



Universidad
Nacional de Jujuy

FyCS
H

Facultad de Humanidades y
Ciencias Sociales

Jornaleras
Revista científica de estudios literarios y lingüísticos

Año 5 / N°5
ISSN: 2362-2865

ÉRASE UNA VEZ...LA NATURALEZA

N° 5

Jornaler@s

Revista científica de estudios literarios y lingüísticos

Revista Jornaler@s - Año 5 / N°5

San Salvador de Jujuy, Jujuy
Argentina . Julio de 2022



VIII JORNADAS DEL NORTE ARGENTINO
DE ESTUDIOS LITERARIOS Y LINGÜÍSTICOS
ÉRASE UNA VEZ... LA NATURALEZA



FHyCS
Facultad de Humanidades
y Ciencias Sociales



UNJu
Universidad
Nacional de Jujuy

AUTORIDADES FHYCS

DECANO

Dr. Julio César Arrueta

VICEDECANO

Lic. Ignacio Felipe Bejarano

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Lic. Enrique Julián Hamity

SECRETARIO ACADÉMICO

Prof. Carlos Alberto Albarracín

SECRETARIA DE EXTENSIÓN

Prof. Carolina Alejandra Siles Pavón

SECRETARIA DE POSGRADO

Dra. Alejandra García Vargas

COORDINACIÓN DE PUBLICACIONES

DIRECCIÓN EDITORIAL

Mg. María Soledad Blanco

Prof. Mónica Gabriela Rivera

CORRECCIÓN EDITORIAL

Prof. Sofía Judith Condorí

Prof. Fernanda Belén Fernández Civalero

Prof. María Belén Rojas Naser

Prof. Valeria Ruth Abigail Sebastián

Prof. Silvana Gronda

CORREO DE LA REVISTA:

revjornaleros@gmail.com

PORTAL DE REVISTAS DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES:

www.fhycs.unju.edu.ar/revista_jornaler@s.html

ISSN: 2362-2865

VII JORNADAS DEL NORTE ARGENTINO DE ESTUDIOS LITERARIOS Y LINGÜÍSTICOS

COMITÉ HONORÍFICO

Universidad Nacional de Jujuy

Dra. Flora Guzmán
Dra. Herminia T. de Bellomo

Universidad Nacional de Salta

Dra. Graciela Balestrino
Dra. Raquel Guzmán
Dra. Viviana Cárdenas

Universidad Nacional de Tucumán

Dr. Ricardo Kaliman
Dra. Liliana Massara

Universidad Nacional del Nordeste

Dra. Alejandra Liñán

Universidad Nacional de Catamarca

Lic. Carlos Alberto Romero

COMISIÓN LOCAL ORGANIZADORA

Coordinación General

Prof. Alejandra Siles Pavón

Coordinación Académica

Dra. María Eduarda Mirande
Prof. Álvaro Zambrano
Mg. Lucas Perassi
Prof. Mariel Quintana

Coordinación Ejecutiva

Florencia Angulo Villán, Soledad Blanco, Ana Angulo, Gloria Quispe, María José Bautista, Mónica Rivera, Ana Lía Miranda, Jorgelina Balut, Sofía Carreño, Delfina Reinaldi, Cecilia Piniella, Valeria Sebastián, Alejandra García Vargas, Juan Guzmán, Julieta Dávila, Noelia García, Facundo Lerga, Guadalupe Fico seco, Nora Romero, Carina Aparicio, Carmen Carrizo, Fernanda Civalero.

PRESENTACIÓN

Jornaler@s es la revista científica de las Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos, organizadas por docentes y estudiantes de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy.

Nuestro objetivo es divulgar artículos originales de investigación sobre literatura y lingüística, presentados en las Jornadas y sujetos a un riguroso proceso de evaluación externa “a doble ciego”. Con ello pretendemos promover la visibilidad del conocimiento producido en el marco de proyectos específicos de investigación y formación en el campo del discurso académico o especializado y, de este modo, contribuir a la calidad de las investigaciones realizadas en las instituciones universitarias argentinas.

Jornaler@s se publica en soporte electrónico y tiene una periodicidad bianual, de acuerdo a la realización de las distintas ediciones de las Jornadas. Por esto, al año siguiente de cada edición se publica el respectivo número de la revista, luego de completada la correspondiente evaluación de los artículos.

Sumario

A modo de pórtico <i>Elena Anníbali</i>	9 - 11
Conferencia: “No hay más país que el de la infancia”. Niños y naturaleza en algunas ficciones españolas del presente <i>Germán Guillermo Prósperi</i>	12 - 23
Estrategias de autolegitimación en la construcción del discurso presidencial argentino sobre la pandemia (marzo-junio de 2020) <i>Claudia Carina Albarracín, Silvio Alexis Lucena</i>	24 - 35
“¿Qué sabe del alma el paisano nuestro? ¡ah! Él vive cuidándola”. La vida y el vínculo con el espacio geocultural en algunas obras de J. W. Ábalos <i>Eloísa Auat García</i>	36 - 43
Miserables formas desequilibradas. Representación de los cuerpos femeninos en <i>Swastika Night</i> <i>Matías Baldoni Amar</i>	44 - 56
Naturaleza, magia y amor en <i>Tristán e Iseo</i>. Reconfiguración cortesana del personaje femenino <i>María Soledad Blanco, Paola Andrea De Spirito</i>	57 - 68
Viajes y andanzas de magias y mitos. Hadas, siniguales y otras figuras femeninas en la escritura de María Rosa Lojo <i>Fernanda Elisa Bravo Herrera</i>	69 - 82
El “paisaje antimoderno” de Jacobo Fijman <i>Enzo Cárcano</i>	83 - 90

- Géneros, estereotipos y monstruos.**
La lucha contra el discurso hegemónico en dos escritoras argentinas
Silvana Castro Domínguez 91 - 106
- Las palabras y las cosas. Los hombres y los objetos en *Trabajos y Días***
María Cecilia Colombani 107 - 113
- Configuraciones de una memoria histórica y discursiva sobre el genocidio pilagá en las obras de Valeria Mapelman (2010; 2015) y Orlando Van Bredam (2015)**
Mariana Belén Conte 114 - 127
- “No se debe ser tan preciso cuando se trata de pájaros, árboles o niños”: construcción de personajes en la narrativa de Verónica Barbero**
Carmen Julieta Dávila, Valeria Ruth Abigail Sebastián 128- 136
- La caracterización de las xanas en la mitología asturiana y su presencia en la literatura**
Alba García Rodríguez 137 - 150
- Ciclos de la Naturaleza y de la Cultura: animismo, animalidad y metamorfosis en dos relatos afrocubanos de Carpentier**
Javier Augusto Gerez 151 -162
- Lo masculino inenarrable en *Las nenas* (2016) de Angélica Gorodischer**
Verónica Juliano 163 - 170
- Vida perra o de cómo Mauricio Kartun le da la palabra al perro, de cómo el perro se la apropia y de las consecuencias de todo lo dicho para *La vis cómica***
María Natacha Koss 171 -185

Textil y abigarramiento lingüístico en <i>Yanakuna</i> de Jesús Lara <i>Alejandra Lamas</i>	186 - 195
El cautiverio femenino como frontera de lo humano en <i>La apropiación</i> (2014) de Ignacio Apolo y <i>Cautivos</i> (2018) de Cecilia Pagani <i>Lucila Rosario Lastero</i>	196 - 204
Leer desde los desperdicios: estética de desechos en cuentos de <i>Bitácora del aire</i> de Alabí <i>Facundo G. Lerga</i>	205- 214
La metáfora en la construcción discursiva del pensamiento positivo en una comunidad virtual <i>Silvio Alexis Lucena</i>	215 - 223
De barbijos y burbujas. El “bicho” y sus metáforas <i>Mariel Silvina Quintana</i>	224- 234
“¿Qué medida cabe en el amor?” Amor y trabajo en la “Bucólica II” de Virgilio <i>María Belén Rojas Naser</i>	235 - 245
Mujer (salvaje y loca) que corre con lobos. <i>La serrana de la Vera</i> en su escenario natural y simbólico <i>Marcela Beatriz Sosa</i>	246 - 256
Conformación de la monstruosidad en el cuento “La Yudí” de Ohuanta Salazar <i>Facundo Vargas</i>	257 - 266
Supervivencia de las migalas. El terror de Amalia Jamilis <i>Luciana Belloni Fernández</i>	267-275



Sumario

A modo de pórtico

Elena Anníbali

Lírica es una voz desnuda en la impudicia de volver sobre sí y hallar, en lo profundo del yo, aquello que lo rebasa; de esta manera Diana Bellessi habla de la voz que, al mismo tiempo que lo sostiene, habita el poema. La voz como un desprendimiento, una emergencia del cuerpo que, hecha del soplo, se aloja allí donde el lenguaje enseña sus pliegues.

Cuerpo y poesía, entonces, se llaman a aparecer, o acaso sea más adecuado decir junto con Raúl Dorra, a *comparecer* en el acto poético.

A propósito de estas inquietudes o certezas, digo: la voz, el lenguaje, la poesía (su oficio y sus reservas), estas Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos tuvieron su cierre con una entrevista a la poeta cordobesa Elena Anníbali quien, a partir de un recorrido por su obra, fue trazando un itinerario en el pensamiento y la reflexión con el que nos invitó a ponernos en *con-tacto*, desde otro lugar, con el espíritu que alentó dichas Jornadas, esto es “Érase una vez... la Naturaleza”.

Haciendo lo propio, por nuestra parte, les invitamos al disfrute de ese itinerario que la poeta ha llevado a la escritura. Escritura que, al mismo tiempo que inicia el recorrido de la lectura de los trabajos aquí reunidos, inscribe su acto inaugural:

La muerte

Repasábamos, en una charla con Álvaro Zambrano, el tema de la muerte en poesía: cómo se proyecta en el género, y por qué o cómo los poetas seguimos haciendo búsquedas literarias en tal tema.

Claramente sigue siendo productivo y va a seguir siendo así, porque es fuente inagotable de especulación. Es productivo en la medida en que – alejados de las respuestas cristalizadas que puede brindar un sistema de creencias- es comprensible y –por qué no- esperable, que mientras haya una sociedad capaz de seguir haciéndose preguntas, algunas necesariamente giren en torno a la muerte.

La lírica, en este punto, parece hermanarse con la filosofía a través de las vías de la especulación. Solo que la filosofía –también la religión- suele preguntárselo dentro de dispositivos de discurso un poco más estructurados. La poesía, en cambio, lanza la pregunta, la imagen, o la anécdota desde una

voz lírica singular, que enlaza, en el mejor de los casos, con otras experiencias, tornando aquella pregunta, aquella imagen o aquella anécdota, universal, en el mejor de los casos. En otro sentido, el yo lírico, en esa singularidad en la que se realiza, permite desarrollar esa privada –por no decir original- manera de percibir el conflicto de la muerte, y a la vez enriquecer, y también perturbar, las maneras normalizadas de comprender.

En relación a los recursos de los cuales se vale la poesía, la pregunta retórica se aviene muy bien a esta apertura, no hacia la respuesta, sino al desconcierto, que es la actitud natural de la humanidad ante el misterio de la muerte. En ese recurso, participa la voz lírica, no para generar ninguna clase de sabiduría, o con un ánimo de clausura, sino como constancia de esa falla en el saber. Es esta *falla en el saber*, su constancia en el poema como permanente preguntar y re-preguntarse, la idea de que es posible seguir hablando infinitamente sobre un hecho último y definitivo sobre el que no nos es dado ir más allá, el fuego que alimenta y a la vez consume el acto creativo.

La naturaleza

Siendo que la naturaleza es el tema convocante de estas jornadas, no podía dejar de hacer mi pequeño aporte sobre él y cómo, en mi experiencia de escritura, se manifestó en mi poesía.

Algunos reseñadores han leído en algunos de mis libros algo que han dado en llamar *poesía rural*. Es curioso cómo apuran los conceptos, pues leyendo la poesía escrita en las grandes urbes, escrita por personas que viven allí, yo no me animaría a llamarla *poesía citadina*, o *poesía cosmopolita*, por ejemplo. Y sin embargo, rara vez, –quizá en los inicios de la modernidad- la idea del locus como signifiante único, que marcaba, ordenaba y controlaba todo el poema, adquirió tanta relevancia. Quizá por oposición a la idea de la poesía del paisaje. Pienso en Madariaga, en Juanele, en Bustriazo Ortiz, en Gola –por qué no- y hasta en la mismísima Estela Figueroa, esa maravillosa poeta que escribió desde la cercanía y la inmediatez de las cosas para ensamblar, en esa cercanía, los grandes temas, los clásicos temas de la humanidad. En todo caso, ¿qué es aquello que constituiría una poesía rural? Y por oposición a qué otra poesía que nombra –o que intenta nombrar, como la mía- los temas que acucian a esa voz lírica que –no perdamos de vista- sigue siendo un recurso retórico, como cualquier otro.

En *tabaco mariposa*, publicado en la editorial Caballo Negro, en 2009, aparecen algunas figuras: un terraplén, un pajonal, un tanque australiano, unas cluecas, no mucho más de ese ambiente rural, y sin embargo, el ojo se ha detenido ahí. Pero lo que yo quería hacer, era usar parte de ese paisaje como trasfondo para hablar de otras cosas: la soledad, la muerte, lo femenino, lo sentimental. ¿Por qué? Porque es un paisaje conocido, pero siempre cambiante, siempre sujeto a mutaciones, y nunca liso, ni tan sólido, ni tan cristalizado como para poder definirlo, ni siquiera como programa de escritura.

Esta naturaleza que va a aparecer en este libro fue, entonces, pensada como un trasfondo, pero no solo como paisaje soporte de estos personajes y situaciones delineadas en los poemas. Hay, también, una naturaleza social, llamémosle así. Una forma de ser, una forma de comportamiento, una ideología. Este libro quería hacer trascender un número muy pequeño de historias mínimas, de sujetos mínimos, border, al límite de la fantasmagoría y la desaparición. Criaturas lumpen viviendo sus fugaces vidas en los límites de una Historia contada por otros. Tampoco fue mi intención ponerle voces a esas voces, olvidadas y enterradas en sus largos e inéditos silencios. Estas pequeñas historias, dentro de la Historia general de los acontecimientos podían ser insignificantes, pero habían configurado, para mí, una forma de mirar, muy primaria, quizá, pero era una forma de mirar cuya riqueza consistía en empezar a administrar la memoria.

No solo las ciudades tienen memoria, o cuerpo, o voces.



Sumario

Conferencia: “No hay más país que el de la infancia”. Niños y naturaleza en algunas ficciones españolas del presente¹

Germán Guillermo Prósperi
Ihuco Litoral, UNL, Conicet – UNR
germanprosperi@gmail.com

Títulos

El título de este trabajo incluye varios presupuestos que es necesario reponer. Se trata de un origen, de un principio, no solo el que habilita y sugiere todo título, sino también el que se connota con la incorporación de la palabra niños en ese paratexto. Los planteos que presento se inscriben en las preguntas que desde hace algunos años pensamos y debatimos en sucesivos proyectos de investigación alojados en la Universidad Nacional del Litoral y que, más allá de publicaciones y resultados diversos, se ancla en propuestas de enseñanza, esto es, en seminarios de posgrado pero particularmente de grado para estudiantes del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. A partir de la reforma del plan de estudios, surgió la posibilidad de dictar un Seminario de Literatura Española en el que se brinde a las y los estudiantes la posibilidad de abordar o profundizar en textos no trabajados en los espacios curriculares destinados a esa literatura en la carrera de Letras, me refiero a Literatura Española I y Literatura Española II. Es así, como a partir del año 2003, las sucesivas propuestas del Seminario se inscriben en la planificación de actividades de los proyectos de investigación que desarrollamos.

Durante los años 2019 y 2020 el programa del Seminario de Literatura Española se tituló “Donde están los niños. Infancia, espacio y ficciones en la literatura española contemporánea” y se propuso, entre otros objetivos, pensar las relaciones entre espacio e infancia en un corpus de textos de la literatura española contemporánea en los que se discute productivamente el lugar de los niños como sujetos de enunciación y de enunciado. El título propuesto recupera, tal como advertimos, una cita del fundacional trabajo de Nora Domínguez, *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (2003), en un intento por reutilizar un procedimiento metodológico en un corpus diferente, en este caso, la narrativa española. Pero más allá de este movimiento que necesitó ajustes y reacomodamientos, quiero llamar la atención sobre la pregunta que el título del Seminario prometía responder, esto es la interrogación por el lugar de la infancia no solo en el espacio indeterminado de la ficción sino por aquel concreto e identificable en tanto espacio de desarrollo de

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de Investigación CAID “Figuraciones de infancia y vejez en la literatura española contemporánea. Proyectos escriturales y otredad” (Dir. Germán Prósperi).

la trama. En relación con la primera dimensión, el programa seleccionó dos lugares que remiten a dos figuraciones precisas, la del hijo y la del closet, operaciones que leímos respectivamente en *Niños en el tiempo*, de Ricardo Menéndez Salmón y en *El palomo cojo*, de Eduardo Mendicutti. No me detengo en la caracterización de estos abordajes porque lo que me interesa aquí es centrarme en la segunda operación de lectura, esto es la identificación de los espacios en los cuales los niños desarrollan tramas y plantean, por lo mismo, desafíos teóricos. Es así como leímos que los niños de algunas ficciones españolas contemporáneas están en espacios extraños, no solo por su posición excéntrica, sino porque desde allí interrogan los modos de imaginar la infancia en tanto falta. El programa pensó entonces en el pozo como lugar de gestación en *El niño que robó el caballo de Atila*, de Iván Repila y en lo que denominamos tentativamente como la patria, para leer *República Luminosa*, de Andrés Barba.

Lo que el desarrollo del seminario me permitió ver es el modo problemático en que se ligan las categorías de infancia y espacio en el sentido de que esa relación también habilita un decir sobre el funcionamiento de la infancia en la ficción, matriz originaria de la formulación de nuestros proyectos.

No quiero reseñar aquí un marco teórico que seguramente compartimos, pero sí detenerme en el enunciado de dos conjeturas que los sucesivos proyectos retoman, amplían e interrogan en tanto punto de partida:

1. La infancia se figura en las ficciones de nuestro corpus no solo como presencia de personajes particulares sino como umbral de una escritura o proyecto escritural. Figuración y laboratorio de escritura (Premat, 2016) permiten abordar esta primera afirmación.
2. La presencia de lo infantil en los textos siempre se lee en términos de falta, de aquello que no puede alcanzarse más que como instancia de futura definición. La tesis de Daniel Link (2014), la infancia como falta, nos permitió abordar esta compleja trama al mismo tiempo que nos posibilitó postular, también siguiendo al crítico argentino, que las ficciones que se ocupan de figurar la infancia son también ficciones teóricas porque dicen algo sobre esa especial presencia. De este modo, un corpus de infancia –esto es, textos con protagonismos infantiles– no necesariamente constituye una ficción teórica de infancia, la que exige un modo de leer particular que busca caracterizar, siempre en diferido, aquella construcción.

Estas conjeturas son también un punto de partida para las reflexiones que hoy comparto en las que me propongo leer algunas novelas españolas contemporáneas en las cuales el espacio de la naturaleza habilita también preguntas sobre la infancia, al mismo tiempo que ofrece un marco narrativo. ¿Dónde está la infancia en las ficciones

que leo? ¿Por qué la infancia está allí, en esos peculiares espacios que podemos describir con precisión? ¿Esos lugares nos dicen algo sobre otras dimensiones de análisis que los acercamientos a la mera figuración o al laboratorio dejan afuera?

Un marco específico

En el desarrollo de los trabajos que integran esta publicación hallaremos referencias a marcos teóricos de marcada presencia en las agendas críticas del presente. Ecocrítica, estudios ambientales, relaciones entre arte y naturaleza, interrogaciones sobre el antropoceno, serán zonas asediadas para la lectura e interpretación de los corpus respectivos. No voy a referirme aquí a esos abordajes, aunque muchas referencias irán surgiendo en mi desarrollo. Me posiciono en un marco producido específicamente para la lectura de algunas novelas españolas, que es mi campo de trabajo. Leo entonces novelas que figuran la infancia, leo novelas españolas que piensan la infancia en diálogo con la naturaleza, leo esas novelas desde posturas producidas especialmente a propósito de esas ficciones en el contexto crítico español.

En 2018, Vicente Luis Mora publicó el artículo “Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea”, en el cual ofrece un marco desde donde leer las ficciones que hoy comparto. En su lectura Mora identifica dos polos de la novela española en el siglo XXI, por un lado uno que apunta al apego a “lo local e incluso a lo rural, mediante la ambientación de las tramas en espacios reconociblemente campestres o de pueblo” (p. 198) y por otro uno que manifiesta “una consciencia clara de los procesos de globalización en los que las sociedades occidentales se hallan todavía inmersas” (p. 198). En su artículo Mora se detiene en la caracterización del primer grupo narrativo con el objeto de evaluar si esa tendencia puede dialogar con lo que el autor denomina una postura glocal, uno de los centros asediados a lo largo de casi la totalidad de su derrotero crítico.

La hipótesis del autor cordobés es que la narrativa escrita en español –puede ser española o latinoamericana, con presencia también de Argentina-, se debate entre una serie de contradictorios movimientos exógenos y endógenos con los cuales los autores y autoras se identifican. Así, por ejemplo, hay autores que prefieren ubicar sus ficciones en espacios ubicuos y anónimos (Rodrigo Fresán, Samanta Schweblin, Agustín Fernández Mallo, Sara Mesa, Andrés Neuman, Valeria Correa Fiz, Jorge Volpi, Lina Meruane, Iván Repila o Andrés Barba), mientras que otros optan por el regreso a lo nacional o local, lo cual no excluye una mirada crítica a esas construcciones. La descripción y asedio a esa narrativa neorrural le permite a Mora inscribir ese movimiento en la zona de lo glocal como interrogante de la subjetividad contemporánea.

Lo que me interesa señalar es que más allá de las tendencias nacionales o posnacionales – o neorrural o glocal respectivamente-, ambas formas de concebir la ficción ponen de manifiesto una precisa y clara preocupación por el espacio en el cual las ficciones acontecen, ya sea tanto lugares desterritorializados como aquellos que se identifican con construcciones identificables en la geografía.

Mora analiza el surgimiento del fenómeno neorrural entre los años 2013 y 2014, momento en que la prensa y el periodismo cultural acuñan el término a partir de “la enorme expectativa comercial creada por una operación del grupo Planeta sobre un libro, *Intemperie* (2013), de Jesús Carrasco” (p. 201). De este modo, Mora no duda en calificar la presencia de una gran cantidad de novelas que se sumaron a esta corriente justamente por el éxito conseguido por la primera de la serie, esto es *Intemperie*. Al mismo tiempo llama la atención sobre la proliferación de estos textos en otros géneros, como la poesía y el ensayo, entre el que se destaca, por supuesto, la muy difundida *La España vacía* (2013), de Sergio del Molino.

En cuanto a la edad de los practicantes de esta tendencia, Mora señala que son “ni muy jóvenes ni maduros” (p. 201) por lo cual los incluye en “el grupo generacional de ‘viejóvenes’ que describe Sergio del Molino” (p. 201) en el texto citado. Otra marca de ese grupo es que la mayoría de ellos no tiene ni tuvo conocimiento de primera mano del espacio rural y a diferencia de los personajes de sus novelas, eligen seguir viviendo en los grandes centros urbanos. En el juicio de lo estrictamente literario de esas ficciones Mora no duda en plantear su tajante opinión:

El otro elemento de extrañeza que genera esta línea es su escasa calidad estética, salvo algunas excepciones (...) Chocan aún más el escaso fulgor estilístico y la cicatera panoplia léxica de los recientes practicantes, frente a la sólida tradición novelesca española que, desde el grupo del 98 hasta Miguel Delibes y Julio Llamazares, pasando por Gabriel Miró o Ramón J. Sender, han abordado historias y personajes ambientados en el campo español.

(...)

Al leer alguna de estas obras neorrurales tiene el lector la sensación de recorrer un imaginario impostado, como en algunos menosprecios de corte y alabanzas de aldea de nuestra literatura del XVI. (p. 204)

Ante semejante núcleo afirmativo Mora hipotetiza sobre la escasa continuidad de esta tendencia, expresión que todavía podemos seguir evaluando en el devenir de la serie, ya que se trata, como sabemos, de una línea abierta. Esto no quita valor al gesto iniciador y potente de Carrasco, pero no todos sus continuadores

pueden inscribirse en una zona de búsquedas estéticas genuinas. Porque lo que Mora identifica en esas novelas es un regreso forzado al espacio rural, el cual no se diferencia de los conflictos que alojan las novelas ubicadas en espacios urbanos. Lejos de lo que Heike Scharm (2017) llamó ecoficciones en tanto relatos que buscan una denuncia ecológica transnacional o lo que Díez Cobos lee en tanto registros de “la desertización del territorio” (Mora, 2018, p. 207), Mora lee esos textos como cercanos a “otras finalidades bastante menos filantrópicas.” (p. 206)

En la serie de Mora ingresan las novelas *Por si se va la luz* (2013), de Lara Moreno; *Alabanza* (2014), de Alberto Olmos; *Las ventajas de la vida en el campo*, de Pilar Fraile o el relato de Carlos Frontera «Si todos los chinos saltaran a la vez», incluido en *Andar sin ruido* (2017). Más allá del juicio mayoritariamente negativo sobre esas narraciones, Mora los inscribe en sus conclusiones en tanto formas de retrotopías, la categoría con la que Zygmunt Bauman se refirió a “esas utopías que defienden que todo lo antiguo, especialmente lo premoderno, era lo mejor.” (Mora, 2018, p. 216)

También Rosa María Díez Cobos se ha referido al fenómeno neorrural en la novela española. Con una mirada algo más condescendiente que la de Mora, ubica el inicio de esta modalidad en una novela del siglo XX, *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares y plantea un panorama de múltiple direccionalidad:

Literariamente, las obras mencionadas más arriba, transitan experiencias narrativas muy diversas: algunas son encuadrables en la distopía como es el caso de *Alabanza*, *El bosque es grande y profundo* o *Por si la luz se va (...)*; otras se podrían calificar de perturbadoras alegorías, como ocurre con *Intemperie*, *El niño que robó el caballo de Atila* o *Las efímeras*; mientras otras recrean espacios míticos y fabulescos, propios de lo maravilloso como se observa en *La coartada del diablo* o *Lobisón*. En todo caso, algo les es común: su emplazamiento en territorios rurales o naturales que, lejos de constituirse como tierras utópicas de promisión, en oposición a urbes hipertecnológicas, hostiles y deshumanizadas, son retratadas sistemáticamente como territorios misteriosos, inquietantes, en ocasiones violentos, y, sobre todo, desolados y vacíos. No en vano, algo llamativo aún a estas novelas: apenas ninguna de ellas se ubica en emplazamientos con nombres propios y localizaciones geográficas precisas. Pareciera, así, que el anonimato de estos territorios incidiese en la esencialidad de su soledad y de su desamparo. (Díez Cobos, 2017, pp. 16-17)

Tanto si optamos por la perspectiva conciliadora de Díez Cobos, que arma serie con *La lluvia amarilla*, *Intemperie* y *Por si se va la luz*, o nos posicionamos en el escepticismo de Mora hacia la moda neorrural, no podemos dejar de advertir que en algunas novelas de ese corpus, más allá de la recuperación de una tendencia se construyen tramas en las que la infancia aparece como una zona a ser interrogada. Y esto es aún más llamativo si pensamos que en la obra que abre la corriente, *Intemperie*, es justamente la infancia la que es puesta, desde el inicio mismo, en una zona de

asedio, espacio particular que permite hipotetizar sobre esa figuración como una de las dimensiones que tal vez lo neorrural necesita expandir.

Pozos

El ya señalado éxito de la novela de Carrasco fue inmediatamente ligado a la cuestión rural, juicio rápidamente recuperado en numerosas entrevistas y reseñas (Colomer, 2014; Cedillo, 2016; Cebrián, 2016). El propio autor se refirió a la misma como un intento de dignificar el mundo rural (Cerrillo, 2014), aunque al revisar la trama, esta afirmación necesita de algunas precisiones.

Como ya sabemos, el texto narra la huida de un niño a través de una geografía y un tiempo imprecisos y tal como Mora planteó, se trata de un espacio anónimo y ubicuo. ¿Podemos pensar que existen, a pesar de esta indeterminación, algunos indicios que habilitarían un cronotopo que se corresponde con España en algún momento del siglo XX? Esta hipótesis de un niño desubicado y fuera de tiempo cae inmediatamente comenzada la novela, ya que sabemos que el personaje se encuentra en un pozo. Cito en extenso:

Desde su agujero de arcilla escuchó el eco de las voces que lo llamaban y, como si de grillos se tratara, intentó ubicar a cada hombre dentro de los límites del olivar. Berreos como jaras calcinadas. Tumbado sobre un costado, su cuerpo en forma de zeta se encajaba en el hoyo sin dejarle apenas espacio para moverse. Los brazos envolviendo las rodillas o sirviendo de almohada, y tan solo una mínima hornacina para el morral de las provisiones. Había dispuesto una tapadera de varas de poda sobre dos ramas gruesas que hacían las veces de vigas. Tensó el cuello y dejó suspendida la cabeza para poder escuchar con mayor claridad y, entrecerrando los ojos, aguzó el oído en busca de la voz que le había obligado a huir. No la encontró, ni tampoco distinguió ladridos y eso le alivió porque sabía que solo un perro bien adiestrado podría descubrir su guarida. Un perdiguero o un buen trufero cojo. Quizá un sabueso inglés, uno de esos animales de cortas patas leñosas y orejas lacias que había visto una vez en un periódico llegado de la capital.

Por suerte para él, el llano no daba para exotismos. Allí solo había galgos. (Carrasco, 2013, pp. 9-10)

El principio es claro en sus referencias nacionales, espaciales (el olivar, el llano, el perro perdiguero diferente al galgo inglés, el campo opuesto a la ciudad) y temporales, marca que se lee en la referencia al periódico que llega desde la capital, lo que no solo refuerza la posición espacial rural sino que remite a un tiempo en que la circulación de la información estaba diferida por las distancias. A estas precisiones se suma una trama que se resume de manera perfecta en ese párrafo inicial. Un niño huye a causa de algo que aún no sabemos y es perseguido por quienes provocaron su huida.

Carrasco piensa la infancia en un pozo, ese es el desafío de la novela, la que a partir de este momento será el relato de la salida y el escape. En ese inicio también están los animales, cuestión que recorre el texto y se intensifica a partir de la aparición de un pastor anciano que será quien complete el par de la pareja protagónica.

El niño de la novela de Carrasco está entre la vida y la muerte, centro de las discusiones biopolíticas que plantean la diferencia entre las vidas a proteger y a abandonar. El niño se inscribe así como vida que puede ser abandonada y es allí donde lo animal emerge como figura de la comparación, como aquello que está allí para recordarle la posibilidad de desaparecer, la cual es provocada por la aparición de los galgos, esos perros locales descriptos con precisión:

Flameaban líneas rojas en sus costados como recuerdos de las fustas de los amos. Las mismas que en secarral sometían a niños, mujeres y perros. Corrían, al fin y al cabo, y él estaba parado en su pequeña cueva arcillosa. Perdido entre los cientos de olores que la profundidad reserva a las lombrices y los muertos. Olores que no debería estar oliendo, pero que él había buscado. Olores que lo alejaban de la madre. (Carrasco, 2013, p. 10)

La novela construye una ficción familiar que es desarmada ante la constatación del horror, un horror que tiene culpables y que necesita redención porque es justamente en la reconstrucción de esos lazos que el lector encuentra los motivos del escape del niño, un padre entregador, una madre silenciosa y un alguacil violador, "la flor negra de la familia" (p. 14), tal como categoriza el narrador al macabro trío.

La aparición del anciano pastor es lo que garantiza la salvación del niño, aunque ambos sufrirán los ataques del alguacil, de los que solo sobrevivirá el niño. La infancia es aquí un horizonte a salvaguardar frente al delirio de una ley siempre dispuesta a seguir ejerciendo su acción destructora:

-¿Cuántas veces te dije que no hablaras con nadie de nuestras cosas?

-Yo no le he dicho nada a nadie.

(...)

El alguacil pasó una mano sobre el pelo pastoso del niño. Le acarició la nuca y recorrió con el dorso de los dedos las mejillas húmedas del muchacho, donde permaneció unos momentos caracoleando. (pp. 191-193).

En el límite del exterminio, niñez y vejez se unen en la maquinaria de la venganza, son la misma cosa, es el viejo quien salva al niño y convierte, sin errores, el cuerpo del violador en cadáver. Esa lucha se lleva también su propia vida y entrega al niño a una nueva desolación. Luego del entierro del pastor, el niño retoma su viaje, otra vez

con animales, guiado por la estrella polar, recorrido pautado hacia un lugar posible: "A veces se desviaban del rumbo pero, tarde o temprano, siempre encontraban un sendero que les volvía a dirigir hacia su destino" (p. 221). La pregunta es si existe ese destino, el cual, si es aún incierto, solo ofrece una posibilidad de descanso en la lluvia final, que solo aparece como un signo de "cómo Dios aflojaba por un rato las tuercas de su tormento" (p. 221). El final del texto, lejos de habilitar una mirada esperanzadora, cierra el devenir infantil en tanto cifra del tormento que no termina. La potencia del relato está en esa posibilidad de imaginar la vida futura de esa infancia que salió del pozo, atravesó una naturaleza brutal y continúa hacia un derrotero de zozobra e indeterminación. De este modo, la dignificación del mundo rural, de la que había hablado Carrasco, parece suspenderse frente a este final nada feliz².

¿Existe un final feliz para la infancia cuando la misma se enfrenta a una naturaleza extraña? Esta pregunta se actualiza en *El niño que robó el caballo de Atila*, novela publicada el mismo año que *Intemperie* y que fácilmente puede inscribirse en la serie que liga naturaleza e infancia.

La situación de inicio es similar a la anterior novela. Dos niños (el Grande y el Pequeño) en un pozo, sin nombre, traman un escape que sabemos imposible: "-Parece imposible salir, dice. Y también: Pero saldremos" (Repila, 2013, p. 11). No sabemos cómo los niños llegaron allí, sabemos que hay un lazo anterior, de sangre, ya que son hermanos³ y el territorio en que se encuentran parece organizarse como una isla en la que no sólo se ha naufragado, sino en la que los personajes están literalmente enterrados. A partir de esa presentación la novela será una sucesión de intentos de escape que resultarán en tragedia, con el cuerpo del hermano menor "inconsciente, sangrando por la boca, sobre el cuerpo mareado de su hermano, como un espectáculo circense que termina en un saco de carne amontonada y sin aplauso" (p. 17). La relación entre ellos es a muerte, ya que en el pozo se enseña a matar. Sin lengua, el Pequeño aprende lo que el Grande sabe: "hoy te voy a enseñar a matar" (p. 55). La enseñanza de la muerte es efectiva. Una vez que el Pequeño logra salir del pozo expulsado por el Grande en un giro que lo eleva a la superficie, empezamos a comprender como lectores las escenas que han tenido lugar en un tiempo que no compartimos con los protagonistas del pozo:

2 Estas preguntas y dimensiones se actualizan si revisamos rápidamente las otras dos novelas publicadas por Carrasco. En *La tierra que pisamos* (2016) se narra una alegoría distópica en la cual España, y aquí sí se identifica el nombre, a principios del Siglo XX, es anexada a un inmenso imperio europeo. Los protagonistas no son niños, sino ancianos y el tema de la tierra se cruza en las historias particulares de los personajes: Eva Holman, esposa de un militar, ambos retirados en un pueblo de Extremadura y Leva, un mudo extranjero que atravesará la vida, ya precaria, de la anciana. En 2021 Carrasco publica *Llévame a casa*, en la que la vejez vuelve a ingresar como tópico en la historia de un hijo que regresa a su hogar de infancia luego de la muerte de su padre para asumir el cuidado de su madre enferma.

3 La numeración de los capítulos remite también a la idea de lazo indivisible, ya que se trata de números primos: 1, 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31, 37, 41, 43, 47, 53, 59, 61, 67, 71, 73, 79, 83, 89 y 97.

- Volveré por ti.
- Sí. Pero antes debes cumplir tu promesa, dice el Grande.

(...)

El Pequeño se pone en pie y recoge la bolsa de mamá, que ha caído a unos metros del pozo. Luego vuelve hasta el borde para mirar a su hermano por última vez.

- Mátala por lo que nos hizo, dice el Grande.

Y también:

- Recuerda que nos tiró aquí. Ya no la quieras (126).

El cumplimiento de la promesa y el abandono del cadáver de la madre permiten leer las dos novelas como complementarias. Tanto *Intemperie* como *El niño que robó el caballo de Atila* nos interpelan acerca del horror, la violencia y los culpables. Estado y familia se unen en estos relatos sobre niños que están en posición de tránsito en tanto seres vivientes. “Los vivos...los vivos son como niños: juegan a morirse” (Repila, 2013, p. 85), dice el hermano Grande en la novela de Repila, palabras que resuenan en el argumento de la novela de Carrasco, en la que el niño sobrevive y el anciano sí puede ser enterrado. Pero esa cita también se lee en otro momento de la novela de Repila, en la que el niño pequeño se pregunta “¿Somos de verdad niños?” (p. 62), lo cual permite cortar la serie de la infancia para ir desde allí a un futuro que tampoco es promisorio para los adultos, quienes también están en esos pozos arcillosos, profundos y perturbadoramente familiares.

Familia, naturaleza e infancia se cruzan en *República Luminosa*, la novela Premio Heralde de Andrés Barba publicada en 2017. No hay pozos aquí, sino selva, espacio que contiene a una ciudad, San Cristóbal, a la que un funcionario de Asuntos Sociales de Estepí llega en 1993 para resolver la muerte de 32 niños. La novela, narrada en primera persona, expone una serie de preguntas acerca del estatuto de la infancia en una naturaleza que parece expulsarla de sus circuitos sociales y económicos. Del mismo modo que en las novelas de Carrasco y Repila no hay aquí referentes reales en el espacio convocado y solo podemos intuir que se trata de un país tropical o subtropical posiblemente sudamericano.

Los 32 niños protagonistas desafían la ficción en la interrogación sobre el espacio. La pregunta que atraviesa la novela es puesta a circular en el inicio, “¿De dónde salieron los niños?” (Barba, 2017, p. 23), interrogante que la trama responderá con precisión hacia el final del relato. Es así como podemos leer la novela de Barba en el cruce productivo entre infancia y espacio, el cual, a pesar de sugerir que está determinado por la naturaleza, no tarda en desviarse a otra zona menos luminosa, a pesar de lo que el título promete.

No me detengo en aspectos de la trama que pueden reponerse en la lectura, tales como la cuestión de la lengua que el grupo inventa o el proceso de resolución del

enigma del origen del grupo, ya que estas líneas y otras que no desarrollo apuntan a la interrogación sobre el modo en que la infancia afecta el mundo ficcional y convierte sin dudas a la novela en una ficción de infancia. Así lo plantea el narrador:

Hoy sabemos por el cadáver de una de las niñas, una chica de trece años, que estaba embarazada. Tuvo que haber, por tanto, relaciones entre ellos, también entre los más pequeños. Aquellos meses en la selva debieron ser determinantes en ese sentido. ¿Y cómo se empieza el amor desde cero? ¿Cómo se ama en un mundo sin referencias? El célebre adagio de La Rochefoucauld de que hay gente que nunca se habría enamorado si no hubiese oído hablar del amor tiene, en el caso de los 32, un peso específico. ¿Gruñían, se daban la mano, se acariciaban en la oscuridad? ¿Cómo eran sus declaraciones de amor, sus miradas de deseo, dónde terminaba la herrumbre y dónde comenzaba lo nuevo? Igual que hicieron brotar una lengua nueva de la lengua española, tal vez partieron de nuestros gestos consabidos del amor para hacer de ellos otra cosa. A ratos me gusta creer que vimos esos gestos sin comprenderlos, que cuando estaban en la ciudad se cruzaron delante de nuestra mirada esos brotes de humanidad. Algo había nacido a nuestras expensas y también en nuestra contra. La infancia es más poderosa que la ficción. (Barba, 2017, pp. 84-85)

Lo que sí debemos explicitar es el sentido del título, que remite a esa comunidad imaginada por los 32 en las alcantarillas de San Cristóbal, bajo la superficie de la ciudad tropical, esa república luminosa, esa "sala pentagonal cubierta de espejos y cristales y trozos de latas y gafas" (p. 173) que era "lo más parecido a un cuerpo que pueda imaginarse." (p. 173)

La infancia vuelve al pozo en la novela de Barba, pozo elegido y construido como "un seno" (p. 173), pero que a pesar de la puesta en marcha de la maquinaria imaginativa no logra, como sabemos desde la primera oración del libro, la supervivencia. A causa de una explosión, la alcantarilla es inundada por las aguas del río Eré que aniquila la utopía de esa nación infantil. A pesar del final contundente, la novela nunca responde la pregunta por el origen, ya que nunca sabemos de dónde vinieron los 32.

La novela de Barba expone con mayor evidencia que las dos anteriores la manifestación de una violencia que se ejerce no sobre la naturaleza, tesis que atraviesa los estudios ecocríticos, sino sobre algunas individualidades que son determinadas por aquella.

La apelación al paisaje como forma de explicar el estatuto de la infancia, tesis que pretendí desarrollar en esta lectura, nos permite despejar algunas conjeturas que otras discusiones habilitaron. Es así como al desplazarnos de las tensiones entre lo neorrural y lo posnacional, descubrimos que estas ficciones nos interrogan acerca de un relato que sigue preguntándose por el estatuto de la ficción en sociedades que son violentas y no han resuelto aún la excentricidad a la que ese mundo sin habla las

enfrenta. El paisaje de esas novelas no puede ser leído melancólicamente como el regreso idílico a un pasado de armonía. Así como Jens Andermann (2018) leyó el arte latinoamericano en lo que denomina la etapa del después del paisaje, también en estas ficciones españolas se trata de paisajes mudos, alejados de cualquier referencia y que, por lo mismo, potencian la precariedad de quienes lo habitan. Pozos, agujeros, selvas extrañas, ciudades que no están en ningún mapa, alcantarillas. Espacios que devienen rápidamente en llanos destruidos por la sequía, espacios abiertos donde se consume el sacrificio, tumbas luminosas inundadas por el humano río de la adultez.

A modo de cierre

En el título de este trabajo hay una cita. En la cita hay memoria, o mejor dicho la recuperación de un crítico que hace memoria y regresa a la infancia. Así, en “La luz del Sudoeste”, texto escrito por Roland Barthes originalmente en 1977 y recuperado póstumamente 10 años después en *Incidentes*, ese niño raro de la crítica piensa que la memoria personal también puede decir algo sobre las preguntas colectivas que un escritor formula:

Creo que al escritor le está asignado precisamente este vestíbulo del saber y del análisis: es más consciente que competente, es incluso consciente de los intersticios de la competencia. Por eso la infancia es el camino real por el que accedemos al conocimiento más exacto de un país. En el fondo, no hay más país que el de la infancia. (Barthes, 1987, p. 36)

Los países imaginados o reales de Carrasco, Repila y Barba se configuran como formas de pensar la memoria y sus complejos dispositivos y más allá de las líneas argumentativas que desarrollen sobre esas hipótesis, estas ficciones exigirían incluir a la infancia como dimensión de análisis, esa infancia descentrada que desde sus fondos luminosos nos siguen diciendo algo sobre aquello que somos y sobre la inefable materialidad que algún día seremos.

Referencias

- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales pesados.
- Barba, A. (2017). *República luminosa*. Anagrama.
- Barthes, R. (1987). *Incidentes*. Anagrama.
- Carrasco, J. (2013). *Intemperie*. Seix Barral.
- Carrasco, J. (2016). *La tierra que pisamos*. Seix Barral.
- Carrasco, J. (2021). *Llévame a casa*. Seix Barral.
- Cebrián, M. (18/05/2016). Jesús Carrasco: ‘Hoy soy un escritor neorrural y mañana seré otra cosa’. *ABC*.

- Cedillo, J. (29/08/2016). La alianza del hombre y la tierra, germen de una nueva literatura rural. *El Cultural*.
- Cerillo, A (15/02/2014). Jesús Carrasco: 'He buscado una mirada dignificadora sobre el mundo rural'. *La Vanguardia*. J
- Colomer, A (20/08/2014). La literatura vuelve al campo. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20140820/54413196729/literatura-campo.html>
- Del Molino, S. (2013). *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Turner.
- Díez Cobos, R.Ma. (2017). Páramos humanos: retóricas del espacio vacío en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares y en la novela neorrural española. *Siglo XXI*, 15, 13-25. <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/1545/1424>
- Domínguez, N. (2003). *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Beatriz Viterbo.
- Fraile, P. (2018). *Las ventajas de la vida en el campo*. Caballo de Troya.
- Frontera, C. (2017). *Andar sin ruido*. Páginas de espuma.
- Link, D. (2014). La infancia como falta. *Cuadernos LIRICO*, 11, 1-11.
- Llamazares, J. (1988). *La lluvia amarilla*. Seix Barral.
- Mendicutti, E. (1995). *El palomo cojo*. Tusquets.
- Menéndez Salmon, R. (2014). *Niños en el tiempo*. Seix Barral.
- Mora, V. L. (2018). Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea. *Tropelías*, 4, 198-221. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201843071
- Moreno, L. (2013). *Por si se va la luz*. Lumen.
- Olmos, A. (2014). *Alabanza*. Random House.
- Premat, J. (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. EDUNTREF.
- Repila, I. (2013). *El niño que robó el caballo de Atila*. Libros del silencio.
- Scharm, H. (2017). The Return to Earth in the Anthropocene: (E)colonization in Marlen Haushofer and Jesús Carrasco. *Letras Hispanas*, 13, 256-268.



Sumario

Estrategias de autolegitimación en la construcción del discurso presidencial argentino sobre la pandemia (marzo-junio de 2020)

Claudia Carina Albarracín

INSIL- Facultad de Filosofía y Letras- UNT

ccalbarracin@hotmail.com

Silvio Alexis Lucena

INSIL- Facultad de Filosofía y Letras- UNT

salucena@yahoo.com.ar

Recibido: 21-02-2022

Aceptado: 29-04-2022

Palabras clave: discurso político, pandemia, construcción discursiva, ideología

Resumen

La pandemia producida por la COVID 19 encontró a la Argentina al borde del *default*, con su moneda depreciada, sin crecimiento económico desde los últimos diez años, con una profunda recesión y un gobierno de coalición recién elegido. En este contexto, el 19 de marzo de 2020, el presidente Alberto Fernández decidió iniciar un periodo de confinamiento obligatorio para todo el país. Dentro de un marco de profunda incertidumbre y temor, la voz presidencial se instaló en los medios con discursos recurrentes, que fueron guiando el accionar de toda la República.

El propósito de este trabajo fue revisar la construcción estratégica del discurso político más relevante a nivel nacional: el presidencial. No solo porque el ejecutivo ocupa el lugar político más importante, sino también porque evidencia la ideología a la que sus prácticas responden. Se examinaron los discursos del presidente de marzo a junio de 2020. La selección estuvo determinada por el inicio de la pandemia y el final del primer semestre, fecha que se esperaba como el cese del aislamiento obligatorio. Se utilizó una metodología cualitativa enmarcada en la propuesta de los Estudios Críticos del Discurso, con el propósito de abordar las distintas estrategias utilizadas para reproducir una cierta imagen de su persona en relación con el poder y con los otros discursos circundantes. En este sentido, se analizaron: el uso de pronombres y personas verbales; la construcción de un discurso sobre la verdad; el empleo de términos empáticos, y la utilización del lenguaje inclusivo.

El presidente construyó un discurso que buscó posicionarlo ante la mirada incrédula de una importante parte de los electores y de la oposición como figura de poder y empatía, apelando a conceptos clave como la verdad, la inclusión y el afecto.

Key words: political discourse, pandemic, discursive construction, ideology

Abstract

The pandemic produced by COVID 19 found Argentina on the verge of default, with its currency depreciated, no economic growth for the last ten years, a deep recession and a newly elected coalition government. In this context, on March 19, 2020, President Alberto Fernández decided to initiate a period of mandatory confinement for the entire country. Within an ambience of deep uncertainty and fear, the presidential voice was installed in the media with recurring speeches, which were guiding the actions of the whole Republic. The purpose of this paper was to review the strategic construction of the Nation's most relevant political discourse: the President's. Not only the executive occupies the most important political position, but their discourses also evidence the ideological underpinnings of their political practice. Therefore, this contribution examines the President's speeches between March and June 2020, from the beginning of the pandemic to the expected end of the lockdown. A qualitative methodology within the principles of Critical Discourse Analysis was followed, with the purpose of approaching the different strategies used to reproduce a certain image of Alberto Fernández in relation to power and regarding other surrounding discourses. In this sense, the use of pronouns and verb forms, the construction of "truth", the utilization of empathy and of gender inclusive language were analysed. The president constructed a speech that sought to position him against the incredulous gaze of an important part of the voters and the opposition as a figure of power and empathy, appealing to key concepts such as truth, inclusion and affection.

Introducción

A finales de marzo de 2020, la Argentina inició un periodo de confinamiento obligatorio a nivel nacional debido a la pandemia producida por la COVID-19. Este suceso constituyó un acontecimiento histórico mundial de consecuencias sanitarias inimaginables hasta ese momento. El contexto argentino era caótico; el país se encontraba al borde del *default*, con una moneda depreciada, en profunda recesión y con el inicio de un gobierno de coalición recién elegido (Fernández, 2020). En los medios de comunicación se cuestionaba el poder de decisión legítimo de Alberto Fernández, frente a la vicepresidenta Cristina Fernández, quien lo había convocado para la conformación de la dupla candidata al poder ejecutivo. El 20 de marzo de 2020 se inició un periodo de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) para todo el país. Dentro de un marco de profunda incertidumbre y temor, la voz presidencial se instaló en los medios con discursos recurrentes, que fueron guiando el accionar de toda la República.

Tal como sostiene Vitale (2020), la enunciación política de los presidentes ante esta pandemia es, sin duda, una cuestión global que materializa las modalidades de las luchas por el poder y su ejercicio. Por ello, consideramos relevante revisar la

construcción estratégica del discurso político más importante del país: el presidencial. Entendemos que el ejecutivo es el lugar político más decisivo y representativo de todos y que evidencia la ideología a la que responden sus políticas y medidas.

El discurso político es eminentemente estratégico porque enmascara las contradicciones objetivas. Quien lo sustenta no se limita a informar o a transmitir una convicción, sino que, también, produce un acto que expresa un compromiso y asume una posición (Giménez, 1983). Su estudio nos permite inferir, desde el plano de la sintaxis, el léxico y la semántica, la presencia de procesos cognitivos que preceden la producción discursiva (Ghiglione, 1986, citado en Dorna, 1993) y hacer referencia a la ideología a la que responde y a las estrategias que se utilizan para su elaboración.

En esta oportunidad, abordamos los discursos del presidente Alberto Fernández desde marzo hasta junio de 2020. La selección está determinada por el inicio de la pandemia y el final del primer semestre, fecha que se esperaba como el cese del confinamiento. Utilizamos una metodología cualitativa enmarcada en la propuesta del Análisis Crítico del Discurso (ACD). El análisis del discurso político (DP) desde el ACD supone una mirada crítica desde el estudio de las formas de reproducción del poder político, la dominación o el abuso de poder mediante dicho discurso, incluyendo las diversas maneras de resistencia o las muestras de poder contra tales formas de predominio discursivo (Van Dijk, 1999).

El DP es un discurso ideológico por excelencia puesto que reproduce las representaciones mentales compartidas por los miembros de un grupo político determinado. En él, pueden observarse los principios básicos que dirigen el juicio social de ese grupo o partido. Van Dijk (1996) sostiene que las ideologías constituyen la identidad social, definen los intereses de un grupo y pueden representarse como autoesquemas caracterizados por las categorías Pertenencia, Actividades, Objetivos, Valores, Posición y Recursos.

Las ideologías pueden identificarse desde el análisis de los elementos léxicos, las proposiciones, las implicaciones, las presuposiciones, las descripciones, la coherencia local, la global, los temas, los desplazamientos semánticos, las estructuras de superficie y las macroestructuras. En este artículo, nos detenemos en la construcción del enunciador y de los destinatarios estudiando las estrategias y los procedimientos discursivos empleados en las alocuciones del presidente Alberto Fernández en relación con la pandemia de COVID-19.

1. Estrategias de persuasión en el discurso presidencial

En el discurso presidencial, abordamos las distintas estrategias desplegadas para comunicar la situación general del país y las medidas políticas que se fueron tomando para enfrentarla. Cabe aclarar que hemos efectuado una selección de esas estrategias,

pues consideramos que podemos contribuir a otros estudios realizados sobre este mismo objeto (Vitale, 2020; Castillo, 2020; Wendell de Camargo y Canavire, 2020). Pusimos atención particular a la construcción discursiva de la imagen presidencial en relación con el poder y con los otros discursos circundantes, analizando: 1) el uso de pronombres y personas verbales; 2) la construcción de un discurso sobre la verdad; 3) el empleo de términos empáticos, y 4) la utilización del lenguaje inclusivo.

1.1 El uso de pronombres y personas verbales

De marzo a junio de 2020, el presidente emitió, por cadena nacional, cinco discursos en los que pudieron observarse cambios permanentes en el uso de la primera persona singular y la primera persona plural para referirse o incluirse a sí mismo. En sus distintas alocuciones, el sujeto enunciador se adjudica diferentes roles: es presidente, es Estado, es un ciudadano argentino y, también, es parte del partido oficialista.

Se observa una clara intencionalidad de explicitar quién toma las decisiones en su gobierno (“yo dicté”, “yo les aseguro”, “yo quiero”, “hablé”, “reafirmo”, “les dije”, “yo sé”, entre otras expresiones): “Por eso, dicté un Decreto de Necesidad y Urgencia que amplía la emergencia pública en materia sanitaria.” (Fernández, 13/03/2020, el destacado nos pertenece). Personaliza ciertas acciones (“yo les pido”, “yo les agradezco”, “yo soy un abogado”, “yo quiero aclarar”) para destacar que ha sido solo él y no con otros: “Pero les aseguro que me voy a poner al frente para (...) tratar de evitar que el ritmo del contagio se acelere de tal modo que el sistema sanitario argentino no lo pueda atender.” (Fernández, 20/03/2020, el destacado nos pertenece). Mediante estos usos pronominales responde a quienes cuestionan su independencia o poder de decisión respecto a la vicepresidenta Cristina Fernández. Es conocida la imputación, que le efectúa la oposición, de ser un “títere de Cristina”; entonces, es comprensible el uso enfático de la primera persona singular. La lucha por el poder cobra palabra y él sienta posición frente a los discursos críticos mostrando su autoridad como presidente electo.

Por otra parte, también usa el pronombre de la primera persona plural para hacer referencia al Gobierno o a su partido, que es el oficialismo: “Quiero que sepan qué es lo que **estamos haciendo** para dar respuesta al avance de este virus que se extiende cada día en todo el mundo.” (Fernández, 13/03/2020, el destacado nos pertenece). Aquí, si bien hay una distinción de Fernández como ejecutor de las acciones, se observa la necesidad de mostrar que detrás de sí existe un grupo de personas que lo acompañan. No está solo y ello habla de su poder como líder dentro de un equipo. Es decir, por un lado, es importante que se muestre como sujeto independiente e individual; pero, por otro, es necesario que sea parte de un conjunto de personas idóneas y preparadas con las cuales trabaja para sacar adelante el país en tiempos de pandemia. Este trabajo en equipo puede producir mayor tranquilidad a los oyentes

frente a las decisiones de restricciones, ya que son tomadas bajo la asesoría de profesionales y especialistas en el tema.

A su vez, el presidente también utiliza un “nosotros” que incluye a todos los argentinos para mostrarse como parte del problema y generar empatía por integrar el pueblo: “Yo creo que es eso lo que **nos** hizo distintos. Y como siempre digo, tantas veces que los argentinos **buscamos** epopeyas, miren, esta es una epopeya del pueblo argentino, que no **debemos** perder el foco de lo que **estamos** haciendo como pueblo.” (Fernández, 12/05/2020, el destacado nos pertenece). Esta selección de la primera persona plural lo sitúa dentro de un contexto de cercanía con el auditorio, pues lo que está pasando, les está sucediendo a todos, inclusive a él mismo.

Así también, recurre al uso del “nosotros” con otro grupo de personas, ya no con el pueblo, sino con los gobiernos de Axel Kicillof y de Horacio Rodríguez Larreta, representante este último de la oposición política en la Argentina: “Pero una vez más reafirmo y **reafirmamos** –estoy seguro que estoy hablando en nombre de los tres– que lo que más **nos** preocupa es cuidar la salud de nuestra gente (...).” (Fernández, 12/05/2020, el destacado nos pertenece). En este caso, este pronombre, aparentemente, busca reproducir una imagen de unidad, que le valió un importante apoyo de todo el país. Significó un alejamiento de la famosa “grieta” que, durante largo tiempo, ha marcado la política argentina. Pudo observarse esa unidad tanto desde la imagen que mostraron los medios (los tres ejecutivos sentados juntos) hasta en el mismo discurso: “Estamos trabajando codo a codo con el jefe de gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, con el gobernador de la Provincia de Buenos Aires. Ahí tenemos el principal foco de contagio, ahí está el setenta por ciento del problema” (Fernández, 20/03/2020).

Ester, De Gori y Chaves García (2020) llevaron a cabo un estudio comparativo de varios discursos presidenciales latinoamericanos e identificaron cómo en países fuertemente polarizados la referencia a la unidad nacional ha sido relevante. Se necesitaba el apoyo popular para sostener medidas tan importantes como un confinamiento obligatorio y, entonces, se hacía imperiosa la búsqueda de un consenso y de la unidad que fortaleciera a las “cabezas políticas” que dirigían los gobiernos.

Podemos agregar que el presidente efectúa ese mismo “juego discursivo” de inclusiones y exclusiones con la figura del Estado. Así, por momentos, se menciona como parte de él: “(...) **el Estado va a estar** para socorrerlos si lo necesitan, porque ese es el compromiso que **tenemos como Estado**, y que esto **no lo hace solo el Estado Nacional**, lo hacen todas las provincias también.” (Fernández, 12/05/2020, el destacado nos pertenece). Sin embargo, en ocasiones se excluye, como si el presidente no fuera miembro constitutivo del Estado: “**El Estado está presente y va a acompañar** a todos, especialmente a nuestros mayores de 65 años, en quienes

mayor impacto tiene el virus.” (Fernández, 13/03/2020, el destacado nos pertenece). Al respecto, dado que el Estado es el conjunto de los poderes y órganos de gobierno de un país soberano, el presidente como representante del poder ejecutivo no puede dejar de ser considerado constituyente de ese conjunto.

Este procedimiento de autoinclusión y de autoexclusión de la figura del Estado parece generar un discurso un tanto confuso en cuanto a la responsabilidad que le cabe como Poder Ejecutivo. Quizás esto nos permita inferir ciertos grados de compromiso personal que asume frente a políticas de gobierno, como los planes o las excepciones sobre restricciones.

2. La construcción de un discurso sobre la verdad

Según Hernández Guerrero (2002), la primera tarea tanto del retórico como del orador es reflexionar sobre el contenido emocional de las nociones más empleadas en la Retórica: verdad, convicción, belleza, deleite, gusto, bondad, acción, sentimientos y afectos. En el discurso presidencial, el tema de la verdad aparece de forma notable en reiteradas ocasiones: se menciona la palabra setenta y cinco veces a lo largo de las cinco presentaciones.

Evidentemente, hay una necesidad del ejecutivo de circunscribir sus dichos dentro del contexto de la “verdad”. La palabra aparece en dos diferentes contextos: a) indicando cuál es la verdad, y b) como locución adverbial de modo, equivaliendo a “verdaderamente”.

a) Identificación de la verdad

La mención reiterada del concepto de verdad nos permite inferir la necesidad de mostrar al auditorio (el país entero) una imagen de sí relacionada con la realidad: “**La verdad** es que hicimos muchos esfuerzos porque la gente eso lo comprenda.” (Fernández, 20/03/2020, el destacado nos pertenece); “Y **la verdad** es que yo (...) siento que como sociedad tenemos que estar muy orgullosos y muy contentos de nosotros mismos.” (Fernández, 25/04/2020, el destacado nos pertenece). Entendemos la concepción tal y como la define la RAE (2020), en cuanto conformidad de las cosas con el concepto que de ellas forma la mente; conformidad de lo que se dice con lo que se siente o se piensa; que no puede negarse racionalmente; que tiene cualidad de veraz y que es la realidad.

Esta necesidad se construye desde el distanciamiento que parece establecerse con quienes mintieron o han ocultado la verdad. El énfasis permanente de indicar que dice “la verdad” puede interpretarse como la voluntad de querer diferenciarse de aquellos que antes han mentido o de querer reforzar su honestidad frente a quienes lo acusan de mentiroso.

El discurso político como práctica es un modo eficaz de mantenimiento de relaciones de poder; presenta y refleja significados que construyen visiones del mundo, de la nación, del pueblo, de su historia y de los sucesos y las políticas que naturalizan determinadas explicaciones, definiciones e interpretaciones. De este modo, se favorece la hegemonía de determinadas ideas en función de los intereses de un grupo (Montero, 2009). Es decir, de alguna manera, Fernández está defendiendo y justificando sus decisiones sobre el ASPO frente a evidentes posturas de la oposición. Construye su imagen desde la dicotomía verdad-mentira para sentar una de las bases del modelo interpretativo de la sociedad que propone, apelando a un término valorado positivamente por la sociedad: la verdad. Con esto, separa a quienes la dicen (él y su partido) de quienes no (la oposición).

b) Locución adverbial de modo

El uso de la locución “en verdad” hace hincapié en la certeza que poseía para decir, hacer, pensar, sostener. No solo define aquello que es cierto, como en el caso anterior, sino que enfatiza el decir lo cierto “de verdad”: “**En verdad**, el primer deber de un gobernante es cuidar la salud de su gente, es cuidar la integridad física de su gente.” (Fernández, 20/03/2020, el destacado nos pertenece); “(...) y como suele decir el doctor Cahn, **en verdad** el virus no nos busca, nosotros vamos a buscarlo, y cuando salimos nos exponemos.” (Fernández, 25/04/2020, el destacado nos pertenece).

Al parecer, busca fijar su imagen frente a cierta incredulidad que duda de su posición o su accionar. Esto nos permite inferir el cuestionamiento al que se ve sometido por cierto contexto que lo lleva a tener que “garantizar” aquello que dice. Quizás estas expresiones estén develando “los flancos” que el presidente defiende.

Si no se enfrentara a la incredulidad, al cuestionamiento o a la acusación de falsedades, no habría necesidad de sostener reiteradas veces “una verdad discursiva”.

Apelar a la verdad es una estrategia a la que ha recurrido también el anterior presidente, Mauricio Macri, como valor de alto grado de consenso (Vasilachis de Gialdino, 2016). Por lo tanto, puede pensarse en una sociedad que tiene alta estima por la veracidad; sin embargo, no cree con facilidad en lo que se le dice o se le muestra. Esto habla de una forma de hacer política en nuestro país y de la desconfianza, el escepticismo y recelo que hay frente a un accionar político de larga historia.

3. El empleo de términos empáticos

Según la politóloga Tinoco Padauí (2020), la empatía es la intención de comprender los sentimientos y emociones intentando experimentar de forma objetiva y racional lo que siente otro individuo. Esto hace que las personas se ayuden entre sí. Está

estrechamente relacionada con la generosidad. Solo el político que tiene un desarrollo neuronal empático puede luchar por el bien de los otros; al menos, eso es lo que se cree socialmente.

El presidente, como todo político, busca la adhesión de sus oyentes a partir de la construcción de una imagen positiva de sí mismo; en este caso, como en muchos otros, recurre a la empatía desde lo emocional o emotivo poniéndose en el lugar de los otros. En reiteradas ocasiones usa las palabras “lamentablemente”, “cariño” y “afecto”: “Hasta este momento, en el momento en que les hablé a ustedes, tenemos 3.780 casos confirmados y tenemos 186 fallecidos, **lamentablemente**.” (Fernández, 25/04/2020, el destacado nos pertenece); “Como siempre digo, a las familias de quienes han perdido la vida por esta infausta epidemia o pandemia, mis condolencias, mi **cariño** y mi **afecto**.” (Fernández, 12/05/2020, el destacado nos pertenece).

Los vocablos resaltados evidencian la construcción de una imagen positiva relacionada con los sentimientos (lamento, cariño, afecto). Un presidente que conoce y sufre la misma realidad de su pueblo es un presidente más cercano y, por ende, puede tener mayor apoyo del país. Una situación tan dolorosa, triste y difícil como el ASPO, por el distanciamiento, el miedo, las pérdidas de vidas humanas y la incertidumbre por la situación sanitaria y económica, ameritaba la cercanía y la empatía para lograr el consenso y el apoyo frente a decisiones políticas tan fuertes como la de sostener por tanto tiempo la restricción de actividades.

Consideramos que apela a la empatía y expresa su dolor con el propósito de ganarse las voluntades de todos los oyentes, puesto que resulta necesario un trabajo mancomunado en el que todos colaboren acatando las órdenes impuestas, tales como mantener cerrados los comercios, permanecer dentro de los hogares, no realizar reuniones familiares, entre otras. Recurre a la persuasión afectiva y no a la imposición desde la directiva. Se muestra como un presidente cercano y “empático” que puede generar confianza y seguridad, sentimientos que, durante esos meses, estuvieron en las antípodas del sentir social. Aquí, al igual que en ejemplos ya mencionados, el sentimiento se vuelve muy personal porque se trata de “mi cariño” o “mi afecto” como su singularidad y como una manera muy particular de actuar y de referirse a los acontecimientos.

4. La utilización del lenguaje inclusivo

En todas las alocuciones del presidente Alberto Fernández, observamos un marcado predominio del masculino genérico. El sujeto enunciador emplea, fundamentalmente, el masculino plural –que comprende por igual a los individuos de ambos sexos (RAE, 2010)– cuando se refiere a los miembros de su gabinete, a los científicos que lo asesoran, a los trabajadores esenciales, o cuando desea incluirse en el conjunto de los ciudadanos como un afectado más por la pandemia: “La verdad

que el cuidado de la salud de **los argentinos** para **nosotros** es muy importante (...).” (Fernández, 20/03/2020, el destacado nos pertenece); “Yo quiero decir que (...) esta decisión la hemos tomado después de escuchar con mucha atención **a los médicos, infectólogos**, especialistas en el tema del coronavirus (...).” (Fernández, 25/04/2020, el destacado nos pertenece).

También aparece muy frecuentemente, en sus mensajes, el epiceno “persona”, con el que alude a individuos de uno y otro sexo, independientemente del género gramatical del sustantivo: “Aquellas **personas** que infrinjan el aislamiento establecido tendrán responsabilidades penales.” (Fernández, 13/03/2020, el destacado nos pertenece).

A pesar de esto, en su discurso advertimos, en menor medida, la utilización del lenguaje no sexista; en efecto, el enunciador busca destacar la figura de la mujer en determinados momentos de su alocución y, por ese motivo, recurre al desdoblamiento de género de manera completa a fin de evitar el masculino genérico (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO], 1999). Así, en su mensaje del 13 de marzo de 2020, lo emplea en tres oportunidades; en el del 20 de marzo, en seis ocasiones; en el del 25 de abril, en diez y, en el del 12 de mayo, aparece nueve veces. Algunos ejemplos son los siguientes: “Le pido a **cada ciudadana** y a **cada ciudadano** que también tomen las medidas de prevención que estamos y estaremos difundiendo.” (Fernández, 13/03/2020, el destacado nos pertenece); “Yo confío en la responsabilidad de **todos los argentinos** y de **todas las argentinas** (...).” (Fernández, 20/03/2020, el destacado nos pertenece).

Sin embargo, el lenguaje no sexista “requiere un claro posicionamiento como hombre o como mujer” (Lupprich, 2020, p.16), con lo cual deja fuera a quienes no se identifican con el binarismo sexual. El lenguaje inclusivo, por su parte, pretende superar esa dicotomía y permite la expresión de la identidad sin tener que optar por un extremo u otro (Bengoechea, 2015). Las personas que se autoperceben como no binarias manifiestan su identidad de género, en la escritura, a través del grafema “x” (“lxs becarixs”) o de la forma “-e” en la posición propia del afixo flexivo de género, válida para la expresión oral y escrita.

En su intento de visibilizar a las personas de la comunidad LGBTQ+ como destinatarios de su discurso, el enunciador incorpora el lenguaje inclusivo no binario en su tercera alocución, correspondiente al 25 de abril. En esa circunstancia lo emplea solo dos veces: “Buenas noches a todos, a todas, a **todes** (...).” (Fernández, 25/04/2020, el destacado nos pertenece); “Yo les agradezco a cada chico, a cada **chique**, a cada chica que en su casa se quedó todo este tiempo cuidando su salud y la de los suyos (...).” (Fernández, 25/04/2020, el destacado nos pertenece).

A nuestro juicio, se trataría de un uso aislado –de hecho, solo aparece en esta ocasión– y parecería no corresponderse con una firme convicción de reconocer la amplia gama de identidades de géneros existentes. Asimismo, podemos afirmar que ambos enunciados son redundantes y van en detrimento de la economía lingüística a la que tiende el hablante. Pese a que existen numerosas discusiones sobre el uso de la forma “-e” junto a las desinencias de masculino y femenino para integrar discursivamente la diversidad no binaria existente, desde nuestra perspectiva, el formante “-e” presente en las expresiones “chique” o “todes” incluye los géneros masculino y femenino; por lo tanto, no resulta necesario mencionar, en cada caso, la tríada finalizada en “-o”, “-a” y “-e”, como lo hace el enunciador.

No deja de llamar la atención que, en el discurso del 15 de mayo, solo emplee el masculino genérico, a diferencia de sus mensajes previos, en los que también se valió de los lenguajes no sexista y no binario. Quizás esto nos permita pensar que, en el discurso del presidente, se utiliza el lenguaje no sexista y el no binario únicamente cuando se dirige al destinatario principal de su mensaje: el ciudadano común. Por último, la concepción binaria hombre/mujer se evidencia marcadamente en el uso predominante del masculino genérico y, en mucha menor medida, del lenguaje no sexista.

Conclusiones

El análisis realizado nos permite concluir que, en el estudio del discurso presidencial, no solo puede reconstruirse información sobre el contexto de la pandemia, sino también el marco de luchas discursivas y políticas por el poder en el que se está desarrollando la crisis sanitaria más importante de las últimas décadas.

Además, advertimos una serie de preocupaciones que el presidente atiende implícitamente desde lo discursivo. Por un lado, hay una necesidad de construirse como el líder gubernamental que toma las decisiones, diferenciado e independiente de su vicepresidenta, a quien numerosos medios atribuyen el poder de mando dentro de la dupla política. Por otro lado, refuerza este liderazgo dentro de un grupo de trabajo conformado por científicos y especialistas que asesoran sus decisiones y las legitiman desde un saber científico.

De igual manera, se evidencia el propósito de mostrar un Gobierno fortalecido y democrático, que mantiene consenso con la oposición. No obstante, la constante autoinclusión y la autoexclusión de la figura del Estado parece mostrar una falta de compromiso real con las medidas políticas que se toman.

Sus palabras permiten inferir la necesidad imperiosa de apropiarse del discurso de la verdad, campo semántico tan vilipendiado desde la política y tan disputado por los centros hegemónicos del poder. Consideramos que el discurso presidencial

responde a numerosos flancos que cuestionan su autoridad y, que, además, defiende la ideología de su partido peronista tan denostado por su unión con el kirchnerismo.

En esta misma búsqueda aprobatoria, podemos añadir que, en las alocuciones del presidente, las formas no sexistas y no binarias alternan con el empleo preponderante del masculino genérico. Creemos que el uso de esas formas inclusivas para apelar a los ciudadanos termina pareciendo forzada, pues resulta evidente que no se manifiestan con frecuencia en el discurso, sino que se las incorpora con una intencionalidad determinada en ciertos momentos.

Este hecho podría interpretarse como un intento de cambiar los modos de decir, pero, también, como una impostación discursiva, sobre todo porque el discurso presidencial en cadena nacional no es improvisado ni imprevisto.

Referencias

- Bengoechea, M. (2015). Cuerpos hablados, cuerpos negados y el fascinante devenir del género gramatical. *Bulletin of Hispanic Studies*, 92, 1-23. https://www.researchgate.net/publication/273340490_Cuerpos_hablados_cuerpos_negados_y_el_fascinante_devenir_del_genero_gramatical
- Castillo, J. (2020). Alcances de la temporalidad. Discursos presidenciales durante la pandemia. *Actas de Periodismo y Comunicación*, 6(2). <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (Dir.). (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Amorrortu.
- Dorna, A. (1993). Estudios sobre el discurso político: el papel persuasivo de las figuras retóricas y de la gestualidad. *Psicología Política*, 6, 117-128. <http://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N6-6.pdf>
- Ester, B.; De Gori, E. y Chaves García, N. (16 de agosto de 2020). *Discursos presidenciales frente al Covid-19*. Celag.org. <https://www.celag.org/discursos-presidenciales-frente-al-covid-19/>
- Fernández, A. (2020). *Discursos*. Casa Rosada. <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/discursos?start=280>
- Fernández, J. (2020). Un presidente entre la pandemia y el postbroadcasting. *Question/Cuestión*, 1. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/5979>
- Giménez, G. (1983). *Poder, Estado y Discurso*. UNAM.
- Hernández Guerrero, J. (2002). Las estrategias psicológicas de la retórica. *Logo: Revista de retórica y teoría de la comunicación*, 2, 35-50. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/134611.pdf>
- Lupprich, E. (2020). Lenguaje inclusivo: el uso político de la morfología. En M. M. Murga (Ed.), *Lenguaje inclusivo y educación: miradas desde la interdisciplina* (pp. 14-21). Centro de Comunicación, Educación y Pensamiento latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras (UNT). <http://filo.unt.edu.ar/2020/06/26/lenguaje-inclusivo-y-educacion/>

- Montero, M. (2009). Poder y palabra: mentira implícita y accidentes en discursos presidenciales. *Discurso & Sociedad*, 3(2), 348-371. [www.dissoc.org/ediciones/v03n02/DS3\(2\)MaritzaMontero.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v03n02/DS3(2)MaritzaMontero.pdf)
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1999). *Recomendaciones para un uso no sexista del lenguaje*. Autoedición. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114950>
- Real Academia Española (2020). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Autoedición. <https://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). *Nueva gramática de la lengua española*. Manual. Espasa.
- Tinoco Padauí, C. (12 de agosto de 2020). Empatía, el nuevo mensaje político en tiempos de pandemia. *Política Heroica*. <http://politicaheroica.co/empatia-el-nuevo-mensaje-politico-en-tiempos-de-pandemia/>.
- Van Dijk, T. (1996). Opiniones e ideologías en la prensa. *Voces y culturas*, 10, 9-50. <http://www.discursos.org/oldarticles/Opiniones%20e%20ideolog%EDas%20en%20la%20prensa.pdf>
- _____ (1999). *Análisis del discurso social y político*. Abya-Yala. https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1414&context=abya_yala
- _____ (2005). Política, ideología y discurso. *Revista Quorum Académico*, 2(2), 15-47. <http://www.discursos.org/oldarticles/Politica%20ideologia.pdf>
- _____ (2010). Discurso, conocimiento, poder y política. Hacia un análisis crítico epistémico del discurso. *Revista de Investigación Lingüística*, 13, 167- 215. <https://revistas.um.es/ril/article/view/114181/108121>
- Vasilachis de Gialdino, I. (2016). La construcción discursiva de la identidad y el modelo de sociedad en el discurso político de M. Macri. *Discurso & Sociedad*, 10(3), 466-490. [http://dissoc.org/ediciones/v10n03/DS10\(3\)Vasilachis.html](http://dissoc.org/ediciones/v10n03/DS10(3)Vasilachis.html)
- Verón, E. (1987). La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política. En E. Verón, L. Arfuch, M. M. Chirico, E. de Ipola, N. Goldman, M. I. González y O. Landi (Eds.), *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos* (pp. 11-26). Hachette.
- Vitale, M. A. (2020). Discurso presidencial sobre el COVID-19. El caso de Alberto Fernández en Argentina. *Revista de Signis*, 33, 113-125. <https://doi.org/10.35659/designis.i33p113-125>
- Wendell de Camargo, Hy Canavire, V. (2020). Análisis de discursos presidenciales en contextos de pandemia: los casos de Brasil y Argentina. En C. M. Guisardi, L. Chagas y A. Pereira (Orgs.), *Os Discursos de um Brasil efervescente em tempos de pandemia* (pp. 76-100). Syntagma Editores. <https://syntagmaeditores.com.br/livraria/os-discursos-de-um-brasil-efervescente>



Sumario

“¿Qué sabe del alma el paisano nuestro? ¡ah! Él vive cuidándola”. La vida y el vínculo con el espacio geocultural en algunas obras de J. W. Ábalos

Eloísa Auat García
Universidad Nacional de Córdoba
elo.auat@mi.unc.edu.ar

Recibido: 14-03-2022
Aceptado: 27-04-2022

Palabras clave: sobrevivencia, naturaleza, cultura, tensión

Resumen

El tiempo en que se desarrollan los pueblos, la cultura popular, aparece como un tiempo anacrónico respecto del que impone el Estado moderno. Pensar la ruptura con la modernidad occidental supone asumir y exponer este tiempo heterogéneo, en que coexisten la colonialidad todavía latente y la modernización capitalista, para luego trasladar el punto de vista a la geoculturalidad continental y (re)configurar esa identidad americana. Sobrevivir en la naturaleza consiste en respetar sus tiempos y formas, encontrar un equilibrio que permita la armonía de los elementos puestos en juego: así, llegamos al *pachacutiy* (Mamani Macedo; Kusch), el ver el “así, en el mundo; es decir, asumir ese mundo de puro acontecer, caótico y no regulable, al contrario de lo que perciben quienes lo despojan de esa vida y se lo apropian como realidad muerta, poblada de objetos manipulables al mero servicio de la razón.

En algunas obras de Jorge W. Ábalos (*Norte Pencoso, Shalacos, Copleto Popular, Shunko, etc.*) nos encontramos con las representaciones de un encuentro en tensión entre concepciones del mundo: de la valoración de las memorias ancestrales a la imposición de una ciencia moderno-europea. El campesino y la campesina viven, desde la constitución de las ciudades como los centros de la modernización, en una marginalidad que permite ciertas libertades, pero en el marco de un sometimiento de sus prácticas. Hay un poder que se ejerce por parte del Estado y que opera en función de la adaptación de las comunidades indígenas a las pautas occidentales del desarrollo civilizatorio. Nuestra intención es encontrar, en esa danza de supervivencia con el mundo y con la dominación colonial, intersticios donde emergen las alegrías y las penas en forma de coplas, cantos, cuentos o rituales, que constituyen las grandes armas de resistencia de los pueblos.

Key words: survival, nature, culture, tension

Abstract

The time in which popular culture and peoples develop appears as an anachronistic time with respect to that imposed by the modern State. To think the rupture with Western modernity supposes to assume and expose this heterogeneous time, in which the still latent coloniality and capitalist modernization coexist, to then transfer the point of view to the continental *geoculturality* and (re)configure that American identity. Surviving in nature consists in respecting its times and forms, finding a balance that allows the harmony of the elements at play: thus, we arrive at *pachacutiy* (Mamani Macedo, Kusch), seeing the "this way" in the world; that is, assuming that world of pure happening, chaotic and unregulated, contrary to what is perceived by those who appropriate it as a dead reality, populated by manipulable objects at the mere service of reason.

In some of Jorge W. Ábalos' works (*Norte Pencoso, Shalacos, Coplero Popular, Shunko, etc.*) we find representations of a clash in tension between conceptions of the world: from the valuation of ancestral memories to the imposition of a modern-European science. The peasant lives, since the constitution of the cities as the centers of modernization, in a marginality that allows certain freedoms, but in the framework of a subjugation of their practices. There is a power that is exercised by the State and that operates in function of the adaptation of the indigenous communities to the Western patterns of civilizational development. Our intention is to find, in this dance of survival within the world and under colonial domination, interstices where joys and sorrows emerge in the form of couplets, songs, stories or rituals, which constitute the great weapons of resistance of the peoples.

La vida del pueblo

Si bien la cuestión indígena en nuestros pueblos ha sabido reducirse, en tiempos recientes, a expresiones "enigmáticas" relacionadas con pasados remotos (nunca actualizables, siempre telúricos), solo analizables mediante un ejercicio metodológico de fosilización, la realidad en la que nos vemos inmersas e inmersos muestra –una y otra vez– una cara oprimida pero latente, esbozando la mueca de su existencia presente.

En la constitución de las nacionalidades latinoamericanas se ha emprendido, como lo plantea Rodolfo Kusch (1976), un juego de malabares de lo visible sobre aspectos invisibles o no vistos, a los cuales les está "prohibido" aparecer y –para garantizar que así sea– se les ha impuesto una máscara.

No obstante, lo que la Razón Occidental no contempla es que la negación de una de las caras de su propia realidad no significa su supresión. Lo oculto no es ausencia, sino presencia latente.

Soy lo mismo qu'el quebracho:

Cuando más viejo mejor.

La cáscara va cayendo,

pero queda el corazón.

(Ábalos, 2013b, p.196).

En este territorio, entre lo recuperado por la estima a una “venerable tradición” que juega en función de una identidad útil a los proyectos homogeneizantes de modernidad nacional, y la inevitable emulsión de manifiestos culturales americanos en permanente mutación y emergencia, construimos representaciones *ch'ixi* (Rivera Cusicanqui, 2011)¹ de la realidad, que sostienen la vida en comunidad; que resisten, ante todo, el aniquilamiento de nuestra identidad colectiva que pretende el imperialismo colonial.

La complementariedad que se proyecta en la relación campesinos-mundo – pensando en las y los campesinos como la continuidad de una forma local de ser y estar en la tierra, en tensión con las políticas (pos)coloniales de explotación de esa tierra– contiene, reaviva e impulsa la sobrevivencia en escenarios pseudoapocalípticos como el que vivimos hoy. La intención, en este ensayo, es poner en valor lo todavía innombrado, multiforme pero vivo y resistente del alma de las comunidades indígenas, que (re)aparece en las coplas, los rituales, las creencias y prácticas cotidianas de las sociedades campesinas actuales y propone códigos otros para pensar nuestro vínculo con la vida y la tierra.

En las coplas y leyendas recopiladas, las crónicas escritas y las ficciones realistas de Jorge W. Ábalos (Coplero popular, Norte pencoso, Shalacos y Shunko) se evidencian algunas de estas expresiones culturales que nos brindan abundantes elementos para constatar una capacidad histórica y dinámica de resistencia y reinvenición cultural. Veremos algunos de ellos.

1 Esta noción señala que somos un tejido cultural dinámico en el que indígenas –y no solo colonizados– fueron activamente protagonistas de construcciones identitarias auténticas y singulares.

El saber del pueblo

En esta vida prestada
que es de la ciencia la llave,
quien sabe salvarse, sabe
y quien no, no sabe nada.

(Ábalos, 2013b, p.37).

El saber externado (la ciencia), ese saber de carácter acumulativo que hace de nosotras y nosotros sujetos pasivos frente a un mundo supuestamente inerte y totalmente objetivado, es el que asegura la salvación. Ahí aparece el arma estratégica, la “maña” del pueblo: su propia sabiduría. En esta breve copla, hay tantos sentidos puestos en juego como tensiones entre las implicancias del término ‘saber’. El saber del pueblo es un saber empírico, decía Ábalos (2013c), que se transmite oralmente de padres a hijos e hijas y crea universos que rigen sus costumbres y toda su vida:

‘Te va a llevar Zupay’, dicen las madres puebleras a sus hijos cuando estos salen a disputar la prioridad a las lagartijas en las siestas ardientes. Digo las madres puebleras, porque el campesino nunca invocaría el nombre de este duende para una amenaza; con Zupay no se juega. (p.51)

El cuidado de la vida y el cuidado para templar la “ira divina” –siguiendo a Kusch (1962)– son uno solo y el mismo, y demuestran una sabiduría que ha permitido la supervivencia a lo largo del tiempo y la capacidad de construir comunidad a partir de bases fuertes y consolidadas: todo lo que se conoce se comparte; todo lo que se vive, se colectiviza, a tal punto que sobrevivir es, siempre, una respuesta en red.

En la forma del cuento y de la copla, se traslucen las voces de una expresión colectiva que nace quizás, como dijo Canal Feijóo (2011), “por la necesidad de contraponer a la forma conquistadora la pasión inabjurable del alma conquistada” (p.108). Con esto, lo que queremos apuntar es que la reproducción de los saberes ancestrales (en coexistencia con la necesaria técnica y conocimiento creados para las estructuras materiales occidentalizadas/europeas) en la forma de costumbres o tradiciones compartidas, familiares y comunales, ha encontrado fisuras en la cultura colonial, baches que demuestran la negación de algo que existe y por medio de los cuales su identidad no solo sobrevive, sino que muta las representaciones locales y las fortalece desde la raíz.

Mañana, cuando me vaya,
con alvertencia te pido:
no vayas a beber agua
en la fuente del olvido.
(Ábalos, 2013b, p.131).

El pensar popular e indígena conserva las formas de una memoria seminal. Entendemos aquí el pensar popular como un conjunto de prácticas cotidianas que suman las memorias latentes del saber indígena (nativo, que ha sido atravesado por la conquista y oprimido por el proyecto civilizatorio occidental) y las experiencias del pueblo en relación con los estados modernos. La distinción entre el pensar popular y el indígena es hoy, por lo tanto, más analítica que visible, por eso es posible hablar de pensamiento indígena y popular como un todo, así como Kusch (1977) lo expone en su libro homónimo.

Cuando hablamos de memoria seminal, volvemos a la raíz: no se trata de una percepción de la realidad a partir de una causalidad mecánica, sino más bien de una causalidad “por germinación” (Kusch, 1962). Del suelo en el que gravitan las y los campesinos emerge la potencia de la semilla, cuya germinación depende del buen ritual que ejecuten para sobrellevar su situación en el mundo. Esa trama no se pierde “en la fuente del olvido” porque está contenida en la historia viva de los pueblos.

El alma del pueblo

El registro de la realidad para el y la indígena, nos dice Kusch (1977), “es la afección que esta ejerce sobre él, antes que la simple connotación perceptiva” (p.30). De ahí que su relación con el mundo es plenamente personal, a diferencia de aquella otra, occidental, cuyas “armas” de supervivencia son creadas y administradas externamente para compensar los males que nos aquejan desde el no-compromiso: “Un ritual compromete al hombre, la oficina, no” (p.34).

Todo en el entorno de las y los campesinos es *kawsay*. Es decir, “no hay dualidad entre el hombre y la naturaleza sino todo es comunidad en plena interacción y vida” (Mamani Macedo, 2019, p.12). El universo visto así, exige atención y respeto. Ábalos lo dejó plasmado a través de toda su literatura, producto de su encuentro cotidiano con los saberes del pueblo *shalaco*, santiagueño:

-Paaj; es el mal del quebracho, señor.

(...) él ha cortado, por error, un rebrote de quebracho colorado; al tocarlo, ha sido “flechado” por el árbol... Tiene ahora dolores de cabeza, se siente como héptico, y esas ronchas...

(...) Me dice que ha comenzado a medicarse: ha saludado al quebracho padre, y ha hecho una tortilla de ceniza amasada y la ha atado a su tronco con una tira de tela colorada. Con eso espera aplacar la ira del árbol... (2013a, pp.79-80)

Es que el mecanismo ritual que procede a la historia transmitida por alguno de nuestros ancestros trae intrínseca una fe y un miedo inicial, una incertidumbre y una necesidad de acción por la libertad del propio cuerpo, de la propia alma. Todo ello moviliza el sostenimiento de una práctica que se vuelve identificatoria de una forma de ser-estar en relación con el mundo.

Se suceden luego voces infantiles que llaman por sus nombres.

Miro interrogante a Shalu. Él sonrío.

–Están llamando a su alma, señor. Si no lo hicieran, las almas de ellos se quedarían allí, en el rancho viejo al cual estaban acostumbradas, por los tantos años. Cuando vos te vayas, señor –agrega–, tienes que llamar a tu alma por su nombre. Si no lo haces, ella se quedará aquí para siempre. (Ábalos, 2013a, p.90)

Además, estos relatos guardan, subyacente, una disconformidad con el orden colonial establecido y basado en la fuerza; es decir, defienden el principio de la libertad. Entonces, al cuidado del mundo, más el temor de la ira divina, se suma también el cuidado del alma –el alma del pueblo– frente a la violenta imposición del sistema imperial. Porque, si el cuerpo se queda sin alma, se vuelve inocente (o, como solemos decir, *opa*):

Por eso nunca deja la herramienta en actitud de trabajo: el hacha clavada en la leña, o la pala hundida en la tierra; las vuelca, dejándolas acostadas, en descanso; porque puede ocurrir que cuando se retire del lugar en que acaba de terminar su trabajo, el alma quede allí prendida al instrumento, convencida de que hay que continuar la tarea. (Ábalos, 2013c, p.43)

En esta reivindicación de la “fuerza creadora y vital del hombre” que se mueve “entre conciencia e inconsciencia” (Kusch, 1962, p.94), se traza un camino alternativo de relación en armonía con el espacio-tiempo. A la vez aparece, como parte de ese camino, el ejercicio de reconocer que “lo racional [en sí mismo] carece de autonomía” (1976, p.17), marcado por la impronta imperialista de nuestra clase media, que responde a un sistema de control y disciplinamiento del cuerpo-alma.

Conclusiones

El reencuentro con el saber popular, con las formas del pensamiento popular, exige un salto. Kusch (1976) dijo un “salto hacia lo embrionario”, porque eso popular es un “detrás” que se sitúa adelante: en el contexto de sucesivas crisis ambientales, políticas, económicas, sociales en fin, imperiosa se hace la necesidad de replantearnos la vida de otra manera. El encuentro con la experiencia de la vida a partir del reconocimiento de que todo lo que existe implica a su opuesto en tensión (no negado, como lo es para la razón occidental, sino presente) rompe nuestra calma burguesa, porque se interna en donde no comprendemos: adentro de nosotros y nosotras mismas. Pensarnos de manera relacional, complementaria con los y las otras y con la tierra posibilita transformaciones revitalizantes y necesarias.

-Si quieres pescar dorados, para hacer pizar, ¿vas a poner el corcho hondo o arribita nomás, señor? (...) A que no sabes.

-Y... yo lo pondría hondo.

Los chicos se rieron.

-No, señor, tienes que poner arribita no más, porque ahí el dorado anda cazando las mojarritas. Para el bagre tienes que poner hondo, y no hacer ruido, porque es muy desconfiado.

(...) Elías se pasa el día pescando ahora que había agua.

-¡Ahá, Elías! Con razón es que a veces no estudias la lección.

-Mi papá está en el Chaco, señor; no tenemos carne.

(...) -Pesca cuanto quieras, Elías, no importa la lección. Pescar es más importante. (Ábalos, 2013d, p.185)

Lo armónico del vínculo con la tierra no excluye la atención a las necesidades materiales a las que el contexto del capitalismo somete a las comunidades. Es decir, cuando un miembro de la familia –que se encarga de proveer la carne, por ejemplo– debe ausentarse (viajar, migrar, moverse de su territorio) en busca de un trabajo que proporcione ingresos económicos para el sustento general, porque de su propia tierra para producir fue despojado, otros y otras garantizan la **supervivencia** en su espera, como leemos en el pasaje anterior. A esto nos referimos cuando hablamos de una complementariedad que incluya la memoria ancestral en diálogo con la técnica/ el conocimiento occidental.

En el medio, ese diálogo crea cultura; la cultura da aire, es decir, vida.

Los chicos rompieron el caracol entre dos piedras. ¡Cómo había sido adentro! El caracol no tenía *curu*.

-¿Has visto, señor, esas estrellas que caen en la noche?

-Sí.

-Éste es una estrella –dijo señalando el caracol–; cuando cae sobre un animal o sobre una persona, el animal o la persona se seca.

-¿Quién te ha dicho?

-Nadie me ha dicho. Todos saben. (Ábalos, 2013d, p.186)

La pretensión de esta propuesta de lectura fue, más que transcribir los saberes concretos con que los y las campesinas cuentan para su subsistencia, la de apuntar esos saberes con que sobrevive el alma del pueblo; esto es, su identidad. De los primeros, tenemos certeza de su efectividad por su vigencia en el ejercicio de sostenimiento de la comunidad. De los últimos, la garantía es que dan sentido y base a toda práctica de supervivencia.

La **sobrevivencia**, creemos, va a comprender la técnica con que se trabaje en y con el mundo, sustentada por la contemplación atenta y el cuidado de ese mundo. Allí radica la importancia de la vuelta a la comunidad como tejido que construye y sostiene; del ritual; de la copla y el canto; del reconocimiento de la relación entre el cuerpo y el suelo en el que gravita.

Referencias

- Ábalos, J. W. ([1975] 2013a). *Shalacos*. Fundación Cultural Santiago del Estero.
- Ábalos, J. W. ([1973] 2013b). *Coplero popular*. Fundación Cultural Santiago del Estero.
- Ábalos, J. W. ([1964] 2013c). *Norte pencoso*. Fundación Cultural Santiago del Estero.
- Ábalos, J. W. ([1949] 2013d). *Shunko*. Fundación Cultural Santiago del Estero.
- Canal Feijóo, B. (2011). *Burla, credo, culpa en la creación anónima*. Biblioteca Nacional, Colección Los Raros.
- Kusch, R. (1962). *América profunda*. Hachette.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Ed. Fernando García Cambeiro.
- Kusch, R. (1977). *El pensamiento indígena y popular en América*. Hachette.
- Mamani Macedo, M. (2019). *Purun Yachana*. El valor de las categorías culturales andinas en la explicación de nuestra literatura. *Revista Jornaler@s*, 4, 11-22. <http://www.fhyics.unju.edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales4/MAMAN%C3%8D%20MACEDO-Conferencia-%20Purun%20Yachana.pdf>
- Rivera Cusicanqui, S. (2011). Lo indio es moderno. *Revista Ojarasca*, 170, 6-7. <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/11/oja170-loindio.html>



Sumario

Miserables formas desequilibradas. Representación de los cuerpos femeninos en *Swastika Night*

Matías Baldoni Amar
FHyCs- UNJu
matibaldoni@hotmail.com.ar

Recibido: 21-02-2022

Aceptado: 16-05-2022

Palabras clave: cuerpos femeninos, anulación, distopía, representaciones ideológicas.

Resumen

"And I believe in pride, in courage, in violence, in brutality, in bloodshed, in ruthlessness, and all other soldierly and heroic virtues": proclaman los miembros del partido nazi en *Swastika Night*, una novela en la cual la autora (Katharine Burdekin) nos presenta un mundo donde Adolf Hitler y el Partido Nacional-Socialista Alemán se imponen dominantes. Bajo este dominio, se erige un culto patriarcal que, abrevando en mitos e imaginarios germánicos, diviniza la figura de Hitler. *Swastika Night* es "la más original de todas las muchas distopías antifascistas de finales de la década de 1930" (Croft 1990, p.238), predominantemente porque Burdekin relaciona la dictadura con la misoginia, para poderosamente atacar las ideologías patriarcales que podrían funcionar como sustrato para tendencias gubernamentales represivas más amplias. En esta novela la importancia de la masculinidad del hombre ario se impone y el género femenino queda relegado, animalizado y cosificado, establecido como un "ser natural", diferenciado del carácter racional y civilizado/civilizatorio de la masculinidad.

Este trabajo realiza un análisis de las formas en que la novela representa esa anulación de las mujeres como miembros de la sociedad e, incluso, de la clase humana, mediante un proceso de ocultamiento y destierro de sus cuerpos. Nuestro tratamiento analítico se focalizará en cómo se elabora el imaginario del cuerpo femenino, especialmente en la construcción adjetival, la perspectiva de los personajes y las transgresiones del lenguaje. Además, las perspectivas socio-semiótica como a los aportes de la literatura comparada nos permitirán analizar las construcciones ideológicas que organizan el mundo narrado, y la forma en que esta distopía denuncia la guerra, el sexismo y el poder como prácticas e imaginarios interconectados en la constitución de la sociedad patriarcal del siglo XX.

Key words: female bodies, nullification, dystopia, ideological representations

Abstract

“And I believe in pride, in courage, in violence, in brutality, in bloodshed, in ruthlessness, and all other soldierly and heroic virtues”: proclaim Nazi party members in *Swastika Night*, a novel in which the author (Katharine Burdekin) presents us with a world where Adolf Hitler and the German National-Socialist Party prevail. Under this domination, a patriarchal cult is erected that, drawing on Germanic myths and imaginaries, divinizes the figure of Hitler. *Swastika Night* is “the most original of all the many antifascist dystopias of the late 1930s” (Croft 1990, p.238), predominantly because Burdekin links dictatorship with misogyny, to powerfully attack patriarchal ideologies that might function as substrate for broader repressive government tendencies. In this novel the importance of the masculinity of the Aryan man prevails and the female gender is relegated, animalized and reified, established as a “natural being”, differentiated from the rational and civilized/civilizing character of masculinity.

This work analyzes the ways in which the novel represents the annulment of women as members of society and even of the human species, through a process of concealment and exile of their bodies. Our analytical treatment will focus on how the imaginary of the female body is elaborated, especially in the adjective construction, the perspective of the characters and the transgressions of language. In addition, the socio-semiotic perspectives as well as the contributions of comparative literature will allow us to analyze the ideological constructions that organize the narrated world, and the way in which this dystopia denounces war, sexism and power as practices and imaginaries interconnected in the narrative. constitution of the patriarchal society of the 20th century.

Introducción

“And I believe in pride, in courage, in violence, in brutality, in bloodshed, in ruthlessness, and all other soldierly and heroic virtues”: proclaman los miembros del partido nazi en *Swastika Night*, una novela donde la autora (Katharine Burdekin) nos presenta un mundo donde Adolf Hitler y el Partido Nacional-Socialista Alemán se imponen dominantes. Bajo este dominio, se erige un culto patriarcal que, abrevando en mitos e imaginarios germánicos, diviniza la figura de Hitler.

Swastika Night es una de “la más original de todas las muchas distopías antifascistas de finales de la década de 1930” (Croft, 1990; 238), predominantemente porque Burdekin relaciona la dictadura con la misoginia, para poderosamente atacar las ideologías patriarcales que podrían funcionar como sustrato para tendencias gubernamentales represivas más amplias. Comprendiendo profundamente la política nazi y sus futuros resultados de a opresión racial, religiosa y sexual, *Swastika Night*, años antes de la Segunda Guerra Mundial, es también una de las primeras novelas en imaginar crónicamente un mundo donde impera un nazismo invicto, como en

El hombre de las alturas de Dick (1962, 2012) o *Fatherland* (Harris, 1992, 2012). En la novela de Burdekin, el nazismo ha ganado un conflicto global, Hitler es adorado como un Dios, los judíos han sido borrados de la Tierra, los cristianos se consideran **gusanos**, y las mujeres animalizadas se utilizan sólo para la procreación.

Toda la idea de familia se ha hecho añicos en favor de una comunidad masculina y varonil, donde el amor se experimenta predominantemente como un sentimiento homosexual. Los caballeros gobiernan esta sociedad jerárquica. Uno de ellos, el viejo Friedrich von Hess, sin hijos, les revela a Hermann y Alfred que Hitler no es una deidad, sino un hombre sencillo, y que las mujeres alguna vez fueron inteligentes, educadas, hermosas y amadas por los hombres. Von Hess confía el futuro a los protagonistas, instándolos a organizar un grupo de resistencia y a apoyar el desarrollo de nuevos modelos independientes de feminidad, salvando así una sociedad destinada a la extinción. Las madres, de hecho, están dejando gradualmente de dar a luz a sus hijas, en una especie de selección natural de género.

Este trabajo realiza un análisis de las formas en que la novela representa esa anulación de las mujeres como miembros de la sociedad e, incluso, de la clase humana, mediante un proceso de animalización de sus cuerpos.

Distopía y fascismo

Podemos considerar a la utopía como “la sombra de la utopía” (Kumar, 1991, p.99), ya que la distopía generalmente se opone a esta y sus “buenos (o inexistentes) lugares” (1991, p.100), pues promueve visiones del llamado “no-futuro” (Lothian, 2016, p.443). Y si, por un lado, nos encontramos que las obras de corte utópico persiguen una mejora de la sociedad mediante la experimentación con diversas posibilidades tanto políticas, sociales, económicas como incluso filosóficas y tecnológicas, por otro lado el género de la distopía enfoca “los abusos potenciales que podrían resultar de la institución de la supuesta utopía perfecta” (Booker, 1995, p.3). Sin embargo la distopía no debe categorizarse firmemente como una mera contrastación de la utopía, ya que también “constituye una crítica de las condiciones sociales o los sistemas políticos existentes” (1995, p.3), proporcionando una representación de las sociedades contemporáneas y sus relaciones de poder.

Para Baccolini y Moylan (2003) la distopía se proyecta mucho más allá que una simple construcción de mundos posibles. Los autores enfatizan el poder subyacente en la crítica y análisis que se lleva a cabo en estas obras, abrevando de su contexto y atrayendo la atención hacia diversas formas de opresión: la imaginación distópica ha servido de vehículo profético, el canario en una jaula, para escritores con una preocupación ética y política por advertirnos de terribles tendencias sociopolíticas. Teniendo en cuenta el período histórico en el cual Burdekin escribe y publica su novela, nos encontramos con una Inglaterra (y una Europa en general) abatida por

la ola del fascismo naciente. El advenimiento de los gobiernos Nazi y Camisa Negra en Alemania e Italia respectivamente, el conflicto armado en España y el creciente apoyo a las proclamas de Oswald Mosley en Inglaterra generaban un ambiente de pesadez y tensión en el cual podemos ver con facilidad las huellas de una distopía en aras de crecimiento.

Ahora bien, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de imaginarios sociales? Bronislaw Baczko (2017) separa el término en dos partes fundamentales: el aspecto de la imaginación y lo social. Para poder comprender los complejos procesos interpersonales en juego a la hora del estudio de los imaginarios sociales, Baczko señala lo importante de dimensionar estas dos partes para poder, de allí, elaborar un sendero explicativo.

Sobre lo primero, Baczko dice:

Insinuada en la percepción misma, mezclada con las operaciones de la memoria, abriendo alrededor de nosotros el horizonte de lo posible, escoltando el proyecto, el temor, las conjeturas, la imaginación es mucho más que una facultad para evocar imágenes que multiplicarían el mundo de nuestras percepciones directas; es un poder de separación gracias al cual nos representamos las cosas alejadas y nos distanciamos de las realidades presentes (Baczko, 2017, p.27)

Así, nos encontramos con la importancia de la imaginación no sólo para configurar las posibilidades de un futuro, estableciendo los rumbos de la acción y la actividad tanto creativa como volitiva, sino también para sentar las bases de una interpretación del presente (y, también, en un aspecto más centrado en la idealización nostálgica, el pasado). Lo clave de la imaginación se denota en todos los aspectos de las sociedades humanas, y, como añade Baczko (1978), por más que estas "imaginerías" o "irrealidades" se hayan intentado (y sigan haciéndolo) eliminar a la hora de contemplar y entender al ser humano como tal, son absolutamente necesarias para comprender la profundidad de los efectos sociales en los individuos. En este trabajo en especial, considerando la manera en que estas representaciones mentales de los individuos se ven proyectadas como forma artística, en un ir y venir entre un Otro y un Yo. Toda interacción entre seres humanos es una puesta en cuerpo de la manera en que cada participante del circuito comunicativo (no necesariamente verbal) reconoce, administra y representa la información que su cerebro interpreta sobre el Otro. Estas formulaciones mentales realizan un horizonte específico que es utilizado como centro para dicha interacción. Dicho de otra manera, el trato que damos a los otros depende de cómo entendemos la visión que tenemos de ellos, la cual está filtrada por los preconceptos establecidos socialmente de su género, etnia, edad, clase económica, etc.

Sobre el aspecto específicamente social, Baczkó comenta:

El adjetivo social delimita una acepción más restringida al designar dos aspectos de la actividad imaginante. Por un lado, la orientación de ésta hacia lo social, es decir la producción de representaciones globales de la sociedad y de todo aquello que se relaciona con ella, por ejemplo, del "orden social", de los actores sociales y de sus relaciones recíprocas (jerarquía, dominación, conflicto, etc.), de las instituciones sociales, y en especial de las instituciones políticas, etcétera. Por otro lado, el mismo adjetivo designa la inserción de la actividad imaginante individual en un fenómeno colectivo. En efecto, las modalidades de imaginar, de reproducir y renovar el imaginario, como las de sentir, pensar, creer, varían de una sociedad a la otra, de una época a la otra y por consiguiente, tienen una historia (2017, p.27).

Entendemos, entonces, esta doble presentación de lo social en conjugación con los imaginarios. Tanto en un nivel del presente y de cómo las concepciones de la realidad (basadas en los imaginarios individuales) enriquecen y se cros-polinizan en el constante intercambio diario que ejecutamos los seres humanos como "animales políticos y racionales", como en el conjunto elaborado que podría llegar a llamarse *esprit d'époque*, sobre las cuales, como ya mencionamos, trabajaremos en esta investigación. Baczkó añade: "Los imaginarios sociales son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través del cual ella se percibe, se divide y elabora sus finalidades" (Baczkó, 2017, p.28).

Roger Griffin define al fascismo como un "El fascismo es una ideología política cuyo esencia mítica, en sus varias permutaciones, es una forma palingenésica de ultranacionalismo populista." (2003, p.97). De esta definición, si bien breve, es posible explorar varios aspectos. En un primer lugar la idea del fascismo entendido como ideología política; esto nos lleva a repensar por un instante lo mencionado previamente sobre imaginarios y representaciones sociales. En segundo lugar, el aspecto totalitario del fascismo, lo cual en un principio parece presentarse como un oxímoron de su cualidad íntimamente social, pero que como explica Stanley Payne (1980, p.45-70), no es más que una de las muchas herramientas utilizadas por estos métodos de gobierno para mantenerse en control. Y en tercer lugar es aspecto corporativista y extremadamente nacionalista, en especial en aquello referido al dominio (capitalista, colonialista y violento) que se hace de los espacios, personas y objetos remarcados como "otros".

Al respecto de la naturaleza del fascismo, Griffin remarca:

El fascismo es una forma genuinamente revolucionaria de anti liberalismo transclase, y en su último análisis, nacionalismo anti conservador. Como tal, es una ideología profundamente inmersa en conceptos de modernización y modernidad, ha asumido una considerable variedad de formas externas para adaptarse al contexto histórico y

nacional particular en el que aparece, y ha desatado una gran cantidad de corrientes culturales e intelectuales, tanto entre la izquierda como entre la derecha, anti modernas y pro modernas, con el fin de articularse como un cuerpo de ideas, lemas y doctrinas. (2003, p. 98)

De este modo, entendemos al fascismo como una ideología política que apela a un supuesto núcleo o raíces míticas, las cuales reafirman un ultranacionalismo populista centrado en la idea de una posibilidad apocalíptica traída desde “fuera”, desde el “exterior”. Payne, enumerando algunas de las características más distintivas de los gobiernos fascistas, menciona la importancia del frecuente y entusiasta uso de la violencia como mecanismo de control multiclase, del refuerzo del Estado como institución todopoderosa y del énfasis radical en los principios de la masculinidad y su dominio.

Analizando las tramas sociopolíticas de la distopía, podemos reconocer una serie de estructuras comunes con lo listado en el párrafo anterior: “el orden oficial y hegemónico de la mayoría de las distopías (...) descansa, como dijo Antonio Gramsci, tanto en la coacción como en el consentimiento” (Baccolini y Moylan, 2006, p. 5).

En estos espacios distópicos, es posible ver la instauración artificial de una sociedad pública y privada a través de mecanismos que van del miedo, la violencia y el dolor a la propaganda, a un sentido de pertenecer y de adulteradas necesidades que adoran el placer, la estética, el materialismo y la comodidad.

Generalmente, la autoridad distópica organiza estrictamente los espacios y explota los campos del sometimiento lingüístico y psicofísico para reprimir o manipular a los individuos, para encajarlos en su entorno social, ético y político establecido; excluyendo, culpando y reprimiendo a los no alineados y marginados. Así, la gente se vuelve “tierra” para ser invadidas y conquistadas. Al limitar los espacios, el poder muestra su grandeza, supervisa a sus ciudadanos e identifica a los disidentes, convirtiendo lugares y escenarios (tanto reales como simbólicos) en extensiones de su autoridad. Al limitar el lenguaje, el poder difunde solo los conceptos y mensajes necesarios, y eventualmente busca erradicar las ideas no deseadas. Al limitar los cuerpos, el poder moldea ciudadanos perfectos, dóciles y obedientes, y muestra la **alteridad** como un aspecto amenazante de las prácticas sociales, que justifica la marginación o eliminación de los **Otros** sexuales, ideológicos o raciales.

Cuando se trata de mujeres, el control del espacio, el abuso y el empobrecimiento del lenguaje también contribuyen a la objetivación patriarcal y al desempoderamiento del género femenino. En los contextos ficticios de la distopía (así como en realidades que muestran tendencias distópicas), “las mujeres pueden sufrir dos veces: primero,

debido al poder político/autoritario, en segundo lugar, a través de una opresión masculina/sexista” (Di Minico, 2017, p. 71).

Así como un gusano está por encima de una mujer, un hombre está por encima de un gusano.

Analizando **Swastika Night**, Battaglia afirma que el tema central de la novela gira en torno a “las relaciones entre hombre y mujer principios, entre un sistema de valores masculino y uno femenino” (1998, p. 180). Agrega: “Burdekin muestra claramente (...) cómo el sadismo, el pilar en el que se basa el Hitlerdom, se origina en sentimientos de inferioridad y miedo” (1998, p.180). Dicho análisis refleja distopías de la vida real. Según las teorías feministas, desde el principio de los tiempos “el carácter androcéntrico del patriarcado ha confinado inherentemente a las mujeres a los márgenes de la sociedad” (Gilarek 2012, p.221). Las raíces de esta ideología de la supremacía masculina se encuentran en la tendencia arquetípica de respaldar la sumisión femenina y el control biológico para apoyar los mitos masculinos de superioridad. El empoderamiento y la libertad de las mujeres socavan este culto y la necesidad conservadora de control patriarcal y valores tradicionales, estimulan, en ambientes represivos, el sadismo masculino y la hostilidad hacia el género femenino. “El miedo genera violencia y deseo de destrucción, porque la destrucción es la forma más tranquilizadora de posesión” dice Battaglia (1998, p.182). Es interesante notar que existe una conexión “entre el poder político y el rol de género masculino” (Patai 1984, p.258) en la sociedad, especialmente en realidades fascistas, conservadoras y / o patriarcales. Cuanto más fijos son los roles de género y más reaccionaria la autoridad, más experimenta la comunidad la violencia de género (Reid-Cunningham 2008, p.283). Los resultados podrían ser catastróficos, como lo demuestran los mundos de la distopía: “egos masculinos y cuerpos femeninos; personas masculinas y animales femeninos: estos son los extremos de los cuales es capaz una ideología de supremacía masculina” (Patai, 1984, p.258).

Así como el Hitlerdom de *Swastika Night* se expande a través de continentes y civilizaciones, no son sólo los espacios exteriores las únicas “tierras” que necesita conquistar para imponer su imperio y evitar rebeliones. Los cuerpos y las mentes se convierten en “campos de batalla” para campañas en las que el uso de prejuicios y estereotipos como: prácticas legitimadas; el desempoderamiento de la alteridad (racial, social, económica, sexual, etc.); el colapso de las relaciones interpersonales; y el aislamiento y / o la represión brutal de grupos “discordantes” son tácticas funcionales. Según Rose (1999, p. 361), “los cuerpos son 'mapas de poder e identidad'; o más bien mapas de la relación entre poder e identidad”. Los cuerpos que simbolizan la otredad, como los cuerpos de las mujeres, son “lugares de represión y posesión” (Wolff, 1990, p. 122): son inferiores pero aún así explotables y colonizables, porque los sistemas superiores pueden disponer de ellos a voluntad. En *Swastika Night*, la

violencia se dirige predominantemente hacia las mujeres, relacionada con la esfera sexual y apoyada en roles de género y determinismo biológico. En el Hitlerdom, la heterosexualidad está separada del placer y el afecto, y las mujeres son degradadas y abusadas, convirtiéndose en “conductos reproductivos puros sin esperanza de futuro” (Lothian, 2016, p. 458):

(...) la profundidad de su inferioridad yace en el hecho de que son tan diferentes.

-¿Por qué?

-Porque su físico y su constitución mental las previenen de hacer algo que valga la pena, de hacerlo bien, excepto del simple acto animal de dar a luz a niños” (Burdekin, 1985, p.152).

Y el rechazo hacia las mujeres desde los hombres de *Swastika Night* no es solamente por sus características “inferiores”, sino también del asco ante sus formas:

Sin pelo, con el cuero cabelludo desnudo y afeitado, el miserable desequilibrio de sus formas femeninas delineado por sus ropas ajustadas y bifurcadas, esa manera horrible y dócil que tenían de caminar y pararse, con la cabeza gacha, el estómago hacia afuera, las nalgas abultadas detrás... sin gracia, ni belleza, ni rectitud, todas esas eran cualidades masculinas . (Burdekin, 1985, p.12).

Sin embargo, mientras que grupos denominados “despreciables” como los judíos han sido exterminados, las mujeres siguen siendo necesarias para la procreación: incluso cuando son aniquiladas, no pueden escapar de la predestinación biológica. Se aplastan las individualidades, se niegan sus valores y habilidades, y sus propios cuerpos se destruyen, convirtiéndose en las propiedades esclavas de los hombres, pero la maternidad es imperativa, y es la única razón por la que sobreviven. En la novela, las mujeres no son protagonistas o antagonistas. Son invisibles y no ocupan ningún espacio físico o narrativo relevante. Burdekin no les da voz ni acción. Las mujeres permanecen en un segundo plano, derrotadas y humilladas, reducidas a “una colección de úteros y senos e hígados y alumbramientos” (Burdekin, 1985, p.105).

La aniquilación es completa porque ni siquiera son capaces de comprender sus valores potenciales y concebir el cambio o la desobediencia:

No eran más conscientes del aburrimiento, el encarcelamiento o la humillación que las vacas en el campo. Eran demasiado estúpidos para ser realmente conscientes de cualquier cosa angustiosa excepto el dolor físico, la pérdida de hijos, la vergüenza de tener niñas y el extraño dolor masivo que siempre las sobrecogía en la iglesia. (Burdekin, 1985, p.158).

Estas elecciones lingüísticas subrayan e imitan la retórica que utilizaron los nazis para justificar sus políticas raciales: para permitir la represión o el asesinato de seres humanos seleccionados, estos deben ser deshumanizados adecuadamente. Entonces, la parte justa y desanimada de la población los percibirá como algo otro, antinatural, inherentemente enemigo, como un cuerpo inferior y separado del resto de la sociedad, como sugirió Arendt (1962) sobre la comunidad judía en Alemania antes y durante el mando de Hitler.

Así, mientras las mujeres de Hitlerdom se presentan como animales sin alma que no pueden sentir dolor ni tristeza, los hombres y la masculinidad son celebrados y sacralizados. De ellos es el Reino de los Cielos, el poder y el espacio en la tierra. Esta tendencia es enfatizada por el nacimiento milagroso del Führer, quien, según la religión de la esvástica, nació sin madre: extrañamente parecido al nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus en la mitología griega antigua, Hitler explotó de la cabeza de Dios el Trueno. Mientras el cristianismo revela un rechazo de la sexualidad a través de la idea de la Inmaculada Concepción de Cristo, Hitlerdom muestra un rechazo total de la feminidad: "la maternidad y la reproducción biológica se convierten en lugares de abyección" (Lothian, 2011, p. 463), necesarios solo porque la sociedad no tiene tecnología alternativa como en la ciencia ficción. La única rebelión femenina posible es la extinción de las mujeres y en consecuencia de los hombres. El imperativo de tener niños y no niñas finalmente se convierte en un ataque contra el poder, que eventualmente desaparecerá precisamente debido a su supremacía masculina misógina. El detalle más paradójico de *Swastika Night* es que la única salvación para las mujeres proviene de los hombres porque el género femenino está formado por la necesidad, los deseos y la autoridad masculinos. "Las mujeres siempre serán exactamente lo que los hombres quieren que sean. No tienen voluntad, carácter ni alma; son sólo un reflejo de los hombres" (Burdekin, 1985, p. 70), afirma von Hess. La única esperanza para un mundo decadente es educar a las mujeres, haciéndolas volver a tomar conciencia de su identidad y posibilidades, pero, según el Caballero, para criar hijas fuertes será necesario imponerles modelos masculinos, al menos por un rato. Quién sabe cuándo o si "ser mujer" será suficiente

Como sostiene de Beauvoir:

No se nace, se hace mujer. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que asume la mujer humana en la sociedad; es la civilización en su conjunto la que elabora este producto intermedio entre el macho y el eunuco que se llama femenino. (2011, p. 330).

Las sociedades patriarcales, en la ficción y en la historia, han estado obsesionadas con la sexualidad y la pureza. El complejo virgen-prostituta ha influido profundamente en la afirmación del género femenino, y todavía lo hace. A pesar de las diferencias culturales,

religiosas y políticas según el tiempo y el lugar, las mujeres ideales a menudo han sido representadas como figuras puras, pasivas y cariñosas (vírgenes), mientras que los modelos de feminidad independientes y sexualmente liberados generalmente se han interpretado como negativos y sucios (prostituta). La masculinidad, en cambio, siempre ha estado ligada a atributos, roles y comportamientos activos y dominantes, a la idea de que los hombres están a cargo de la sociedad, mientras que la identidad de la mujer está estrictamente relacionada con la domesticidad, la maternidad y la sumisión.

Las mujeres son objetivadas y disminuidas por la mirada y por la autoridad masculina. Incluso cuando los cuerpos femeninos están cubiertos, mortificados o no visualmente erotizados, las tramas están obsesionadas con las formas femeninas y la sexualidad, reforzando la ideología patriarcal y apoyando las fantasías conservadoras de dominación.

Pensamientos finales

En la introducción establecimos una serie de planteos, bajo cuya respuesta nos abocamos en el recorrido de este trabajo. Hablamos del género de la distopía y las maneras en que evidencia la opresión, la violencia y el totalitarismo. Históricamente, las Utopías se han consagrado al desarrollo de sociedades perfectas, producto de la evolución "correcta" (término que produce amplia discusión) de la base contextual del autor. Elaborar estos mundos corresponde a un ejercicio creativo cuyo foco se centra en las posibilidades y potencias que ofrecen las situaciones reales a las que se enfrenta la Humanidad y las soluciones ofrecidas para solventar esas circunstancias. Construir una Utopía es, entonces, una puesta sistemática de una serie de imaginarios sociales, articulados y filtrados, que, en conjunto, forman el ideal de perfección propuesto por su autor.

La novela propuesta para esta investigación pertenece al género de la distopía, y como habíamos mencionado previamente, ésta es más una evolución natural de la utopía que su antónimo. Burdekin explota los senderos que esto ofrece al máximo; podemos reconocer estrategias recurrentes a lo largo de la historia del género en el modo en que elige criticar a la sociedad de su época: el uso de la simbología en el establecimiento de sistemas de gobernancia, la preeminencia de los objetos como sostenes de poder político, y la presentación de sociedades "utópicas" bajo el lente de las temáticas de género y el totalitarismo.

Dentro de los imaginarios cruciales en la conformación social encontramos a la principal corriente asentada en la distopía que propone Burdekin: el sistema de roles género es y ha sido parte de imaginarios sociales que predominan en filosofías y planteos políticos desde la Antigüedad hasta el día de hoy. Las distopías denuncian, precisamente, que estos imaginarios no son más que mecanismos institucionalizados de control, de la sociedad pensada como grupo y también de los individuos.

La rigurosa socialización de género crea patrones de comportamiento y condiciona a las personas asignándoles roles específicos a hombres y mujeres, lo que restringe (o busca restringir) las capacidades humanas y creativas de estas últimas. Es la sociedad la que impone el género (y con ello características, prácticas, roles, actividades, valores, expectativas, deseos, necesidades y aspiraciones) a los individuos, en una suerte de adoctrinamiento que comienza con la socialización misma. Y estas diferencias tienen límites que no pueden transgredirse, ya que son muchas veces sacrosantas. La presencia de normas y valores estrictos de género expresa la preocupación de las culturas con la diferencia. Porque la diferencia es lo que tensiona las identidades, las devela en su arbitrariedad, y si los totalitarismos se construyen sobre la uniformidad, las diferencias ponen en tela de juicio los comportamientos, las costumbres y las prácticas legitimadas por el poder. Entre otros cambios revolucionarios, el género dejaría de limitar las posibilidades de vida.

Judith Butler en *El género en disputa* (1990) señala que nuestra expresión de género es una actuación, dado que se trata del "desempeño" creíble de ciertas formas de comportamiento. El género, en tanto hombres y mujeres heterosexuales con habilidades procreadoras, es un mito social, un imaginario identitario y de poder. Y el comportamiento transgresor, como el travestismo o androgismo, pueden romper el sistema binario de las formas normativas de comportamiento conformado.

¿Cómo puede la acción individual y colectiva de las mujeres dismantelar los centros de supremacía patriarcal? ¿Qué procesos se pueden seguir para poner en valor la importancia de la corporalidad en la conformación de la identidad? parece preguntarse la distopía que abordamos en este ensayo. La dinámica de poder del sistema social y sus expectativas autoritarias siempre se enfrentan a espacios subjetivos de libertad en los sujetos, aunque los obligue a adoptar ciertos códigos de conducta contrarios a sus deseos. Generar cambios en nuestra sociedad no es nada fácil; sin embargo, debemos buscar estrategias para cambiar. Por medio de la educación podemos transformar los malos hábitos que han surgido en la sociedad. El primer punto de partida para generar cambio es en las instituciones educativas, el ser docentes es una labor que requiere mucha responsabilidad, somos los encargados de transformar mentes y tratar de superar todas las barreras que detienen al ser humano. La literatura debe ser el medio para transportarse al cambio, tomar actitudes de transformación, aprender y construir nuevos mundos.

Referencias

- Ainsa, F. (1990). *Necesidad de la Utopía*, coedición de TUPAC Nordan-Comunidad.
- Althusser, L., Gruppi, L., & Paredes, A. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* (pp. 7-66). Nueva visión.
- Amorós, C. (1985). *Seminario permanente. Feminismo e Ilustración*. Universidad Complutense de Madrid.

- (1997a). *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad [ie postmodernidad]*, (Vol. 41). Universitat de València
- (1997b) *Tiempos de Feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*. Cátedra.
- Angenot, M. (2015). ¿Qué puede la literatura? Sociocrítica literaria y crítica del discurso social. *Estudios de Teoría Literaria*, 4(7) pp. 275 – 287.
- (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI.
- Atasoy, E. (2019) *From Ignorance to Experience: Epistemology and Power in Katharine Burdekin's Swastika Night, Anthony Burgess's The Wanting Seed and P. D. James's The Children of Men*. Ph.D. Dissertation, Ankara, 2019. <http://hdl.handle.net/11655/12023>
- Baccollini, R. (2006) *Dystopia Matters: On the Use of Dystopia and Utopia. Spaces of Utopia: An Electronic Journal* (3) pp. 1-4. ler.letras.up.pt
- Baczko, B. (2017). Lumières de l'utopie. *Lettere Italiane*, 69(3), 545-556.
- Bloch, E. (1988). *The Utopian function of Art and Literature*. London: The mit Press.
- (2000) *The Spirit of utopia*. Stanford: Stanford University Press.
- Booker, M. K. et al. (1995). Dystopian literature: A theory and research guide. *Utopian Studies*, 6(2).
- Bourdieu, P. (2001). Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica. En Bourdieu y Passeron (Ed.) *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. (pp. 15-85). Editorial Popular.
- Burdekin, K. (1985 [1937]). *Swastika Night*. Feminist Press. 2nd Ed.
- Butler, J. (2007 [1990]). *El género en disputa*. Paidós.
- (2010 [1993]). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Paidós.
- De Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Siglo XXI.
- Fern, C. (1989). *The Value/s of Dystopia: The Handmaid's Tale and the Anti-Utopian Tradition*. URL <http://hdl.handle.net/10222/61007>
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- (1992). *El orden del discurso*. Tusquets.
- (1992). *Las redes del poder*. Almagesto.
- (2006). *De lenguaje y literatura*. Paidós.
- (2007). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Galdón Rodríguez, A. (2014). Urban and Natural Spaces in Dystopian Literature Depicted as Opposed Scenarios [en línea]. En *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 6(2), pp. 85-100. <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen06-2/articulos05.htm>
- (2011). Emergence & Development of the Dystopian Genre in English Literature: Analysis of the Main Anti-utopias. *Prometeica - Revista de Filosofía y Ciencias*, (4), 22-43.

- Gálvez, I. M. (2016). Ernst Bloch y la conceptualización de la utopía. En P. Guerra (Ed.), *Utopía: 500 años* (pp. 273-292). Ediciones Universidad Cooperativa de Colombia. doi: <http://dx.doi.org/10.16925/9789587600544>
- Gilarek, A. (2012). Marginalization of "the Other": Gender discrimination in dystopian visions by feminist science fiction authors. *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, (2), 221-238.
- Griffin, R. (1991). *Nature of Fascism*. St. Martin's Press.
- (2003). The palingenetic core of generic fascist ideology. En Campi (Ed.), *Che cos'è il fascismo? Interpretazioni e prospettive di ricerche*. Ideazione editrice.
- Kumar, K. (1987). *Utopia and anti-utopia in modern times*. Oxford. Basil Blackwell.
- Lothian, A. (2011). A Speculative History of No Future: Feminist Negativity and the Queer Dystopian Impulses of Katharine Burdekin's *Swastika Night*. *Poetics Today*, 37 (3). DOI: 10.1215/03335372-3599507
- McKay, G. (1994). Metapropaganda: Self-Reading Dystopian Fiction: Burdekin's "Swastika Night" and Orwell's "Nineteen Eighty-Four". *Science Fiction Studies*, 302-314.
- McKay, G. (1996). Katharine Burdekin: An Alien Presence in Her Own Time. *Recharting the Thirties*, 187-200.
- Minico, E. D. (2019). Spatial and Psychophysical Domination of Women in Dystopia: *Swastika Night*, *Woman on the Edge of Time* and *The Handmaid's Tale*. *Humanities*, 8(1), 38.
- Pagetti, C., Mucci, C., RMP, & Philmus, M. R. (1990). In the Year of Our Lord Hitler 720: Katharine Burdekin's *Swastika Night*. *Science Fiction Studies*, 360-369.
- Patai, D. (1984). Orwell's despair, Burdekin's hope: Gender and power in dystopia. *Women's Studies International Forum*, 7 (2), 85-95.
- Payne S. (1980). *Fascism: Comparison and Definition*. University of Wisconsin Press.
- Pereira, V. C., Fernández-Holgado, J. Á., & Márquez-Domínguez, C. (2018). La distopía como tema emergente en la narrativa del siglo XXI. Estudio de caso: El cuento de la criada. *Revista Ibérica de Sistemas e Tecnologías de Informação*, (E16), 108-121.
- Ricoeur, P. (1994). *Ideología y utopía*. Gedisa.
- Smith, H. L. (1996). British feminism and the equal pay issue in the 1930s. *Women's History Review*, 5(1), 97-110.
- Wolff, J. (1990). *Feminine sentences: Essays on women and culture*. Univ. of California Press.



Sumario

Naturaleza, magia y amor en *Tristán e Iseo*. Reconfiguración cortesana del personaje femenino

María Soledad Blanco
Universidad Nacional de Jujuy
msoledadblanco@gmail.com
Paola Andrea De Spirito
Universidad Nacional de Jujuy
paolaandreadespirito@gmail.com

Recibido: 25-03-2022
Aceptado: 28-04-2022

Palabras clave: mujer, naturaleza, Iseo, literatura cortesana.

Resumen

Iseo, proveniente de las leyendas del mundo céltico, es una mujer con un papel mucho más activo que las figuras femeninas típicas de la literatura cortesana. Sus características celtas la muestran valiente, impulsiva y con ciertos poderes considerados mágicos que le permitían curar con plantas. Habilidades fitoterapéuticas heredadas de su madre y que se relacionan con lo femenino.

Además, en la versión de Béroul aparece otra relación mujer-naturaleza que diferencia su figura de la dama del amor cortés: para Iseo, lo agreste, el bosque, la naturaleza salvaje alejada de la corte, se presenta como un espacio donde vivir el amor. Aunque este amor y este ambiente natural estén unidos al sufrimiento.

El presente trabajo busca reconstruir cómo se articula la Materia de Bretaña en la narrativa medieval, precisamente en el personaje de Iseo, con complejidades y contradicciones, transformando la figura de la mujer, sus relaciones con la naturaleza y el amor en virtud de las tradiciones occidentales cristianas y lo espiritual o, como señala Denis de Rougemont en *Amor y Occidente*, entre las reglas de caballería y las costumbres feudales, entre el paganismo persistente y el énfasis cristiano en el matrimonio.

Key words: woman, nature, Iseult, courtly romances.

Abstract

Iseult, originally from Celtic legends, is a woman with a far more active role than the other female characters of the chivalric romances. Her Celtic attributes present her as brave, impulsive, and gifted with certain herbal healing powers, often considered magical. The former are phytotherapeutic skills, which she inherited from her mother, and are considered related to femininity.

Besides this, in Berol's version, another form of relationship between woman and nature arises, differentiating her from the traditional ladies of the courtly love romances: for Iseult, the wilderness, the woods, the distant wilds, were presented as places of love, even if this love and this natural environment were linked by suffering.

This essay attempts to rebuild how the Matter of Britain is presented in medieval literature, as it transforms the idea of femininity, its relationships with nature and love in light of the western christian tradition and spirituality, or, as Denis of Rougemont points out, between the Chivalric Code and the feudal customs, and between the persistent paganism and the christian emphasis in marriage.

Introducción

Entre las historias de amor que se contaron en la Edad Media, la de Tristán e Iseo es la más trágica y, a la vez, la de mayor repercusión.

Esta obra ha generado interpretaciones y versiones diferentes a lo largo de los siglos y esto, seguramente, se relaciona con la oscuridad de su origen.

Se ha llegado a la conclusión de que, en un principio, la leyenda de Tristán e Iseo fue cantada, al igual que las historias de los héroes épicos, a partir de la composición y de la recitación oral. Después, aparecen las versiones escritas más antiguas que se conocen, las francesas, de Bérout y Thomas d'Angleterre, en estado fragmentario, y las alemanas, de Eilhart von Oberg y Gottfried Von Strasbourg. Todas éstas derivan de un poema anterior, en francés, al que se denomina el "arquetipo", pero que nunca pudo encontrarse.

Sin embargo, su éxito no solo se reduce a la escritura, son innumerables los objetos como cofres, cuadros, tapices, esculturas, etc., que reproducían alguna escena de la historia. En la actualidad, nueve siglos después de su nacimiento como literatura escrita, la historia de Tristán e Iseo sigue viva, en la lectura de las distintas versiones de la obra, en sus adaptaciones cinematográficas y hasta videojuegos y en el hecho de que, casi desde el mismo momento de su creación, se convirtió en un mito, el mito que simboliza la pasión en el mundo occidental.

Y es por eso que sigue vigente, porque contiene una fuerza brutal y oscura como su origen, que conjuga lo cristiano con lo pagano, se rebela y transgrede los preceptos de la cortesía y el amor cortés tan importantes en el siglo XII y hace transitar a los lectores por el derrotero de la pasión y el sufrimiento, la pasión unida a la muerte y que, aún hoy, subyuga a sus lectores porque, como postula Denis de Rougemont en *Amor y Occidente* "el carácter más profundo del mito es el poder que en nosotros tiene, generalmente sin que nosotros lo sepamos" (1993, p. 19).

El amor y la muerte son dos temas profundamente arraigados en la literatura occidental. Octavio Paz (2001) atribuye esta concepción del amor como pasión dolorosa a un grupo de poetas del sur de Francia, más precisamente la Occitania, quienes influidos por el neoplatonismo proveniente de la España musulmana, construyeron toda una doctrina y una retórica amorosa basadas en este principio.

Si el amor y la muerte se implican mutuamente, es porque el acto amoroso, tal como lo habían advertido los trovadores, es una elevación: los amantes trascienden su condición temporal, vuelven al estado de comunión con la naturaleza del cual son expulsados al nacer. Es la búsqueda que se realiza en el cuerpo del otro, el cual se constituye en representación del principio y final de la vida.

Para Bataille la sexualidad y la muerte no serían más que momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra y ambas tienen el sentido de despilfarro ilimitado en contra del deseo de durar que es lo propio de cada ser y afirma que el sentido último del erotismo es la muerte (cfr. Sapetti, 1998)

Los trovadores en lengua de Oc enaltecieron el erotismo en la poesía cantada como testimonio de la vida que se niega a extinguirse, como detención del tiempo para exaltar la vida, el placer, la contemplación de la belleza.

Como dice Kristeva

no describe ni cuenta. Es esencialmente mensaje de sí misma, signo de la identidad amorosa. Con el paso del canto a la narración [...] la enunciación cortesana se hizo más literal. Las metáforas se lexicalizaron y, por lo tanto, se trivializaron. (1987, p. 2).

al tiempo que las prácticas o rituales de aquella concepción amorosa pasaron a formar parte del asunto (la fábula) de las novelas.

La evolución del género

Entre los siglos XII y XV la materia cortesana evolucionó y sufrió cambios, tanto en su contenido como en la forma. Del *roman courtius*, pronto se ocuparían los escritores en lengua de oil, en el sur de la isla de Bretaña, territorio conquistado por

los normandos. Este hecho puso de moda al ciclo bretón¹, cuya materia se encontraba diversificada en la oralidad. Dentro de ella, se distinguen tres temáticas: la bretona, la tristaniana y la artúrica.

Y es precisamente con el ciclo bretón con el que el *roman courtius* alcanza su genuina constitución como género, además de actualizarse acorde a una perspectiva cortesana y caballeresca, y alejarse de la pretensión de “verdad histórica” para adentrarse al mundo maravilloso.

La historia de Tristán e Iseo no fue un roman ejemplar, un modelo de comportamiento social o amoroso, los adúlteros subordinan su vida a satisfacer su deseo amoroso y la exaltación que hacen de los sentimientos trastorna y reorganiza los valores cristianos y feudales.

El ideal del amor es elevado por encima de todo interés u obligación y esto es también, al fin y al cabo, lo que los condena a la muerte.

En este trabajo analizaremos de qué manera el personaje de Iseo se construye como un personaje transgresor, ligado a la naturaleza y lo salvaje y cómo esas características influyen en la forma en la que viven su amor y construyen la fatalidad de su destino.

Iseo, magia y naturaleza: salud y enfermedad-amor y muerte:

La leyenda de Tristán e Iseo nos presenta un papel más activo por parte de la mujer que el que tienen los personajes femeninos en las distintas obras de la Materia de Bretaña.

Iseo se va construyendo como un prototipo de mujer que no se adapta al canon literario de la época y que tampoco responde totalmente a las concepciones femeninas que se habían heredado de la Antigüedad Clásica. Las características de Iseo reflejan a la mujer celta, civilización en la que el género femenino poseía mucha más relevancia. Como postula Ramón García Pradas en *La recepción del Tristán en la narrativa europea del siglo XII y primeros años del XIII*, “para los celtas, la mujer es el pilar al que el hombre acude en caso de necesidad, cuando precisa ayuda, pero la mujer también es esa persona astuta e inteligente, capaz de engañar por medio de la ambigüedad” (2002, p. 27).

Todas estas características están presentes en Iseo en las diferentes versiones que se han escrito de la historia. En todas ellas encontramos la misma imagen de Iseo, la hija del rey de Irlanda que hereda de su madre la habilidad para curar con hierbas las heridas causadas por venenos mortales.

¹ Designación tomada de la clasificación propuesta por Juan Bodel en el *Canto de los Sajones*

La leyenda tristaniana siempre destaca el singular encanto de la reina Iseo, la reina rubia y bella como la llama Béroul, habilidosa con sus palabras, astuta y dueña de sí misma.

Iseo es una hábil conocedora de la ciencia medicinal y posee artes curativas capaces de sanar enfermedades y venenos mortales que solo ella puede curar con sus conocimientos (García Pradas, 2002, p. 160). En ese sentido, en manos de Iseo se encuentra, entonces, tanto la cura, la restitución de la salud, como la muerte ya que nadie más conoce los secretos fitoterapéuticos que ella posee, se convierte así en un saber que, dado que se encuentra en el dominio de lo femenino, adquiere ciertas características de oscurantismo, de brujería o de magia.

Iseo, como ya dijimos, hereda de su madre estas artes curativas y, como postula García Pradas en el texto citado "Isolda, madre y reina también podría ser considerada como una patrona de magas. Además, la etimología del nombre de Isolda (I sillid) en antiguo irlandés significaba "la maga" y "la mujer que practica la astucia". (2002, p. 177).

El binomio vida-muerte se encuentra presente a lo largo de todo el relato, la muerte como único fin posible a ese amor que se vive de manera pasional y rebelde, pero, a la vez, el binomio salud-enfermedad ligado al primero y a las características de Iseo.

La herida originaria que recibe Tristán lo conduce irremediamente a Iseo, era ella la única que podía salvarlo. Esta herida fue provocada por Morholt, tío de Iseo, quien llega a Cornualles para cobrar un tributo y Tristán se enfrenta a él y logra darle muerte con su espada, aunque no logra evitar que Morholt lo hiera a traición con una lanza envenenada.

Esta herida, que comienza a emponzoñarse y a despedir un hedor terrible, no solo imposibilita a Tristán a cumplir sus deberes como caballero sino que lo aísla socialmente, ya que el olor de su cuerpo remitía a la peste y al temor al contagio. Por eso, decide exiliarse. Esta parte de la historia no aparece en las versiones francesas pero sí en las alemanas.

Así encontramos en la versión de von Oberg lo siguiente sobre este hecho:

El noble y buen Tristán sufría mucho: no podía comer ni beber y, al final, el veneno de la herida comenzó a apestar de tal modo que, por el hedor, nadie se le podía acercar [...] Cada día contaban con su muerte, lo que entristecía hondamente a hombres y mujeres. Tristán, sin embargo, tomó la determinación de embarcarse y salir a la mar, no preocupándole ya si volvía a llegar a tierra alguna vez, herido de la manera en que estaba. (2017, p. 32).

De este modo, Tristán se entrega a la providencia, se larga al mar sin otro destino que la muerte, pero, el mar lo lleva a Irlanda, donde encontrará a Iseo, su curación y su destino.

El héroe apenas se mantenía con vida. No había nadie en el mundo que supiera curar el veneno, excepto Isolda, la cual, sin embargo, deseaba que Tristán estuviera bajo tierra [...] Tristán había conseguido de este modo que la dama lo odiara, pues le había quitado a su tío la vida y la reputación. El padre de la joven era el noble rey de Irlanda ¿Dónde se ha encontrado a otra doncella igual? Su fama había llegado lejos y en todas partes se la encomiaba. Dondequiera que se midiera a damas excelsas, ella sola salía victoriosa. Era hermosa y discreta, estaba colmada de todas las virtudes y sabía hacer valer su honra y dignidad. Todo el reino tomaba consejo de ella, pues era la mejor médica del país y, gracias a su sabiduría y a la ayuda que les prestaba, muchas personas gravemente enfermas habían logrado sanar. (2017, pp. 31-32).

Iseo cura a Tristán sin saber que en esa salud que le brindaba, estaba marcado el funesto destino de ambos: enfermedad y salud se unían irremediablemente al binomio amor y muerte.

Es la idea cortesana del amor, de origen platónico, la que plantea el amor como destino. Metafóricamente, la herida que le infringe el Morholt será la herida de la pasión, vivida como una enfermedad, como una llaga dolorosa que presagia la muerte pero, al mismo tiempo, es signo de extrema vitalidad. El veneno que se le ha instalado ya en el cuerpo y en el alma tiene una sola cura posible: Iseo.

En otras versiones de la leyenda son dos las heridas que Iseo cura a Tristán, la que le produce Morholt y, posteriormente, otra generada por un dragón al que se enfrenta para conseguir la mano de Iseo para su tío, el rey Marco. Estas dos primeras heridas curadas por Iseo pueden entenderse como una reduplicación estructural de la herida final de Tristán, la que los lleva a ambos a la muerte.

Así, en su agonía final, Tristán dice:

Me muero porque nadie me ayuda; nadie me puede curar excepto la reina Iseo. Si quiere ella puede hacerlo. Ella tiene el remedio y si supiera lo que me sucede, podría y querría curarme [...] ¿De qué manera podría saberlo? Porque estoy seguro de que si ella lo supiera me ayudaría en mi enfermedad y su ciencia curaría mi herida. (Thomas d'Angleterre y otros, 2001, p. 193).

La separación y la distancia impiden a Iseo estar cerca de Tristán para sanarlo, por eso, él manda a buscarla, nuevamente su vida depende exclusivamente de ella y de sus habilidades, es su única esperanza de curación.

Pero además, parece ir más allá de los conocimientos mágicos y médicos de la reina. Tristán requiere también de la presencia del cuerpo de la mujer amada.

Tristán, que yace en el lecho a causa de su herida, siente un gran desfallecimiento, nada hay que lo reconforte, ninguna medicina le alivia, ni nada que hace le sirve para nada. Sólo desea la llegada de Iseo. Sin ella no puede tener ningún alivio, y es por ella por lo que aún vive. Desfallecido, la espera en el lecho, espera su venida y que le cure su enfermedad, y sabe que sin ella no vivirá. (Thomas d'Angleterre y otros, 2001, p. 199).

Iseo no llega a tiempo y Tristán muere. Esta muerte, y el dolor que ello provoca, inducen a muerte a la Reina Iseo. El motivo de la herida envenenada sirve solo como un trampolín para revelar el verdadero tema de la obra, el amor que conduce a la muerte.

Las palabras de Iseo en la versión de Thomas d'Angleterre confirman esta hipótesis:

Habéis muerto de amor por mí y yo, amigo mío, muero de ternura porque no he podido llegar a tiempo para curaros a vos y a vuestro mal [...] Porque no he podido llegar a tiempo no he sabido de vuestra suerte y he llegado después de vuestra muerte, me reconfortaré, pues, con la misma bebida. Por mi causa habéis perdido la vida, pero yo me comportaré como amiga verdadera y moriré por vos del mismo modo. (Tomás, p. 204).

El filtro mágico

No solo las habilidades mágico-curativas de Iseo se relacionan con el amor y la muerte, también las de su madre, que es la que fabrica el filtro mágico que beben equivocadamente y los arrastra a una pasión de la que no pueden huir

La madre de Iseo cogió un bebedizo y se lo dio a Brangena diciendo:

-Querida, te ruego que lleves contigo este bebedizo. Vigila bien que no lo toque nadie más que tú. Y cuando lleguéis a tierra y mi hija y su esposo vayan a dormir juntos y estén acostados en la cama, dales este bebedizo y mándales bebérselo todo entero. Pero esto se incumplió en el viaje por mar. (Von Oberg, p. 44).

La pócima de amor que la madre de Iseo ha preparado para enamorar por tres años al rey Marcos y que ella y Tristán beben por error, no es más que la consecución de algo que ya había comenzado: el sentimiento ardiente entre ambos.

Para la sociedad cortesana, el héroe no solo es aquel que cumple con honor su vínculo de vasallaje hacia el rey, sino el que deja gobernar su ánimo por la pasión,

se entrega a ella. Esto acontece porque bajo las reglas del amor cortés el caballero se declara vasallo de su dama y, a través de ella, del Amor. Así interpreta Denis de Rougemont también el roman:

[la Novela bretona] da a la mujer el papel que antes pertenecía al señor feudal. El caballero bretón, lo mismo que el trovador meridional, se reconoce vasallo de una dama elegida. Sin embargo sigue siendo vasallo de un señor. De ahí nacerán conflictos de derecho, cuyo ejemplo nos ofrece el Romance más de una vez. (1993, p. 34).

Se entiende así que la representación del rey engañado sea la de un hombre cruel, pues es el principal oponente al mandato ineludible del amor. Y sus aliados son los llamados "felones", por la misma razón. Si en la moral feudal el traidor era quien engañaba a su señor, ahora son aquellos que denuncian los encuentros clandestinos de Tristán e Iseo: es felón quien revela los secretos del amor cortésano.

Mientras tanto, la pareja entregada a la pasión es la que cumple las reglas cortésanas: la fidelidad no se debe al señor feudal, ni a la institución matrimonial, sino sólo al amor. "La fidelidad es incompatible con la del matrimonio. El Romance no pierde ocasión de rebajar la institución social, de humillar al marido (...) y de glorificar la virtud de los que se aman fuera del matrimonio y contra él" (Rougemont, 1993, p. 35). Es que el amor cortés es entrega irracional a las pulsiones, mientras que el matrimonio, en el contexto medieval, implica un cálculo y un arreglo. Se trata de opciones vitales completamente opuestas.

Gracias al filtro que los exonera, Tristán e Iseo no son responsables de sus acciones ni de sus sentimientos. La pasión es sólo algo que sucede y que los exime de toda valoración moral, es un poder extraño pero profundamente humano que los gobierna, el amor es locura:

La fatalidad que les empuja y a la que se abandonan gimiendo suprime la oposición del bien y del mal; los conduce aún más allá de todo valor moral, más allá del placer y del sufrimiento, más allá del dominio en que se distingue y en que se excluyen los contrarios (...). Les acucia un 'delicioso tormento', algo que no pertenece ni al uno ni al otro pero que proviene de una potencia extraña (...) (Rougemont, 1993, p. 40).

En esto, como bien lo señala Rougemont, la doctrina del amor cortés es taxativa:

la regla del amor cortésano se opone a que una pasión tal se "haga realidad", es decir, venga a parar en "la entera posesión de su dama" (...) el amor se siente más por su pasión que por su satisfacción. (1993, pp. 42-43).

El filtro mágico aparece como un elemento esencial para demostrar la inocencia de la pareja en el despertar de la pasión, pasión que los aleja de su compromiso social y los conduce al adulterio. Al contrario de lo que ocurre con otras parejas en el *roman courtius*, la pasión tristaniana es involuntaria e inevitable.

Aunque los dos tratan de cumplir con sus deberes como miembros de la corte y de ser leales al rey Marco, el deseo irrefrenable que los posee los lleva a transgredir todas las convenciones cortesas. Se entregan al impulso de la pasión que viola todas las leyes pero siempre tratan de ocultarlo para poder seguir viviendo en sociedad, hasta que son descubiertos.

Denis de Rougemont, al analizar el amor descarriado de Tristán e Iseo, define el amor-pasión como un mito religioso y el "conflicto entre pasión y matrimonio en Occidente" como una toma de conciencia (1993, p. 15).

La fuerza insoslayable de este mito se basa en esa transgresión de las lógicas constructivas y de significación que altera el orden natural y supone un quiebre, una ruptura del sistema.

Tristán e Iseo son personajes cortesas, Tristán es el mejor caballero e Iseo, la reina, sin embargo, la consumación de su amor y de su destino les impone el exilio, la pasión los aleja de la corte y los lleva al bosque de Morrois.

En el bosque rige la soledad, los protagonistas deben enfrentarse a la naturaleza, a su extrañeza y oscuridad. Este espacio se presenta como la antítesis de los salones y los jardines de la corte, y así, el amor de Tristán e Iseo se convierte en un amor antisocial, un amor loco, fol'amor, contrario a las reglas de la fin'amor, porque la pasión total es una locura. Este amor loco debe desarrollarse lejos de los ojos de los otros, aleja al caballero y a la reina de sus deberes en la corte y de su estado. La pasión irrefrenable es incompatible con la lealtad al rey y con las estrictas reglas del amor cortés.

En este sentido, su vida en el bosque de Morrois también está ligada al sufrimiento y a la muerte, ya no la del cuerpo sino la muerte social.

Para entender la magnitud del desgarramiento que implicó su exilio en el bosque es necesario recordar la cosmovisión del siglo XII y lo que significaba el cuerpo social. Sobre este tema Paul Zumthor en *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media* explica:

En la Edad Media, más que por el deseo de identidad personal que nos caracteriza actualmente, el “cuerpo social” estaba habitado por una necesidad de identificación (con el Otro, con el grupo, con un modelo común) [...] El universo medieval posee básicamente lo que G. Durand denomina “poder de impersonación”, que solo permite existir en y por la mirada del otro. (1994, p. 41).

Entonces, en la Edad Media, el individuo encontraba su lugar en el mundo a partir de los vínculos que los unían con los otros hombres, por eso, para los amantes, alejarse de la corte, de sus deberes y de su función implica un despojarse de su propia identidad, de su lugar de pertenencia y no encontrarse a sí mismos, por esto, se puede relacionar su estancia en el bosque con la muerte, la muerte de quienes eran ellos en realidad, como individuos dentro de ese cuerpo social al que pertenecían, la corte.

El binomio amor y muerte se encuentra presente en todos los episodios de la historia y, aunque de esa muerte social logran escapar al retornar a la corte y ser perdonados por el rey, el amor-pasión, ese amor loco que siguen sintiendo, no puede tener otro desenlace que la muerte.

Volver a la corte implica también su separación física: Iseo se queda en Cornualles y Tristán debe exiliarse; encuentros furtivos, escondidos y fugaces son lo único que tienen antes de su muerte, lo que demuestra que su amor es incompatible con la vida noble.

Entonces, la muerte pasa a ser la única dimensión posible para vivir ese amor prohibido. Los amantes, para inmortalizar ese amor, tienen que morir. Se trata de un pasaje de éxtasis amoroso: entrega total de Tristán a Iseo y de Iseo a Tristán, un amor pleno que sólo puede consumarse con la muerte de ambos.

La versión de Von Oberg cuenta así el final de la pareja:

No sé si debo transmitirlo, pero oí relatar que el rey mandó a plantar un rosal sobre ella y sobre él una vid y que ambos crecieron y se juntaron de tal manera que no había forma de volverlos a separar si no era rompiéndolos. (2017, p. 115).

Conclusión

Tristán e Iseo es la historia de un amor tan fuerte y tan humano que para ser redimidos de su culpa se adjudica su amor a un filtro mágico, sin embargo, no hay explicación mágica que quite a esta historia la profundidad con que muestra las pasiones humanas. Amor y muerte, como ya dijimos, es un binomio presente a lo largo de toda la historia, puesto que la muerte es la consecuencia inevitable del amor en su versión pasional. Significa, incluso, su realización plena, representa el triunfo de la pasión verdadera por encima de todas las reglas, prejuicios y prohibiciones de

la sociedad. Como postula Alicia Yllera, este mito de amor “es la historia del fracaso del hombre cuando entra en conflicto con la sociedad, pero también la del triunfo de la pasión por encima de las convenciones y la muerte” (2000, p. 4).

El amor de Tristán e Iseo se contrapone y transgrede otras dos formas de concebir el amor: el matrimonio y el amor cortés. Trastoca tanto los valores cristianos como los feudales.

Esto es posible de entender porque en la cultura celta, de la cual proviene el mito, la naturaleza ocupa un lugar central, expresado tanto en la posibilidad de usar efectivamente hierbas medicinales, como en la imposibilidad de negar el propio deseo, que es deseo del cuerpo, de la naturaleza humana que se manifiesta aún frente a las convenciones, las reglas y la fe misma.

En ese marco, ni Tristán es el caballero galante del amor cortesano, ni Iseo la dama idealizada, amada pero intocable. Por el contrario, ella subordina su deber a su deseo, a su pasión. No es una dama en espera sino una que busca la satisfacción, que sigue sus impulsos. Una mujer, podría decirse, que sigue su “naturaleza”.

Sin embargo es, además, como mencionamos, inteligente, astuta, habilidosa con las palabras y dueña de sí misma. Porque el mundo celta no separa razón y pasión, ser social y ser natural. De allí el carácter a la vez mágico y excéntrico de Iseo, que en el marco de la caballería, se presenta como un ser femenino independiente y autónomo, no sin contradicciones con los modelos femeninos medievales imperantes: la esposa abnegada y la dama de la corte. Iseo encarna en su cuerpo el conflicto, en el Occidente cristiano, entre pasión y matrimonio, y entre pasión y cortesía (entendida como pasión convencionalizada).

Referencias

- De Casas Fernández, F. (1994). La lírica. En J. Del Prado Biezma (coord.), *Historia de la Literatura francesa*. Cátedra.
- García Pradas, R. (2002). *La recepción del Tristán en la narrativa europea del siglo XII y primeros años del XIII*. [Tesis doctoral]. Universidad de Castilla. <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/910>
- Kristeva, J. (2009 [1987]). *Historias de amor*. Siglo XXI.
- Paz, O. (2001 [1993]). *La llama doble. Amor y Erotismo*. Seix Barral.
- Rougemont, D. (1993 [1972]). *Amor y Occidente*. Kairós.
- Sapetti, A. (1990). Sexualidad y muerte. *Revista de Sash*, IV(1); (1998) *Revista Argentina de Psiquiatría Forense, Sexología y Praxis, de La Asociación Argentina de Psiquiatras*, V, (1), Vol. 3.

- Tomas de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros (2001). *Tristán e Iseo*. Biblioteca Medieval Siruela.
- Von Oberg, E. y Von Strassburg, G. (2017). *Tristán e Isolda*. Digital Titivillus.
- Yllera, A. (2000). *Introducción a Tristán e Iseo*. Alianza.
- Zumthor, P. (1994). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Cátedra.



Sumario

Viajes y andanzas de magias y mitos. Hadas, siniguales y otras figuras femeninas en la escritura de María Rosa Lojo

Fernanda Elisa Bravo Herrera
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Universidad de Buenos Aires
fernandabravoherrera@conicet.gov.ar
fernandabravoherrera@gmail.com

Recibido: 29-03-2022

Aceptado: 17-05-2022

Palabras clave: imaginario popular, mitos, transculturación, viaje

Resumen

Este trabajo propone analizar desde el comparatismo las configuraciones del sujeto femenino en la escritura de María Rosa Lojo, atendiendo especialmente las múltiples representaciones de hadas, *siniguales* y otras figuras y voces que se inscriben en el espacio de lo mágico, lo sobrenatural y lo onírico. El corpus abarca diferentes géneros y comprende la novela *La pasión de los nómades* (1994) y *El libro de las Siniguales y del único Sinigual* (2016) en el que se incluyen ilustraciones de Leonor Beuter. Esta selección permite reconocer en las diversas modalidades del lenguaje literario las variaciones de las conformaciones de lo mágico y de lo femenino. A su vez, las ilustraciones de Beuter aportan nuevas estratificaciones semánticas al discurso literario y reelaboran las representaciones del universo mágico con otro lenguaje. El abordaje se ocupará de delinear las caracterizaciones de la subjetividad femenina desde su poliédrica alteridad y desde las diferentes textualidades. Se establecerán, en dicha configuración identitaria, compleja y dialógica, las relaciones con el universo mágico y el horizonte socio-histórico, las reescrituras y vinculaciones con los mitos de la cultura gallega y el imaginario de la cultura mapuche. El cruce del espacio celta-gallego y del argentino, signados por la inmigración, los viajes y las fronteras, será también una variable y una constante a considerar en el estudio de los sujetos mágicos que pueblan y hablan este universo rico de metáforas, convocatorias, tradiciones y parodias. A partir de esta lectura se espera establecer, a su vez, algunos núcleos significativos que definen y caracterizan la escritura de María Rosa Lojo, sus diálogos y contrapuntos.

Key words: popular imaginary, myths, transculturation, travel

Abstract

This work proposes to analyze from a comparative point of view the configurations of the female subject in the writing of María Rosa Lojo, paying special attention to the multiple representations of fairies, *siniguales* (unequals) and other figures and voices that are inscribed in the space of the magical, the supernatural and the oneiric. The corpus covers different genres and includes the novel *La pasión de los nómades* (1994) and *El libro de las Siniguales y del único Sinigual* (2016) which includes illustrations by Leonor Beuter. This selection allows to recognize in the diverse modalities of the literary language the variations of the conformations of the magical and the feminine. In turn, Beuter's illustrations provide new semantic stratifications to literary discourse and rework the representations of the magical universe with another language. The approach will deal with outlining the characterizations of female subjectivity from its polyhedral otherness and from the different textualities. In this complex and dialogical identity configuration, the relationships with the magical universe and the socio-historical horizon, the rewritings and links with the myths of the Galician culture and the imaginary of the Mapuche culture will be established. The crossing of the Celtic-Galician and Argentinean space, marked by immigration, travel and borders, will also be a variable and a constant to consider in the study of the magical subjects that populate and speak this universe rich in metaphors, summons, traditions and parodies. From this reading it is expected to establish, in turn, some significant nuclei that define and characterize the writing of María Rosa Lojo, her dialogues and counterpoints.

Premisas

La escritura de María Rosa Lojo, rica en diálogos y contrapuntos, se despliega en la densidad de las metáforas, de los símbolos y arquetipos, que convocan diferentes espacios y tiempos, textos y horizontes culturales, estratificando un universo literario con una voz múltiple, compleja, singular. Así, en las novelas en donde se inscribe la presencia de personajes de la historia argentina, se diseña el desplazamiento en la historia, en un territorio fantasmagórico, revisando mitos y relatos, de Rosaura dos Carballos, hada de agua de las tierras de Galicia, y del fantasma de Lucio V. Mansilla, dotado de cuerpo en *La pasión de los nómades*; el doble protagonismo de Manuelita Rosas y Pietro De Angelis, leído por el Dr. Victorica, tensionado entre la Argentina de Rosas y la ciudad de Londres en 1893 (Grillo, 2010a) en *La princesa federal* (1998a); las miradas incisivas y sedientas de independencia de Carmen Brey y de Victoria Ocampo en un mundo signado por fronteras, transformaciones y encuentros, en un "gioco di specchi tra sguardo interno ed esterno, tra America ed Europa, che è una delle costanti delle opere di Lojo" (Grillo, 2010b, p. 9) en *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo* (2004); la dialéctica entre ficción e historia en *Una mujer de fin de siglo* (2004) que no puede reducirse a una biografía de Eduarda Mansilla, pues "su sentido se proyecta sobre

todas las mujeres intelectualmente creadoras (incluso las actuales) comprometidas con una vocación que les reclama por cierto la sociedad, más proclive a asignarles otras funciones" (Lojo, 2007a, p. 7).

En otros textos de la producción, en donde es central el territorio mítico de Finisterre, vinculado con la inmigración a Argentina, el sujeto se construye en los desplazamientos y en la memoria que pervive como factor determinante de la identidad. El relato de cautivas y el camino hacia lo desconocido se inscriben en la historia de Rosalind, Ana de Cáceres, Elizabeth en *Finisterre* (2005). La genealogía familiar se concibe como vía para recuperar una tierra de pertenencia, "il 'luogo' per eccellenza dove tutti gli incontri sono possibili, l'*aleph* da cui si dipanano tanti destini americani, quasi *alter locus* dell'altrettanto remota e misteriosa pampa argentina" (Grillo, 2010b, p. 11)¹ en *Árbol de familia* (2010), texto en el cual las mujeres pueden ser Amazonas (p. 26), hechizadas o *embruxadas* (pp. 17-32), sirenas (pp. 63-64, 142), *meigas* (pp. 20, 25), criaturas de mar (p. 134) y las *fadas*² pueden intervenir en el destino de los hombres (pp. 92-94). Los destinos entrecruzados de las hermanas Celia e Isolina tras un hogar, en ambos lados del océano, se narran, dialécticamente, en *Solo queda saltar* (2018). El testimonio generacional desde la mirada adolescente, con la huella inexorable de la inmigración, del exilio, y "el mandato de volver al lugar en el que nunca había estado, el único donde la tierra que se pisaba era real y no volaba hacia la nada, disuelta por el viento de la llanura" (Lojo, 2014, p. 106) se registran en *Todos éramos hijos*. Del mismo modo, la inmigración signa el destino de los varios protagonistas que se relatan, con diversos medios, en diferentes tiempos, en *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987). El cruce entre el imaginario, lo religioso, lo escatológico, lo popular y la historia se registra en *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos* (2007b), en el que, entre otras vidas, se recupera la de Deolinda Correa, la difunta que se transforma en fuente de vida, como la naturaleza, para ese hijo al que alimenta aun muerta y que por ello deviene "un niño dios, renacido de la muerte" (Lojo, 2007b, p. 45). Estas cuestiones se encuentran también en *Historias ocultas en la Recoleta* y en *Así los trata la muerte. Voces desde el cementerio de la Recoleta*, cuyas historias conjeturales son una invitación "para asomarse a la Poética" (Lojo, 2021, p. 12). La poética del amor y de la pasión, que conlleva a la transmutación y a la transfiguración, encuentra espacio central en *Amores insólitos de nuestra historia* (2001). Mención especial merece *Bosque de ojos. Microficciones y otros textos breves* (2011), cuya densidad metafórica y simbólica condensa el núcleo fundacional de la escritura de Lojo, sintetizado en la imagen del Cielo, como lo son Finisterre y el sur, espacios míticos y reales que definen identitariamente al sujeto.

¹ Cursiva en el original

² Hadas, en el original en gallego

(...) las paradojas divinas y humanas sobre todo desde los hitos cotidianos y cruciales de cualquier existencia, desde las dudas y temores que implican la memoria o la perspectiva de un “más allá”, desde el dolor y los desencuentros en la vida mortal y acaso también fuera de ella (Lojo, 2011, pp. 7-8).

Lo mágico, lo sobrenatural, lo onírico se cruzan con la historia, a partir de paradojas, símbolos, itinerarios, imágenes, destinos. En esos cruces, la mujer asume una dimensión central, tanto por el coraje con el que toma la palabra, supera fronteras, reconstruye o reafirma mitos, como por la configuración heroica y humana con el que recoge y reinterpreta los desafíos y los mandatos. De esta manera se define una alteridad, tensionada en los contrapuntos y afluentes de una producción rica y siempre en marcha.

Genealogías nómades

En *La pasión de los nómades*, la escritura se configura desde la nueva novela histórica, como fantasía histórica o *fantasy* de la historia, en el entrecruzamiento del relato de viaje con el género maravilloso, de la autobiografía con las epístolas, del mundo mágico mapuche con el gallego y avalónico. Desde esta configuración estratificada y extraterritorial aborda las problemáticas vinculadas con las representaciones identitarias, de identificación y de alteridad, en el conflicto entre civilización y barbarie (Bravo Herrera, 2010a, 2010b, 2012).

La figura de Rosaura asume la complejidad que se instaura tras el desplazamiento, ubicándose en una frontera, en la articulación entre la cultura gallega, los mitos artúricos, de origen, y la cultura mapuche, que (la) adopta, manteniendo la estructura mágica definitoria. Hija del hada Morgana, “espejo y corona de las hadas” (Lojo, 2008, p. 39), y de un duende gallego “plebeyo y sin categoría, uno de esos vagabundos (...) que gustan de andar por ahí haciendo bromas pesadas a la gente” (Lojo, 2008, p. 19), Rosaura nace en la casa de Merlín en Galicia, quien asume, tras el abandono de sus padres, su cuidado y tutoría como padrino, tío honorario y finalmente ocupando el lugar del padre. Merlín y Rosaura viajan a Argentina, sin usar medios mágicos ni emigrar en una nave como reportan los relatos de inmigración, sino en un avión, rompiéndose así dos expectativas narrativas y registrando desde lo paródico la imprevisibilidad de un universo que invierte y transforma las normas. Se trata, como lo define la misma hada hablando con el fantasma transhistórico de Mansilla, fugado del Paraíso, de “un viaje neo-inmigratorio a la Argentina” (Lojo, 2008, p.39) que se complejiza, transformándose en un viaje al imaginario argentino, a la historia, a la memoria. Los desplazamientos que realizan en el territorio argentino, tensionado entre la contemporaneidad, lo sobrenatural y el pasado, implican la superación de diferentes umbrales y cronotopos. El viaje determina la configuración identitaria del hada de agua, que fluye por ese espacio, y del fantasma encarnado que va enfrentándose con la materialidad de un mundo al cual le cuesta reconocer.

El regreso a los indios ranqueles, es decir, una segunda excursión, deviene la fuerza motora del desplazamiento y de la narración, imponiéndose como un viaje de expiación y purificación, en el cual se acumulan y recuperan (des)encuentros, también fantasmales y mágicos. Es también el relato metafórico, en elipsis, de “las paradojas mortificantes del deseo humano” (Lojo, 2008, p. 173) que, por ello, necesita asirse del mundo mágico y sobrenatural para poder enunciar aquello que puede resultar un enigma. El viaje transforma tanto a Mansilla como a Rosaura. El hada gallega se une a la tierra que transita, cumpliendo una metamorfosis mientras camina “en la corriente salina, volando contra el viento” (Lojo, 2008, p. 151), hasta que asume su identidad como *Antümalgüén*, la Mujer Luminosa, esperada entre los mapuches. Esta nueva configuración le permite vincularse con la naturaleza en un modo más profundo, volviéndose ella misma signo y manifestación, voz que marca tiempos y ritmos de vida.

Lo mágico asume una dimensión sagrada, religiosa, que explica el transcurrir temporal y vital, confiriéndole, sin embargo, un valor a-temporal y trascendente.

El pasaje de lo histórico a lo sagrado deviene la metamorfosis definitoria del viaje de Rosaura, que ocupa “el centro del caleidoscopio” (Lojo, 2008, p. 234) para Mansilla. El agua resulta el elemento que continúa caracterizando a Rosaura, con la simbología que conlleva: principio femenino, profunda maternidad, nacimiento y muerte, renacimiento continuo, purificación, dimensión del tiempo, sexualidad e inconsciente (Bachelard, 2006), una manifestación del ánima (Jung, 2021). La variedad de elementos que la definen la inscriben en el pasaje entre la noche y el alba, el momento alquímico de acercamiento del alma, la bendición del *aqua sapientiae* (Martin, 2011, p. 74). De esta manera se presenta, cerrando un relato subjetivo que había iniciado con su genealogía:

Esa noche decidí quedarme en la Casa de Plata, tejiendo la tela de la fecundidad, tramando los dibujos de la vida desde los espacios simétricos, en lo hondo del lago o en lo alto del cielo. Con el rocío de la mañana visito a veces la tierra. Lucio me ve en el reflejo de las gotas azules, tan cercana y distante. Cuando el día comienza tiendo la malla de luz blanca sobre las aguas de Leubucó, donde llega el eco de los *tayiles* del Sur, las canciones que cantan las mujeres sobre la plata de sus entierros, en los bosques de *pehuén*, para que los hombres no olviden que son también animales sagrados, sol y luna, piedra y tormenta, para que no se pierda el hilo de los linajes.

(...) El rayo me toca un instante hasta el próximo día, de modo que los hombres recuerden las medidas del mundo y los misterios del tiempo. Es una señal tan fugaz e indeleble como el sueño. Soy feliz, y mi pelo se enciende como un pequeño fuego (Lojo, 2008, p. 224)³

³ Cursiva en el original.

La revelación de lo divino, a través del rayo, y la posibilidad del conocimiento, en la imagen del fuego que ilumina, revelan ritos mágicos que exorcizan y propician, a la vez, la transformación (Martin, 2011).

Tradiciones y cruces de voces

El libro de las Siniguales y del único Sinigual se presenta como un “libro álbum” que, tal como lo declaró María Rosa Lojo en varias entrevistas, es resultado de un proyecto de larga gestación al cual espera darle continuidad en una saga (Bravo Herrera, 2017). Se trata de una obra particular porque los relatos se articulan con las imágenes de Leonor Beuter que no funcionan como acompañamiento visual a las palabras, sino como contrapunto interpretativo de una realidad que supera polifónicamente las limitaciones de un único discurso. Así, las palabras y las imágenes dialogan conformando una unidad estratificada y compleja por la utilización de diferentes códigos y lenguajes. Las imágenes que retraen el universo de las Siniguales y del único Sinigual son fotografías de objetos habituales y de esculturas realizadas con elementos aparentemente humildes y cotidianos que adquieren, en la elaboración de las figuras, en el juego de perspectivas, en la armonía entre colores y sombras, una dimensión mágica y sorprendente que revela un mundo otro, una mirada alternativa. Las telas, los tules y alambres responden a las palabras y a las metáforas, en un diálogo que lleva a una lectura caleidoscópica del texto y de su universo.

La prosa se configura en una modalidad que retoma otros textos y constantes de Lojo, confirmando así la unicidad de su producción, las isotopías, cronotopos y representaciones simbólicas y metafóricas que la caracterizan confiriéndole su identidad literaria. A propósito de esto, Sonia Jostic concibe este libro como “pivote de un análisis que ensaya posibles diálogos con los otros textos” (2018, p. 119). Entre los numerosos espacios y líneas de contacto y continuidad, pueden mencionarse, primero, la liricidad y las microficciones de *Bosque de ojos. Microficciones y otros textos breves*; segundo, el mundo mítico y familiar de *Finisterre y Árbol de familia*, que estilizan Galicia, específicamente *Finisterre*, como núcleo mítico de origen del universo permitiendo la incorporación de la tradición cultural vinculada con la inmigración gallega en la Argentina; tercero, el espacio mítico y mágico de *La pasión de los nómades*, en el cual la presencia de Rosaura dos Carballos se instaura como eje de la narración y de la dimensión mágica de ese mundo. A estas constantes hay que sumar la presencia de tres elementos que caracterizan la escritura de María Rosa Lojo, es decir, la modelización de la palabra desde específicas modalidades del humor y a través de “la hibridación paródica del género fantástico con el maravilloso” (Arán, 2007, p. 122), la estructuración de la perspectiva del mundo desde la metaforización y la concepción de la palabra en cuanto símbolo que puede reportar lo onírico, lo extra-ordinario, lo sobrenatural y proponerse en una dimensión metaliteraria.

Ya desde el título y su estructuración *El libro de las Siniguales y del único Sinigual* se inscribe en numerosas tradiciones, a las que reactualiza y da un giro novedoso. Es importante señalar que su presencia ya se encuentra en *Solo queda saltar* (2018, pp. 50-51) cuando Isolina las recuerda, evocando también Fisterra. Entre las tradiciones que se reescriben, resalta la de los libros de Historia Natural en la referencia a estos seres cuya presentación se compendia en este libro que, por ello, pareciera adquirir un valor enciclopédico, científicista o monográfico. De esta manera la escritura recupera y reescribe una tradición en la que el marco epistémico está vinculado con el conocimiento y con el dominio del mundo, con la conquista de espacios desconocidos y periféricos, y que se organiza en disciplinas proto-científicas o científicas como zoología, botánica, antropología, historia. Esta tradición encuentra, sin embargo, en la escritura de María Rosa Lojo, una ruptura hacia un universo mágico, que excede los límites de lo canónicamente científico e incorpora lo literario, lo imaginario, lo artístico. La mirada que se construye en las enciclopedias y en los libros de Historias Naturales, agregados al proceso de dominación capitalista del mundo, se reescribe invertida en el libro de las Siniguales, porque ese valor de dominación deviene ausente. Por otra parte, la contemporaneidad se incorpora en una temporalidad sin dimensión historicista, rompiendo así los principios que se apoyan en principios científicistas. El cronotopo, que organiza las palabras y las imágenes, se estructura en la articulación de la cotidianeidad de los espacios con lo extra-ordinario del tiempo por la presencia de lo mágico, declinado en una dimensión lírica. De esta manera se articulan tanto el horizonte de lo fantástico como el de los cuentos de hadas en una "cartografía de la intimidad" (Jostic, 2018, p. 119) y de la cotidianeidad. Al respecto, es oportuno la distinción propuesta por Roger Caillois: "il fiabesco è un universo meraviglioso che si affianca al mondo reale senza sconvolgerlo e senza distruggerne la coerenza. Il fantastico invece rivela uno scandalo, una lacerazione, un'irruzione insolita, quasi insopportabile nel mondo reale" (1991, p. 19).

Otra tradición que incorpora María Rosa Lojo en esta escritura es la de los bestiarios, conservando el carácter alegórico propio de estos textos, con el cual se reporta la naturaleza a una dimensión mágica, en la aceptación de arquetipos y símbolos que en ella se encuentran y que permiten acceder a la verdad (Pastoureau, 2012). Es decir que se incorpora de los bestiarios la estrategia hermenéutica de comprensión del mundo a través de símbolos y figuras con los cuales se explica y describe el mundo de la naturaleza y se construye una clasificación sistemática y formal del mismo (Morini, 1996).

Es a partir del cruce entre lo lírico y lo mágico, con lo cual se determina el discurso y las representaciones, que puede proponerse al texto como una compleja red de proyecciones utópicas. En la estilización de espacios, tiempos, sujetos, estructuras semiológicas y hermenéuticas se construyen territorios, lugares imaginarios, discursos del bien que no existen, pero podrían existir, que se proyectan como

factibles, que niegan un mundo que se considera imperfecto, carente, inadecuado, y afirman en dicha negación otro mundo, mejor, posible, en donde la poesía, la magia, el mito, la belleza, el humor y la memoria son centrales. Se conforma, por lo tanto, una proyección utópica determinada por una dialéctica, en cuanto la negación es también una confirmación positiva de algo en lo que se niega, de tal modo que en ese no-ser del ser-otro se obtiene una completa definición, como señaló Robert Havemann (1965, p. 6).

Esto implica una ruptura de los esquemas interpretativos del mundo y permite reflexionar sobre la centralidad de la metáfora, elemento caracterizador de la escritura de María Rosa Lojo tanto en su producción artística-creativa como en la ensayística desde la crítica literaria. En este último espacio pueden citarse los estudios que realizó de las metáforas, del proceso de metaforización, en Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal (Lojo, 1987, 1993, 1997a). Por lo que se refiere a este último autor, es importante el ensayo que Lojo le dedica abordando la comprensión de la metáfora como “ruptura de límites ontológicos” (Lojo, 1987), coincidiendo en la comprensión de lo metafórico como la “interacción o tensión que engendra un significado y una nueva forma para reproducir analógicamente (...) la Unidad original de lo existente” (Lojo, 1997, p. 109). Retomando esta línea puede hipotetizarse que la creación de las Siniguales y del único Sinigual responde a esta voluntad utópica –de negación y de afirmación a la vez, de proyección hacia lo posible– que indica, en última instancia, una ruptura de límites ontológicos, la irrupción “*di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data*” (Orlando, 2017, p. 18).

Las siniguales son descritas, al inicio del libro, como:

(...) seres del viento que se posan en la tierra, y que sobre ella necesitan bastón. Seres femeninos sin cara precisa y con largas cabelleras desproporcionadas de sirenas aéreas, que seguramente usan para volar, pero que aquí, en el suelo, deben pesarles como una desmesura (s/p).⁴

De esta manera, se describe su compleja condición: seres femeninos, no humanos, que transitan en los aires, pero se posan en la tierra, ágiles y torpes a la vez, recuerdan a las sirenas, pero también a las hadas y a las brujas. Así, más adelante continúa la descripción:

No se sabe de dónde vienen, y tampoco si son brujas o hadas, aunque parecen más brujas que hadas por su edad (los bastones, las mechadas blancas que salen bajo los gorros), y más hadas que brujas por las cabelleras de tul y llamas multi-

4 Al no tener el libro numeración de páginas se indica s/p.

colores y por su compromiso con la luz del día y con las criaturas más doradas y verdes de la tierra (s/p).

En otro pasaje, se describe la naturaleza única de las Siniguales, que “carecen de los hábitos achacables a las hadas o a las brujas en los relatos que se ellas se ocupan, porque no son ni una cosa ni la otra y con ninguna criatura viviente pueden paragonarse” (s/p). Se trata, entonces, de seres mágicos, femeninos que revierten las jerarquías humanas y se ubican en las fronteras y en los umbrales, reconfigurando y reinterpretando el mundo “extra-ordinario”. Las Siniguales, sin embargo, no se modelizan poéticamente desde la monstruosidad, es decir, como representación de un exceso, de un desafío, de una anomalía “patológica, desmesurada, irregular y desviada de existencia y conducta” (Moraña, 2017, p. 31)⁵, pues aun definiéndose desde ciertas características comunes como la misteriosidad, lo sobrenatural, lo mágico, la sensibilidad, la diferencia, no pertenecen al espacio del horror, con el cual se explicita la discriminación, la desigualdad y los antagonismos de la sociedad (Moretti, 1987).

En este ubicarse en la “indefinición”, en el cruce, en las fronteras, en el “entre”, hay una voluntad de superar los límites ontológicos y hermenéuticos, incluso del mundo mágico sin que, en ello, se registre un sentimiento de horror o de inquietud. Las Siniguales son seres que, a partir del diálogo con la mitología celta, especialmente de Galicia, como homenaje a las raíces culturales y familiares de Lojo, recuperan el espacio de los cuentos populares e infantiles poblados por seres mágicos. Es oportuno articular esta modelización de la escritura de Lojo con la lectura que propone Jacquelin Held de la literatura fantástica y poética como espacio de reflexión crítica y de ruptura de los estereotipos y lugares comunes (1987, p. 184), para reconocer en este texto hermenéusis analítica a partir del imaginario mitológico.

Es oportuno citar aquí, en relación con esta dimensión de la escritura de María Rosa Lojo en *El Libro de las Siniguales y del único Sinigual*, la afirmación de Friedrich Schiller (2001) en *I Piccolomini* (III, 4) en la que reconoció en los cuentos de hadas de

5 Mabel Moraña (2017) define al monstruo como “paradigma de alteridades amenazantes y recónditas” (p. 31) que “viola las leyes de la naturaleza y existe como excrecencia de la cultura, traicionando a la vez ambos dominios” (p. 31). El mismo se compone, como en *collage*, de elementos contrarios y contradictorios (lo humano con lo animal o con las máquinas), señalando una disrupción y generando una “inquietud epistémica” (p. 32). Las Siniguales de Lojo, aunque se configuren desde la diferencia, en la frontera y en el desplazamiento, no se modelizan a partir del elemento de la discordia, característico de lo monstruoso (Moraña, 2017, p. 35) que señala una crisis, tal como sucede con otros sujetos mágicos y míticos como los vampiros, los zombis, los *cyborgs* y los *pishtacos*. Moraña señala, al respecto, que ciertos contextos adversos favorecen en el imaginario “la proliferación de la monstruosidad expresada tanto en el miedo concreto como en la desazón ante la falta de salidas, o el desconcierto ante los horizontes que se abren a un panorama donde la libertad desorienta y se manifiesta como un espacio ajeno, lleno de fantasmas” (p. 417). Esta perspectiva ni el dispositivo ideológico de la monstruosidad se inscriben en la escritura de Lojo.

la infancia un sentido más profundo que el que puede encontrarse, de adulto, en la realidad.

La inscripción de los cuentos de hadas, populares y de la infancia, en este texto, remite, entonces, a la resolución de conflictos existenciales, conscientes o inconscientes, si bien las Siniguales no sean específicamente hadas, sino seres únicos y diversos en este universo que, como su nombre lo indica, son "sin par". La particularidad de las Siniguales –recuerdan a las sirenas, se parecen y son diferentes a las hadas y a las brujas en una compleja relación dialéctica de negación y afirmación, de ruptura de límites y de conjunción de opuestos– las convierte no sólo en seres únicos, irrepetibles, singulares, declinados desde lo femenino y en estrecha vinculación con la naturaleza, sino también en un elemento disruptivo, en una novedad que despierta curiosidad y permite la reflexión sobre los cánones y principios que definen el mundo "real" y el mundo "mágico". La mirada, en cuanto está modelizada desde esa proyección utópica que enuncia posibilidades y rupturas desde una compleja dialéctica, implica la revisión de los tantos mundos que la palabra y la imagen pueden interpretar y representar. Esto señala que, detrás de las historias de las Siniguales y del único Sinigual, se inscribe una voluntad profunda de conocimiento y de comprensión de las paradojas de la existencia que puede revelarse/develarse en su discursivización desde el mundo mágico y mítico.

Esta tradición que se incorpora, de este modo, en la escritura del libro de las Siniguales remite a una doble dirección de la temporalidad: por un lado, hacia el pasado, hacia la memoria cultural y familiar signada por la emigración y el exilio que se busca mantener siempre viva, y, por otro lado, hacia el presente y hacia el futuro, en el diálogo, en el contrapunto con la hija, Leonor, en la creación de este libro y del universo de las Siniguales, abriéndose a otros lenguajes y códigos, el de la imagen, de la escultura, de la fotografía, como una forma de actualizar esa memoria y hacerla tangible en el ámbito doméstico y cotidiano, en una dimensión espiritual y artística trascendente. En este diálogo hay, entonces, una voluntad de defensa contra la muerte, contra el paso inexorable del tiempo que lleva al olvido y que impide ver lo otro en la vida de los días. Lo mágico y lo lírico se conforman como armas contra el olvido y la muerte. Para comprender el universo de las Siniguales pueden ser claves las palabras con las que Lojo presenta *Bosque de ojos. Microficciones y otros textos breves*:

Sin abstraerse de las tradiciones culturales, estas páginas sueñan el Cielo y las paradojas divinas y humanas sobre todo desde los hitos cotidianos y cruciales de cualquier existencia, desde las dudas y temores que implican la memoria o prospectiva de un 'más allá', desde el dolor y los desencuentros en la vida mortal y acaso también fuera de ella (2011, pp. 7-8).

La mirada sobre las Siniguales y el único Sinigual pertenece a Isolina, cuya mano recoge la Sinigual y la salva en los acantilados de Fisterra. Su mano aparece en los textos y en las imágenes sin que la acompañe un rostro. Esta niña es la que da un nombre a estos seres únicos cuando descubre su mundo, con el cual se encuentra una sola vez y que añora siempre, incluso después que emigra desde Galicia hasta la ciudad de Buenos Aires, atesorando, en sus meditaciones, como «niña vieja» el recuerdo del “mar de Fisterra y (...) la barca de las Siniguales que se quedó encallada, durante unas horas, en las rocas bravías” (s/p). Fisterra es el lugar no-lugar de origen que se configura como espacio utópico en una triple dimensión mítica, que comprende el mito áureo o edénico, el geográfico y el escatológico, tal como explicó Jean Servier (2002) la realización de las utopías y su vinculación con las modalidades míticas.

Fisterra, el lugar de origen de las Siniguales, tal como lo vio Isolina, es descrito como el espacio “donde termina un mundo y empieza otro, donde los muertos viven porque permanecen, flotantes, en las nubes de espuma que dejan las rompientes” (s/p). Fisterra así se conforma como inicio y fin, como lugar de origen y partida, como Cielo perdido y citando el texto “Magias” de *Forma oculta del cielo* (1991), incluido en *Bosque de ojos. Microficciones y otros textos breves*, puede comprenderse como la “grieta” en donde “cantan los mensajeros del reino donde todo y nada sucede” (2011, p. 139).

El nombre de las Siniguales, entonces, proviene de Isolina, la “insólita”, quien también recibe un nombre singular, “un viejo nombre celta con oro y herrumbre de moneda enterrada, habitual en las tierras de Asturias y de Galicia, pero infrecuente en otras” (s/p). El encuentro entre Isolina y las Siniguales e Isolina asume un valor fundacional, que signa un pacto de amistad. Su identidad, concentrada en sus nombres, reconfigura, en lo áureo, en lo edénico, la voluntad de descubrir otros mundos nuevos, desde una clave femenina, desplazada de las normas y marcada por la libertad.

La belleza de las Siniguales reside también en su resistencia y supervivencia, bajo la clave de la magia y de la poesía. Pueden encontrarse

(...) mutiladas, heridas, rotas, desgoznadas como puertas que el viento desencaja y arranca, y aun así, volando. Desdeñadas, desoídas, semiplastadas (...) Arrojadadas a cestos de basura, aventadas como abrojos o pelusas que se prenden a la ropa, aspiradas por máquinas de limpieza, arrastradas a gigantescos hormigueros como un fardo de briznas o ramitas. Y aun así, regenerándose, creciendo como crece la semilla bajo la tierra del incendio, vueltas a nacer y a coser con las manos quebradas, con los retazos de los cuerpos, con los hilos del pensamiento. Imposibles de borrar, inmortales e inexplicables huellas de una belleza que persiste (s/p).

Una dimensión profunda se propone en el texto en la identificación de Isolina con las Siniguales en esta herida que ofrece resistencia. Así, lo humano encuentra una continuidad en lo mágico, que signa un no-ser y un ser en el otro, una forma de conformar utópicamente la identidad y la existencia humana, en la ruptura de límites y en el reconocimiento, en la búsqueda de posibilidades.

Metapoética. (A manera de cierre y apertura).

A partir de la lectura de la configuración del sujeto femenino, declinado desde lo mágico, lo mítico, lo sobrenatural, es posible reconocer una clave hermenéutica de la producción de María Rosa Lojo, que permite, por una parte, la cognición y formulación de paradojas y, por otra, la conformación de una metapoética estratificada en simbolismos y metáforas. La palabra se asume, desde esta perspectiva, como revelación del deseo de comprensión de la existencia humana y del transitar por la vida y por la muerte, sólo posible en la utopía, en la magia, en las metáforas, en el sueño, en el arte, en la belleza de lo cotidiano, en la mirada diferente, *otra*, nueva y vieja, fuerte, incluso herida. En la mostración del principio femenino se evidencia la necesaria conexión de la humanidad con la naturaleza, articulándose con la historia y superando las fronteras. La escritura indaga estas problemáticas y no solo se modeliza como revisión de imaginarios sino también como palabra que cura y sana, con un valor catártico y purificador. Así, las heridas que curan las *meigas* y las *machis* y las que caracterizan a los seres mágicos dotándoles de belleza, como a las Siniguales, son una reafirmación poética de las paradojas de la existencia y una concepción de la palabra que asume un valor curativo: reconoce la belleza de la herida, pero la regenera, se asume maternal y da vida nueva, vence a la muerte y explora la pasión, ofrece una mirada diferente y recupera la voz ancestral, conecta con la naturaleza y lo sobrenatural en diálogo con la historia.

En "Ellos esperan la mañana verde", de *Esperan la mañana verde* (1998b), incluido en *Bosque de ojos. Microficciones y otros textos breves* (2011, pp. 135-136), el canto, que encierra la poesía, el rito mágico, la palabra sagrada, es la vía para la curación, como lo puede ser la literatura:

Háblame, sáname: hermana hermanita que salga de tus brazos como salí de entre las piernas de mi madre, me sumerjan tus brazos bajo las aguas frías, para que viva.

Ella canta palabras que nadie sabe, hace sonar el tambor como un antiguo pecho de latido para que la Luna los mire con indulgencia.

Háblame, sáname.

Ella cierra los ojos de los que esperan (Lojo, 2011, p. 136)

En última instancia, se trata de una metapoética de resistencia y humanidad, de comprensión y revelación de “la forma oculta del mundo”, desde el profundo y complejo principio femenino, denso de simbolismos y voces, no siempre escuchadas, pero atentas y poderosas.

Referencias

- Arán, P. O. (2007). De la Argentina y sus fantasmas.... En J. A. Arancibia, M. E. Filer, y R. Tezanos-Pinto (Eds.), *María Rosa Lojo: la reunión de lejanías* (pp. 121-134). Instituto Literario y Cultural Hispánico – ILCH.
- Bachelard, G. (2006). *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*. Red!
- Bravo Herrera, F. E. (2010a). El yo y la otredad en la nueva novela histórica. A propósito de *La pasión de los nómades* de María Rosa Lojo. *Alba de América*, 29(55-56), 489-496.
- Bravo Herrera, F. E. (2010b). Utopías en torno a las fronteras entre civilización y barbarie. Nuevas excursiones a los indios ranqueles, *Quaderni di Thule. Rivista italiana di studi americanistici. Atti del XXXI Convegno Internazionale di Americanistica*, 139-143.
- Bravo Herrera, F. E. (2012). *La pasión de los nómades* de María Rosa Lojo: contrapunto extraterritorial de *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla. En A. Cassol, F. Gherardi, A. Guarino, G. Mapelli, F. Matte Bon y P. Taravacci (Eds.), *Il dialogo. Lingue, letterature, linguaggi, culture, Atti del XXV Convegno AISPI* (99-105). ISPI Edizioni.
- Bravo Herrera, F. E. (2017). Reseña: María Rosa Lojo (textos) y Leonor Beuter (imágenes): El libro de las Siniguales y del único Sinigual, Cuadernos del Hipogrifo. *Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada* (7), 273-277. <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2017/07/273-277.pdf>
- Caillois, R. (1991). *Dalla fiaba alla fantascienza*. (2ª ed.). Edizioni Theoria.
- Grillo, R. M. (2010a). Alla corte di Manuela Rosas, la Principessa del Plata. En Lojo, M. R. *Il diario segreto di Pietro De Angelis* (5-12). Oèdipus.
- Grillo, R. M. (2010b). Né musa né mecenate: Victoria Ocampo. En Lojo, M. R. *La Musa ribelle. Il romanzo di Victoria Ocampo* (5-12). Oèdipus.
- Havemann, R. (1965). *Dialettica senza dogma. Marxismo e scienze naturali*. Giulio Einaudi editore.
- Held, J. (1987). *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*. (3ª ed.). Paidós.
- Jostic, S. (2018). Genealogías improbables. Notas para un relato fundante. En M. Crespo Buiturón (Ed.), *Diálogo de voces. Nuevas lecturas sobre la obra de María Rosa Lojo* (119-145). A Contracorriente.

- Jung, C. G. (2021). *L'uomo e i suoi simboli* (4ª ed.). Longanesi.
- Lojo, M. R. – Beuter, L. (2016). *El libro de las Siniguales y del único Sinigual*. Editorial Galaxia.
- Lojo, M. R. (1987a). *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*. Torres Agüero.
- Lojo, M. R. (1987b). La metáfora, ruptura de límites ontológicos, en *Días como flechas* de Leopoldo Marechal, *Estudios filológicos* (22), 47-58.
- Lojo, M. R. (1991). *Forma oculta del cielo*. Ediciones Último Reino.
- Lojo, M. R. (1993). Metáfora y realidad en las poéticas de Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y H. A. Murena, *Escritos de Filosofía* (23-24), 69-80.
- Lojo, M. R. (1997a). *Sábado: en busca del original perdido*. Corregidor.
- Lojo, M. R. (1997b). *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lojo, M. R. (1998a). *La princesa federal*. (2ª ed.). Planeta.
- Lojo, M. R. (1998b). *Esperan la mañana verde*. El Francotirador Ediciones.
- Lojo, M. R. (2001). *Amores insólitos de nuestra historia*. Alfaguara.
- Lojo, M. R. (2002). *Historias ocultas en la Recoleta*. Punto de Lectura.
- Lojo, M. R. (2004). *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo*. Sudamericana.
- Lojo, M. R. (2005). *Finisterre*. Sudamericana.
- Lojo, M. R. (2007a). *Una mujer de fin de siglo*. Debolsillo.
- Lojo, M. R. (2007b). *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos*. Sudamericana.
- Lojo, M. R. (2008). *La pasión de los nómades*. Debolsillo.
- Lojo, M. R. (2010). *Árbol de familia*. Sudamericana.
- Lojo, M. R. (2011). *Bosque de ojos. Microficciones y otros textos breves*. Sudamericana.
- Lojo, M. R. (2014). *Todos éramos hijos*. Sudamericana.
- Lojo, M. R. (2018). *Solo queda saltar*. Santillana.
- Lojo, M. R. (2021). *Así los trata la muerte. Voces desde el cementerio de la Recoleta*. Alfaguara.
- Martin, K. (Ed.). (2011). *Il libro dei simboli. Riflessioni sulle immagini archetipiche*. Taschen.
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana; Vervuert.
- Moretti, F. (1987). Dialectica della paura. En *Segni e stili del moderno* (104-137). Einaudi.
- Morini, L. (Ed.). (1996). *Bestiari medievali*. Giulio Einaudi editore.
- Orlando, F. (2017). *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*. Giulio Einaudi editore.
- Pastoureau, M. (Ed.). (2012). *Bestiari del Medioevo*. Einaudi.
- Schiller, F. (2001). *Wallenstein. Il campo di Wallenstein. I Piccolomini. La morte di Wallenstein*. Rizzoli.
- Servier, J. (2002). *Storia dell'utopia. Il sogno dell'Occidente da Platone ad Aldous Huxley*. Edizioni Mediterranee.



Sumario

El “paisaje antimoderno” de Jacobo Fijman¹

Enzo Cárcano
CONICET, IFLH, UBA - USAL
enzo.carcano@usal.edu.ar

Recibido: 02-02-2022
Aceptado: 11-05-2022

Palabras clave: poesía, Fijman, paisaje, antimodernidad.

Resumen

A pesar de sus contactos con la “vanguardia” porteña de *Martín Fierro* y la “vanguardia católica” de *Número* desde mediados de los veinte y hasta principios de los treinta del siglo pasado, la poesía de Jacobo Fijman resulta irreductible a ellos. Su singularidad se advierte, sobre todo, en los últimos dos libros publicados por el autor (*Hecho de estampas*, de 1929, y *Estrella de la mañana*, de 1931), donde se configura un lenguaje que he llamado la “mística” fijmaniana (Cárcano, 2019). Si en tales poemarios un reducido número de símbolos se impone en detrimento de casi toda referencialidad, en parte de la producción anterior y posterior, se puede advertir la configuración paulatina de un paisaje agreste que fluctúa entre la estilización bucólica y la exaltación de una antigua virtud asociada a ciertos lugares (en especial, la antigua región de Castilla). Propongo aquí leer esta concepción espacial, apelando al concepto de “paisaje” de Michel Collot y en diálogo con la noción “antimodernidad” (a partir de Jacques Maritain y Antoine Compagnon), como un factor cohesivo de la lírica fijmaniana.

Key words: poetry, Fijman, landscape, anti-modernity.

Abstract

Despite his contacts with the Buenos Aires’ “avant-garde” of *Martín Fierro* and the “Catholic avant-garde” of *Número* from the mid-twenties to the early thirties of the last century, the poetry of Jacobo Fijman is irreducible to them. Its uniqueness can be seen, above all, in the last two books published by the author (*Hecho de estampas*, from 1929, and *Estrella de la mañana*, from 1931), where a language that I have called the Fijmanian “mysticism” is configured (Cárcano, 2019). If in those books a small number of symbols is imposed over almost all referentiality, in part of the previous and later production, a gradual configuration of a rural landscape, that fluctuates between bucolic stylization and the exaltation of an ancient virtue associated with certain places (especially the old region of Castile), can be noticed. I propose to read this spatial conception, appealing to Michel Collot’s concept of

¹ El presente texto, leído como comunicación en el marco de las VIII Jornadas del Norte Argentino de estudios literarios y lingüísticos, constituye una versión preliminar de un trabajo más extenso y exhaustivo que se publicará, con el título “Entre bucólico y castellano: el *paisaje* agreste como clave de la *antimodernidad* de la poesía dispersa de Jacobo Fijman”, en el volumen *La poesía como transterritorio: recorridos divergentes*, editado por Anahí Mallol y Silvio Mattoni en la Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

“landscape” and in dialogue with the notion of “anti-modernity” (based on Jacques Maritain and Antoine Compagnon), as a cohesive factor in Fijmanian poetics.

1.

La trayectoria poética de Jacobo Fijman es, de suyo, atípica. Después de los remedos modernistas de su obra temprana y de las inclasificables imágenes de *Molino rojo* (1926), los dos libros siguientes, *Hecho de estampas* (1929) y *Estrella de la mañana* (1931) conforman, según lo he llamado en otros trabajos, la “mística” fijmaniana (mística, entre comillas, puesto que es un sentido figurado de aquel *modus loquendi* que fue la mística propiamente dicha, según Michel de Certeau): una poesía que, formalmente y por la profusión simbólica, “reedita” el desafío de la palabra que una vez la mística fue, el de forjar un lenguaje (más bien, el de torsionar uno heredado) que dice que hay un Otro que falta siempre, pero al que no se puede dejar de hablar. Si hasta *Molino rojo* podría hablarse de una tenue referencialidad (si se entiende por esto la alusión a entes del mundo que llamamos material), en el segundo y tercer poemarios esta es prácticamente nula. Pero en la obra recuperada hasta hoy² que Fijman escribió durante su internación en el Borda, que se prolongó por veintiocho años, hasta su muerte, se advierte una llamativa recurrencia de cierto “paisaje agreste” que oscila entre la estilización bucólica y la exaltación de una antigua virtud ligada a ciertos lugares. Insinuado tibiamente en el primer poemario publicado, este paisaje se asocia repetidamente con la región de Castilla, apenas delineada con unos pocos atributos esenciales. Asimismo, con él se imponen paulatinamente un tiempo impreciso (remoto o legendario), y formas populares antiguas, como la canción, el romance, la égloga o el madrigal (aunque solo sea nominalmente en los títulos). El contraste con las pocas apariciones del imaginario urbano en los relatos, ensayos y en un poema temprano, sobre el que volveré, es llamativo: se advierte un decidido rechazo por la urbe moderna, vista como escenario de degradación, violencia y vorágine.

Me interesa aquí leer, entonces, esta particular concepción espacial a partir de la noción de “paisaje” como la entiende Michel Collot y a la luz del concepto de “antimodernidad” (que introdujo Jacques Maritain y que sistematizó mucho después Antoine Compagnon), para comprender mejor cómo este eje puede servir a reafirmar la cohesión de la producción lírica fijmaniana. Para esto, consideraré un atípico poema temprano de Fijman, y luego, ejercitando un salto temporal al que estamos obligados por cuestiones de extensión, un par de composiciones tardías, del tiempo del poeta en el hospicio.

2.

² Al día de hoy, la poesía no publicada por el autor en vida está recogida en Fijman, 2005, 2012, 2014, 2015 y 2019.

Conviene, por tanto, comenzar por precisar los dos conceptos antes señalados. En primer lugar, en el marco de lo que llama una “mutación epistemológica general” (2015, p.60), que ha instalado la espacialidad en el centro de discusiones en las que antes ocupaba un sitio más o menos marginal, Michel Collot subraya la necesidad de advertir que “(...) el espacio no es para los escritores solo un marco exterior, sino que representa valores y significaciones de su imaginario más íntimo e introduce un potencial considerable de invención lingüística y formal” (2015, p.75). A partir de esta premisa, el investigador retoma y profundiza la noción de *paisaje* de Jean-Pierre Richard, que “no designa evidentemente el o los lugares donde un escritor ha vivido o viajado y que ha podido describir en su obra, sino una cierta imagen del mundo, íntimamente ligada a su estilo y a su sensibilidad: no tal o cual referente, sino un conjunto de significados y una construcción literaria” (p.69). Como se advierte, el *paisaje* se resiste a ser pensado sin más como el trasunto ficticio de un espacio empírico o como la invención *ex nihilo* y arbitraria de un artista; condensa, más bien, un doble movimiento, una “modelización recíproca del mundo y de la obra” (p.67) que hace a la composición del paisaje “inseparable del texto” (p.69). Me interesa subrayar la operatividad del concepto de “paisaje” para abordar la construcción de los espacios agrestes en la poesía fijmaniana, que encarnan, como intentaré exponer, una cosmovisión antimoderna que se completa con la lectura de los relatos y los ensayos del autor. Y al hablar de antimodernidad, pienso en el libro *Antimoderno*, de Jacques Maritain, publicado originalmente en 1922 y ampliado en 1926, en el que dicha noción se comprende como una reacción o resistencia contra las actitudes (la fe en el progreso indefinido) o corrientes (el racionalismo, el positivismo, el materialismo, entre otras) que desconocen las (según él) verdades inmutables del catolicismo. Esto se puede complementar con lo expresado por Antoine Compagnon en *Las cinco paradojas de la modernidad* y *Los antimodernos*, donde afirma que la antimodernidad no busca aniquilar la modernidad con la que nace, sino erigirse como su par crítico (“contrarrevolución”), cuestionador del progresismo ingenuo y desmesurado que, razón mediante, se sostiene sobre categorías abstractas —igualdad, soberanía popular, libertad— e ignorantes de la tradición anterior (“anti-ilustración”). En quienes resisten dicha fe en el progreso humano, se registra un “pesimismo” (a la vez moral, histórico y teológico) que suele traducirse como melancolía, duelo, desesperación o *spleen*. Y es que perciben que la *hybris* moderna, la abjuración del poder y la autoridad de Dios, ha redundado en el olvido del “pecado original”, fundamento de una decadencia que solo puede contrarrestarse volviendo a una estética de lo “sublime”, es decir, de aquello que fascina por su hermosura y aterra por su infinitud.

La retórica antimoderna a menudo encuentra su cauce en la “vituperación” o la “imprecación”, modos que dan cuenta del carácter vehemente de quienes habitan una paradoja (2007 y 2010).

3.

De entre los desiguales *Versos de juventud* (sigo la denominación de Alberto A. Arias), compuestos alrededor de 1923 y recuperados casi ochenta años más tarde, hay uno que destaca por el topónimo que se lee en su título: “Noche de sábado en El Bajo”. Se trata de una escena cuasi orgiástica que tiene lugar en la zona donde antiguamente las barrancas de Buenos Aires daban al Río de la Plata, pero que se hace violentamente extensiva a toda la urbe y al mundo ya desde los primeros versos:

Noche de sábado, del vicio; / Está de fiesta el municipio. / Fiesta de sábado en El Bajo. / El mundo va a limpiarse su carajo. / Los mercaderes de maní y de frutas / Suenan sus pífanos gangosos; / Pasan tardos, cansinos, perezosos, / Los financistas de quilombo y putas. / Pasa el guardia civil y el comisario. / Entre todo este pueblo dromedario. / Entre infantes, pajeros y maricas, / Lectores del cretino Barbadillo, / Exhaustos, sin un cobre en el bolsillo. / Paran estas putas feas como micas (vv. 1-14, Fijman, 2005, p.54).

Como se ve, todo está tergiversado: los “pífanos” son “gangosos”, es decir, disonantes; el “pueblo” está animalizado, como así también las putas, “feas como micas”. Los únicos a salvo son los infantes, que no aparecen calificados en modo alguno. Este tono distanciado y agresivo se mantiene en toda la composición, a lo largo de la cual la mirada del sujeto se detiene en los distintos personajes que participan del caos y la degradación; especialmente, en las “rameras pederastas” que la cómplice aquiescencia de las autoridades avala:

Se dibuja en el vidrio esmerilado / El fantasma de la luz de otra ramera; / En la puerta, hay color de primavera, / Un paisaje de Dante realizado. / Y sus voces, macabras, de lamento / Llamando a fornicar a los que pasan, / Me dañan. Y a los que sus carnes tasan, / Daría a la impiedad de un lobo hambriento. / Pasa el guardia civil y el comisario. / Toda la ley de este pueblo dromedario (vv. 27-36, Fijman, 2005, p.55).

Aquí, la extrañeza del sujeto deriva en dolor e imprecación. Nuevamente encontramos las disonancias (las voces son “macabras” y “de lamento”), la desrealización (las “rameras” ya no son presencias, sino “fantasmas”) y la animalización (las “carnes” de las ramera son “tasadas cual” reses). El rechazo espantado que esta dantesca escena suscita en el sujeto ya no se observa en el primer libro de Fijman, *Molino rojo*, entre cuyos “poemas paisajísticos” (Zonana, 2015) predominan los espacios suburbanos o campestres (aunque aparece también “La égloga profana”), ni en el largo “Imitación de San Antonio de Areco”, de mayo de 1930.

Ahora el salto temporal hacia adelante. En otros trabajos he considerado la inclusión de topónimos (vagamente descritos y espiritualizados o, en palabras de Fijman, limpios de lo episódico y humano) y nombres propios, el lenguaje arcaizante, la presencia de lo pastoril, y la mención de formas poéticas antiguas y populares en los títulos como distintas características³ que permiten adentrarse en la lírica fijmaniana dispersa (Cárcano, 2019, pp.241-260; Cárcano, 2020b). Pienso ahora que tales rasgos también contribuyen a trazar ese “paisaje agreste” que se asocia a la virtud y al orden, y que puede pensarse como una modalidad particular de su posición antimoderna. Dicho paisaje asume, principalmente, dos formas, distintas pero complementarias: por un lado, lo bucólico; por el otro, lo castellano. Ya desde sus epítetos (la Vieja o la Muerta), Castilla remite a un pasado distante, entre histórico y legendario, en el que cohabitan personajes como el Cid, el Quijote, el mismo Cervantes o el rey Juan II. No obstante sus remotas glorias, sobresalen de esta región su pobreza y su soledad, como si la aridez propia de las altiplanicies castellanas emulara de algún modo la estrechez material necesaria para el encuentro con Cristo, despojo que también se percibe a nivel retórico: más allá de la difícil inteligibilidad de algunos versos, muchas veces sintácticamente ambiguos, la lengua poética que forja Fijman en su poesía dispersa rehúye el virtuosismo y se adensa en ciertos desarrollos morfológicos arcaizantes (Cárcano, 2020b) y, en especial, en la construcción de imágenes que se suceden continuamente. La conformidad del antiguo reino con la doctrina católica es alabada en más de un poema, como en “Solar de la raza” (20 de mayo de 1957), donde Castilla encarna (con su rey) la ejemplaridad de aquella potencia bélica que admite, obediente, una autoridad superior, a cuyo servicio se pone:

Vamos cerrando leguas en los montes / y la tarde eminente con las mulas y ríos. / El solar de la raza nace en signos de España. / Felipe escribe en tablas su voluntad católica harmoniosa. / Castilla viste por trompetas / a las sombras indígenas sobre el agua potente / de la paz y la guerra; / y las espadas brillan desnudas en los fuertes. / Supinación auténtica paralela a la cruz del horizonte, / las hidalguías fuertes / sobre el atlas tremendo del Imperio de Cristo (Fijman, 2012, p.15).

Los dos versos iniciales trazan sucintamente una panorámica del sobrio horizonte castellano (extensión, montes, mulas y ríos), corazón de la raza hispánica que, con España como plataforma, gracias a la voluntad de su devoto monarca (Felipe II), consiguió la expansión de su fe, impuesta por el bautismo a los habitantes nativos de América. Refulge la fuerza y nobleza de este imperio que se reconoce siervo de Cristo. En distintos tonos (a veces más dolientes, a veces más celebratorios), las referencias a la lejana gloria y actual pobreza castellanas se repiten en un buen número de poemas:

³ Algunos de estos “elementos unificadores” (según su propia denominación) también fueron estudiados por Arancet Ruda (2001, pp. 401-484), aunque les atribuye otros sentidos.

Aún los mediodías, / y los campos infusos y de estrella, / como quiera de cabras,
muchas negras y yermas, / con sosiego de pinos entre montes / de Castilla la Vieja.
/ Más dulce toda flor y más pura su muerte / aún los mediodías, cual de estrellas. /
Amor de ser y ser detiene eternidad / en Castilla la Vieja (Fijman, 2005, p.236).

Esta "Canción para la bella sor María de Ágreda"⁴ (21 de diciembre de 1965) expone las zonas de contacto entre los poemas que proponen una espacialidad en la que suenan lejanos ecos de un referente real, y aquellos otros que, aun cuando delinean un *paisaje* agreste, lo hacen más bien desde una clave bucólica. Los campos castellanos están aquí tranquilos, llenos de gracia, seguros en su existencia simple, detenida en la eternidad de esa muerte que, como Dios, es mediodía y estrellas (Chevalier y Gheerbrant, 1986, pp.484 y 703), luz y altitud. Al igual que aquí, en muchas otras piezas encontramos elementos que aluden a lo pastoril, aunque solo unas pocas lo hagan ya desde su título. En estas, el tiempo es impreciso, una suerte de edad dorada que se lee más en el paisaje que en la acción de los pastores, por lo general ausentes. De aquí se deduce que lo bucólico en Fijman no sigue rigurosamente los modelos del género que alcanzó en los siglos XV y XVI su máxima popularidad y formalización en lengua castellana, sino que retoma algunos elementos para construir el espacio: aldeas, campos, ovejas, cabras, montes, flautas, entre otros. Cito, a propósito, la "Égloga" del *Libro de la cántiga de pasión*:

La tarde viene con las cabras / excurvadas de nubes; / y tú, querub de los querubes, /
artesano de cirios / y doctor eminente de martirios, / abres el libro de la paz agreste,
/ extática, celeste, / de rayos y palabras. / La tarde viene con las cabras / que parte en
sus huesos los abismos profundos, / dolor de ser de lunas y mundos (Fijman, 2019,
p.50).

La retórica más bien despojada de este poema contrasta con la artificiosidad y el virtuosismo de, por ejemplo, las églogas garcilasianas. Aquí el sujeto se dirige a un tú angélico por cuya gracia se instala una paz que es, a la vez, "agreste, extática y celeste", en una clara identificación de lo natural con lo divino, con su potencia. Difícil decir cuál es el sentido de las cabras que se acercan con la tarde, pero podría pensarse que anuncian la teofanía (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p.223), y de ahí su fuerza para "partir los abismos" a los que se haya sometido todo lo terrestre ("de lunas y mundos").

5.

4 María de Jesús de Ágreda (1602-1665), monja, escritora y mística natural de dicha localidad de Soria, España

Como se advierte al analizar el idealizado paisaje agreste (orden y virtud) que en ella se configura, la poesía de Fijman parece dialogar con una veta antimoderna que Compagnon ha caracterizado como nostálgica o romántica⁵, para la que lo moderno representa la impiedad nacida de la desobediencia y, por tanto, el vicio y la degradación moral. La lírica fijmaniana se corre al margen de su tiempo y encuentra, en modalidades alternativas, su cauce estético: podría pensarse que la locura⁶ es una, la “mística” ciertamente es otra, y la construcción de un paisaje agreste, según he intentado demostrar aquí, puede ser considerada una más. No se trata, claro, de una invención absolutamente original: por la misma época, otros tantos escritores abrevaron en la tradición eclógica y en el imaginario rural⁷. Sin embargo, cabe pensar la producción de Fijman, por su coherencia y persistencia, como una de las más intensamente cuestionadoras de la modernidad.

Referencias

- Arancet Ruda, M. A. (2001). *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*. Corregidor.
- Benjamin, W. (2010). *Ensayos escogidos* (H. A. Murena, Trad.). El cuenco de plata.
- Cárcano, E. (2019). “*Con los ojos en la noche*”: la poesía “mística” de Jacobo Fijman en los márgenes. Ediciones Universidad del Salvador.
- Cárcano, E. (2020a). Hacia el Otro: del *Molino rojo* de Fijman a las *Mutaciones de la realidad* de Orozco. En Salto (Ed.). *La cárcel de espejos: poesía y subjetividad en Olga Orozco*. Editorial de la Universidad Nacional de La Pampa.
- Cárcano, E. (2020b). Desde el hospicio: la poesía dispersa de Jacobo Fijman y la transformación de su proyecto estético. *Folios*, (51).
- Chevalier, J. y A. Gheerbrant (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Collot, M. (2015). En busca de una geografía literaria. En Puppo, García y Punte (Eds.). *Espacios, imágenes y vectores: Desafíos actuales de las literaturas comparadas* (pp. 59-75). Miño y Dávila editores.
- Compagnon, A. (2007). *Los Antimodernos*. Acantilado.
- Compagnon, A. (2010). *Las cinco paradojas de la modernidad*. Siglo XXI.
- Fijman, J. (2005). *Obras (1923-69). 1: Poemas*. Araucaria.

5 Compagnon escribe que “«Romántico» significa ante todo nostálgico de su país y de su religión, de los valores tradicionales, del campo frente a la ciudad, de la naturaleza frente a la civilización. La memoria y la imaginación hacían del Antiguo Régimen una edad dorada de armonía perdida y rehabilitaban la Edad Media. El mito de un pasado idealizado apareció inmediatamente después de la Revolución” (2007, p.199).

6 Leo la locura, en algunos poemas de *Molino rojo*, como el desafío del des-ligado (Cárcano, 2020a).

7 Al trazar un panorama de lo eclógico en la literatura argentina, Schallman (1944) menciona a Fernández Moreno, Capdevila, Rafael Obligado, Carlos Guido Spano, Miguel A. Camino, Conrado Nalé Roxlo, Alfredo R. Bufano, Antonio de la Torre, Ezequiel Martínez Estrada, Ernesto Mario Barreda, Juan Burghi, Mario Bravo, Luis L. Franco, Juan Carlos Dávalos, José Pedroni, Vicente Nacarato, Carlos Alberto Álvarez. Quizá podrían agregarse, en la lista de los que cultivaron el imaginario campestre, a Lugones, Marechal, Francisco Luis Bernárdez o Rafael Jijena Sánchez.

- Fijman, J. (2012). *Romance del vértigo perfecto*. Descierto.
- Fijman, J. (2014). *Ocho poemas manuscritos*. Del Centro Editores.
- Fijman, J. (2015). *Metapoemas*. Ediciones Kalos.
- Fijman, J. (2019). *Libro de la cántiga de pasión*. Editorial Duino.
- La Revista Número 1930-1931* (2018). Academia Argentina de Letras.
- Maritain, J. (2019). *Antimoderno*. Editorial UCALP.
- Schallman, L. (1944). Lo eglógico en la literatura argentina. *Égloga. Revista bimestral* (1), s/p.
- Zonana, V. G. (2015). Espacios del poema. *Boca de Sapo*, (20), 6-13



Sumario

Géneros, estereotipos y monstruos. La lucha contra el discurso hegemónico en dos escritoras argentinas

Silvana Castro Domínguez

Mujeres y Escritura – CIS (IDES/ CONICET)
erzebethina@gmail.com

Recibido: 21-02-2022

Aceptado: 29-04-2022

Palabras clave: literatura argentina, crítica feminista, discursos, estereotipos

Resumen

La literatura escrita por mujeres en el siglo XX ha mantenido siempre, en referencia con los discursos sociales y los estereotipos que crean, una distancia crítica que va desde la denuncia hasta la indiferencia, pasando por la ridiculización. De manera abierta o velada, las autoras han intentado mostrar que la *mujer* que propone la cultura dominante es en realidad una ficción opresiva en tanto busca imponerse y limitar sus posibilidades de ser y actuar.

Desde esta perspectiva, indagamos el modo en que la literatura escrita por mujeres trabaja con los discursos sociales (en especial, los medios y la opinión pública) y los estereotipos enquistados en el sentido común: ¿cómo se insertan en los cuentos? ¿cuál es su función? ¿cómo son desarticulados? Elegimos para el análisis los cuentos “El retrato mal hecho” (1937), de Silvina Ocampo, y “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), de Mariana Enríquez, ya que se ubican como dos polos en el espectro de la literatura argentina contemporánea y reciente; pero también trazamos relaciones con otras autoras que, a lo largo del siglo XX, han participado en esta discusión.

Key words: argentinian literature, feminism, stereotypes, discourses

Abstract

Literature written by women in the twentieth century has always maintained, in reference to social discourses and the stereotypes they create, a critical distance that ranges from denunciation to indifference, including ridicule. In an open or veiled manner, the authors have tried to show that the *woman* proposed by the dominant culture is actually an oppressive fiction insofar as it seeks to impose itself and limit her possibilities of being and acting.

From this perspective, we investigate the way in which literature written by women works with social discourses (especially the media and public opinion) and the stereotypes embedded in common sense: how are they inserted in the stories, what is their function, how are they disarticulated? We chose for the analysis the stories «El retrato mal hecho» (1937),

by Silvina Ocampo, and «Las cosas que perdimos en el fuego» (2016), by Mariana Enríquez, since they are located as two poles in the spectrum of contemporary and recent Argentine literature; but we also trace relationships with other female authors who, throughout the twentieth century, have participated in this discussion.

Punto de partida

El rol social asignado a *la mujer* no solo es reproducido, sino también producido por los distintos discursos, particularmente por los que circulan en los medios de comunicación. Estos ayudan a construir un *sentido común* que sigue siempre los parámetros de la ideología dominante y tiende a excluir y estigmatizar voces, posiciones y conductas en la medida en que estas se alejen del modelo ponderado. Es así que entendemos que las representaciones de género, que sin duda han ido variando con el correr del tiempo, se constituyen en una forma de violencia, dotadas como están de un carácter prescriptivo, más que descriptivo.

En un libro ya clásico que recopila las varias formas en que han sido analizados los estereotipos, Amossy y Herschberg señalan dos puntos importantes. El primero es que “La visión que nos hacemos de un grupo es el resultado de un contacto repetido con representaciones enteramente construidas o bien filtradas por el discurso de los medios” (2010, p.41). Para las autoras, el trato personal con el grupo no llega a desarmar el valor de esa imagen abstracta y muchas veces ficticia, que se transforma en el parámetro en comparación con el cual las mujeres concretas, en nuestro caso, pueden ser vistas como normales/ anormales. El segundo es que, en su carácter normativo, los estereotipos son como profecías que provocan su propio cumplimiento, ya que “los miembros de los grupos estigmatizados se adecuan a la imagen desvalorizada que les devuelve un entorno hostil. Interiorizando el estereotipo discriminatorio, se los lleva a activarlo en su propio comportamiento” (2010, p.43). Es por eso que las distintas representaciones de la mujer, no solo en los medios, sino también en los discursos políticos, escolares y demás, resultan de principal interés para la crítica feminista, a raíz de su función muchas veces legitimadora de la lógica patriarcal y de la (tácita, en el mejor de los casos) desvalorización de la mujer¹.

A lo largo del siglo XX, los estereotipos han ido cambiando, pero esto no significa que hayan dejado de existir; simplemente, se crean algunos nuevos, mientras que otros *pasan de moda*². Por su parte, la literatura escrita por mujeres ha mantenido, más

1 Para Amossy y Herschberg (2010), la representación desigual de los grupos implica una justificación de la subordinación de unos a otros, vistos alternativamente como inferiores o superiores. El patriarcado, como estructura de dominación, no admite la diferencia en términos de paridad; este tema está ampliamente desarrollado en Drucaroff (2015). Por otro lado, sabemos que en general los discursos sociales (políticos, artísticos, escolares, comerciales) se orientan a lo “políticamente correcto”; entrando ya en la segunda década del siglo XXI, esto implica a veces ensalzar a la mujer, para no mostrar una veta machista.

2 Actualmente tenemos, circulando por los medios, que alcanzan cada vez más peso en la construcción de la “realidad” (nos referimos a la tecnificación de: prensa/ radio/ televisión/ internet/ redes), imágenes de

que una distancia crítica, un fuerte rechazo que, mediante el empleo de la parodia, de la elipsis y de la ironía -recursos que han sido señalados como característicos de la literatura de mujeres (Espinoza-Vera, 2010; Weltd-Basson, 2009)-, muestra la alienación a la que estas representaciones normativas pueden llevar a las lectoras/oyentes, no solo cuando se habla sobre ellas: especialmente cuando se les habla a ellas³.

Una de las bellezas de la literatura es su polifonía: el constante entretendido de voces que se apoyan en o se oponen al discurso dominante y al *espíritu de la época*. Si bien muchos cuentos del siglo XX trabajan para ello con el humor (ya sea un humor oscuro, uno absurdo e hiperbólico o una ridiculización), a continuación nos centraremos en dos autoras que, a tal fin, retoman elementos de la literatura gótica y los refuncionalizan en el contexto rioplatense que les es contemporáneo⁴. Ellas son Silvina Ocampo (1937), dueña de un universo inquietante, que entremezcla supersticiones, crueldades, espejos y una importante cuota de humor negro, y Mariana Enríquez (2016), una de las importantes figuras del panorama literario de nuestros días, en cuyos cuentos encontramos fantasmas, cementerios y monstruos, pero ajustados a un trasfondo que remite con mucha claridad al contexto argentino de las últimas décadas. Estas autoras se ubican como dos polos en el espectro de la literatura argentina contemporánea y reciente, y podemos decir que trazan un recorrido por un universo femenino paralelo, contrapuesto al que presenta el discurso dominante. Analizaremos entonces un cuento de cada una de ellas para ver cómo se retoman en sus textos los discursos sociales que censuran o regulan las características, intereses y comportamientos de las mujeres en su mundo contemporáneo y de qué procedimientos se valen para desarmar los estereotipos.

mujeres como “la tóxica”, “la luchona”, “la feminazi”, que no son más que estereotipos negativos y burlescos que se construyen a partir de una novia celosa, una madre soltera o una feminista, por ejemplo.

3 Por dar algunos ejemplos en la literatura argentina, Adela Grondona en “Miss Hilkins” presenta una protagonista que, mientras espera a su profesora de inglés, lee fragmentos de un artículo en que voces masculinas hablan sobre la mujer y que va interrumpiendo para recibir al toldero, hablar con la vecina o admirar las cortinas. En *Celebrar a la mujer como a una pascua*, libro plagado de figuras de mujeres alienadas, Tununa Mercado, muestra una madre reciente que termina preparando la cena con su propia piel, metáfora que se puede entender como la consumición de la mujer en su servidumbre familiar. La figura central y única de “Hasta que todo brille”, de Liliana Heker, se obsesiona con tener la casa bien limpia para su marido. Cuando este la abandona, comienza maníaca y escatológicamente a ensuciarla hasta la destrucción. No podemos dejar de mencionar a Ana María Shúa, cuyo “ángel de la casa” termina enloquecido por dos de sus pequeños y traviesos hijos en un cuento que lleva la parodia al extremo y cuyo título nos da ya la pauta de cómo debe ser leído: “Como una buena madre”, pues la protagonista está todo el tiempo comparando su accionar con los discursos normativos sobre la maternidad.

4 Ellen Moers (1976) acuñó el término *gótico femenino* en su artículo “Female gothic: the monster’s mother”, en el que analiza *Frankenstein*, en especial, novela de la que hace una lectura en relación con la experiencia femenina de la maternidad. Luego este término se ha usado para desmontar obras de otras, autoras, principalmente Radcliffe o las Brontë, pero también Jane Austen, Louisa May Alcott, Elizabeth Gaskell o Edith Wharton.

Mujeres monstruosas en “El retrato mal hecho”

El primer libro de Silvina Ocampo, *Viaje Olvidado* (1937) tiene poca repercusión en el panorama local. Su hermana Victoria hace la primera reseña, en la que señala aciertos y desaciertos, supuestos problemas en la composición “atacada de tortícolis” (citada por Podlubne 2006, p.5) y falta de estilo⁵. Esto quizás llevó a Silvina a darle a su segunda obra *Autobiografía de Irene* un toque más borgeano, aunque luego vuelve afortunadamente a su estilo tan personal: la supuesta carencia no era otra cosa que la presencia de algo diferente, único. En efecto, su universo cotidiano y perturbador trascendió a la larga y marcó una de las líneas más interesantes de la literatura argentina del siglo XX. Quizás el enojo de Victoria no pasara tanto por la prosa de Silvina, como porque los recuerdos de la infancia que tenían en común le parecían deformados, retorcidos (ahí estaría la tortícolis) en la visión de su hermana menor. Irónicamente, es por eso que la reseña termina siendo una de las más acertadas: la Silvina que descubre en el libro es “una persona disfrazada de sí misma” (Victoria Ocampo, citada en Podlubne, 2006, p.2). Nunca mejor dicho: los personajes ocampianos se mueven en un juego de representaciones y distorsiones, lo que puede verse de manera nítida en el cuento elegido para el análisis: “El retrato mal hecho”.

La historia hace foco en Eponina, un “ángel de la casa”⁶ que en su fuero interno detesta a sus hijos como a ladrones de su juventud. Un simple *paneó* introductorio llega a la protagonista (una protagonista rara, porque casi no actúa) a través de la mirada y acciones de los niños, que quieren subir a sus faldas (¿invadirla?). Así, quieta, atónica, va –metafóricamente– desapareciendo y convirtiéndose en un retrato mal hecho de sí misma: la mujer persona muere en la *mujer* como construcción social. Eponina es así una figura monstruosa en un doble sentido. En principio, en referencia a las imágenes tradicionales del gótico, resulta un híbrido vida/ muerte, que la voz narrativa compara con un sillón, con una estatua. Esta ambivalencia entre lo animado y lo inanimado ya había sido señalada por Freud (2012 [1919]) como una de las manifestaciones de lo siniestro y es, por lo tanto, un fuerte indicio de una de las claves en que leer a Ocampo: el psicoanálisis⁷. Por otro lado, Eponina es monstruosa en cuanto subvierte el *status quo*: conocemos el estereotipo cultural dominante sobre todo en esa época según el cual la mujer es naturalmente sensible

5 Días antes de leer este trabajo en las *Jornadas del Norte 2021*, apareció en *Infobae* un fragmento del nuevo libro con textos de Victoria editado por Chikiar Bauer. Incluimos el artículo en la bibliografía, junto con un análisis de Judith Podlubne (2006) sobre la reseña de Ocampo.

6 La mujer abnegada, que se desvive por mantener felices y sanos a su marido y a sus hijos, es uno de los estereotipos más ensalzados por la cultura en el siglo XIX. El linaje del ángel de la casa parece remontarse hasta María, la madre virgen, aunque también aparece, por ejemplo, en la figura de Penélope, incansable tejedora. A esta se opone la estirpe de Lilith: la bruja, siempre en tratativas con el demonio, y la lúbrica, que usa sus dones para incitar a los hombres a pecar y destruirlos.

7 Cabe recordar que Silvina había recorrido las sendas del surrealismo e incluso estudiado pintura con Chirico en París. El discurso del psicoanálisis freudiano, filtrado por esta lente, no es mera casualidad.

y ama a los niños. Los deseos filicidas de Eponina aparecen callados, ocultos y por lo tanto amenazantes⁸.

La figura de la mujer enloquecida por la domesticidad, sin embargo, opuesta al ángel de la casa reinante en el siglo XIX, tiene un largo recorrido en la literatura de mujeres y, ya en la época de Ocampo, es trabajada por autoras como Katherine Mansfield⁹.

En efecto, la vida impuesta a Eponina la aliena, al punto de que su *pensamiento* parece haberse dissociado de su realidad; vive mecánicamente y, en silencio, se refugia en lecturas *para mujeres*. De “lejana y misteriosa”, como aparece en el primer párrafo, llega a ser, en el tercero, “paciente y comprimida” (1999, p.17). Este *retrato mal hecho* tiene su contrario, su doble, en la figura de Ana, la mucama/ niñera, que es el verdadero ángel de la casa y canta alegremente mientras realiza las tareas domésticas.

Como en muchos cuentos de Ocampo, el suceso tiene lugar dentro del hogar y en un mundo particularmente femenino: los niños, el almuerzo y las revistas de moda que lee Eponina son los elementos que lo circundan. La anécdota es sencilla y reúne estas dos identidades en principio contrapuestas (la dueña de casa, apagada, pero a punto de estallar y la mucama, afectuosa y llena de vida): ante la desaparición de Ana a la hora del almuerzo, Eponina sube al desván y la encuentra manchada de sangre. La criada señala un baúl y confiesa que ha matado a uno de los niños. Eponina la abraza. El altillo, lugar del crimen, es en el surrealismo una representación del subconsciente: Ana ha materializado la fantasía muda de Eponina: precisamente asesinó al hijo “que más había ambicionado subir a sus faldas” (1999, p.17)¹⁰. La unificación de las dos figuras (distintas, pero igualmente monstruosas) en un abrazo silencioso resulta un gesto incomprensible en el contexto, ya que rompe con el esquema patriarcal, representado por la familia, que clama desde el umbral por la policía, organismo estatal encargado de restituir el orden. Hoy lo llamaríamos *sororidad*; sin este nombre, sin que se ofrezca ninguna interpretación, sin un comentario de los personajes, ¿cómo habrá sido leído este gesto en su momento?

Por su parte, la voz narrativa mantiene su objetividad, su estar afuera; la ausencia de evaluación por su parte deja lugar a la intervención del lector, la otra voz faltante que

8 En el artículo citado de Freud (2012), se define lo perturbador (también traducido como “siniestro”) como aquello que debía permanecer reprimido, pero, sin embargo, emerge.

9 Por ejemplo, “La chica cansada” relata la historia de una huérfana que debe *ayudar* en la casa de la familia que la acoge, hasta que el cansancio la supera. También en dicho cuento surge la violencia inesperada como respuesta a la opresión doméstica.

10 *La loca del desván* es título que dan Gilbert y Gubar (1998) al libro en que analizan la presencia de figuras contrapuestas en la escritura de mujeres del siglo XIX, el otro yo de las autoras, que rechaza el rol preestablecido en la sociedad patriarcal - o bien no logra adaptarse o termina alienada o es vista como loca.

construye el texto. Las *dos* mujeres, que parecían ser tan distintas, han transgredido (una desde su mutismo, la otra desde su accionar) el mandato patriarcal: el instinto maternal y hogareño. Queda tácita la motivación que las une.

Es muy fuerte la contraposición de estas figuras con la *mujer* que los medios de comunicación, la cultura dominante y el *sentido común* de la época dictan. Quizás hoy la representación hegemónica se debate entre voces tradicionalistas que abogan por esa vieja idea - o *ideal*- de mujer, atada al hogar y la servidumbre doméstica, y otras formas de concebirla, que discuten incluso el papel de la biología en la conformación del género. En la época en que *Viaje Olvidado* (1937) es publicado, esta cuestión era, por supuesto, aún impensable.

Para entrar en contexto, a fines de los años '30 aún se discutía la incorporación de la mujer al ámbito del trabajo, en razón de *su rol fundamental* en el mantenimiento del hogar y la crianza de los niños. Paradójicamente, las mujeres de clase obrera siempre trabajaron, aun cuando nadie se preocupó por cómo esto repercutiría en sus hogares. Los empleos en el área de servicios (mucama, enfermera, lavandera y planchadora) eran otorgados a mujeres, sin mayor discusión, dada *su vocación de cuidado y su naturaleza servicial* (o "servil"), según los estereotipos *positivos* que de ella se ofrecen. La incorporación al mundo del trabajo de la mujer para la que los oficios estaban, a comienzos de siglo, vedados, es un tema que incluso Jauretche analiza en *El Medio Pelo en la sociedad argentina* (publicado por primera vez en 1966). "El problema de la mujer, sin otro horizonte que el matrimonio, - afirma Jauretche- será uno de los dramas de la clase media que sólo empezará a resolverse en los últimos treinta años" (1967, p.79), es decir, alrededor de la época en que se publicó el cuento de Ocampo. Podemos ver, entonces, cómo el cuento retoma y discute con los discursos de la época: ¿Es la mujer por naturaleza servil y maternal? ¿Es necesaria su presencia en el hogar a todas horas? ¿Una mujer se siente realizada solo por tener hijos?

Como vimos, aquí el ángel de la casa aparece desdoblado: por un lado, está Eponina, la mujer sillón, que lee en silencio sus revistas femeninas; por otro, Ana, la que canta, la que cuida a los niños, la que da el *calor de hogar*. La hermandad entre las mujeres trasciende la barrera social y llega incluso al punto de que Ana -como *doppelgänger* de Eponina- es la que concreta el deseo oculto de esta; motivo por el cual, podríamos pensar, Eponina la abraza. La complicidad, la empatía, que pueden verse en otros cuentos de Ocampo, constituyen uno de los recursos que las mujeres tienen en su resistencia al patriarcado¹¹; aquí aparece, además, combinada con otro de los procedimientos característicos de la autora: lo no dicho. Concretamente, en

11 Esta visión diferente de las relaciones entre mujeres a la que predomina en el discurso social (las mujeres son competitivas, celosas, etc.) es trabajada también en otros textos de Ocampo, como "El caballo muerto". Un análisis de este cuento puede leerse en Castro Domínguez (2019).

el texto vemos que Eponina abraza a Ana, pero no sabemos por qué lo hace, como tampoco se cuenta por qué Ana asesinó al niño¹².

Entre las críticas literarias que analizaron la función de los silencios en la literatura escrita por mujeres, tenemos, por ejemplo, a Lucía Guerra (2007), para quien, en aras de incorporarse al mundo literario y precedidas por cánones androcéntricos, las autoras deben *callar* gran parte de la experiencia femenina. En este caso, vemos que Silvina Ocampo nos muestra un atisbo de ese mundo oscuro que es la mente de la circunspecta Eponina (la resistencia al matrimonio, pero sobre todo a la maternidad; la identificación de los brazos de Ana no con cunas para los niños, sino con prisiones que con justicia encarcelan a los ladrones de su adolescencia). Mientras la representación del ama de la casa se contrapone radicalmente a la que el discurso dominante, los medios y el sentido común difunden de la mujer; la de Ana pareciera, en principio, seguir ese patrón. Sin embargo, está la cuestión de clase de por medio: no es *la mujer* el ángel de la casa, sino la trabajadora contratada y paga. El gran efecto del final, al poner el asesinato en manos del *ángel* asalariado, parece indicar que el trabajo doméstico no es una vocación.

La representación de la mujer en el cuento, en definitiva, se opone doblemente a la que Estado, Iglesia, medios y discurso social pregonan. Además, la unión de las mujeres trasciende las diferencias de clase, por lo que las problemáticas de género priman sobre las económicas. Pensemos que este es un tema que el feminismo como tal, aun mucho después de la época de Ocampo no ha resuelto: se cree que una sociedad justa, igualitaria en lo sociopolítico, traerá naturalmente la igualdad en lo que a los géneros se refiere¹³. En términos generales, hoy predomina en las diversas corrientes feministas la idea de que las desigualdades entre hombre y mujer son las primeras formas de desigualdad¹⁴.

Las figuras femeninas del cuento, entonces, ponen en discusión las características atribuidas a *la mujer* desde el pensamiento dominante y sus instituciones, pero también la función de los medios de comunicación y el sentido común aparecen cuestionados. Veamos.

12 El abrazo final entre las mujeres parece recuperar el Abrazo de Maipú: aquel que San Martín y O'Higgins se dieron tras la batalla un 5 de abril (fecha del crimen en el cuento), pero de 1818. Este gesto *fraternal* entre los libertadores fue inmortalizado a comienzos de siglo por el pintor Pedro Subercaseaux; Lo aclaro porque consideró que esta conexión refuerza la lectura de la sororidad como estrategia de liberación y nos permitiría pensar en la "mujer sorora" como contraestereotipo del modelo que propone el patriarcado: mujeres desunidas, competidoras entre sí, envidiosas/ celosas.

13 Esta discusión sigue vigente incluso hasta los '70, como atestigua María Moreno (2018) en *Oración*.

14 Una investigadora argentina que, consideramos, desarrolla este tema con gran claridad es Elsa Drucaroff (2015). En *Otro Logos*, la autora muestra cómo el patriarcado implica un afán de dominación sobre el Otro, que se replica luego en otros órdenes (clases, etnias, etc.).

En su alienación doméstica, Eponina se refugia en la lectura de revistas *para mujeres*. Se trata de un discurso aparentemente inofensivo sobre moda y costura. Todo el tiempo, en su mutismo, ella incorpora *pasivamente* esa letanía. Solo habla en el final del relato y, cuando lo hace, de su boca no sale otra cosa que la descripción del cadáver del niño en forma de comentario de modas:

Niño de cuatro años vestido de raso de algodón color encarnado. Esclavina cubierta de un plegado que figura como olas ribeteadas con un encaje blanco. Las venas y los tallos son de color marrón dorados, verde mirto o carmín (1999, p.17).

La alienación de la mujer está, por tanto, fuertemente ligada a ese discurso que le es ajeno (Eponina deja la revista porque no sabe qué significa una palabra) y que se transforma en una herramienta de opresión en tanto se le impone: la mujer no tiene palabras para decir ni para decirse. Como afirma Cixous (1995) en *La Risa de la Medusa*, la violencia se ve en la condición de estar continuamente representada por otros y, como muestra Ocampo, esa representación impuesta se construye también mediante el discurso que se le dirige; aquí se trata un discurso monótono y limitado a dos o tres temas femeninos (moda, cocina, etc.)¹⁵.

Así, Silvina Ocampo ridiculiza el discurso de los medios y, en este sentido, lo denuncia. Su humor impacta en las concepciones que los lectores puedan tener sobre la cuestión ¿qué es una mujer? ¿cuáles son sus características?, pero también ¿cómo se construye esta representación? Por supuesto, la voz narrativa no censura ni festeja las acciones de los personajes y es esto precisamente lo que le da más fuerza a su relato, ya que lo que se implica, como muestra tanto la lingüística como la teoría de la comunicación, tiene más poder que lo que efectivamente se enuncia¹⁶.

También el discurso social, en el formato “opinión pública” tiene su lugar en el cuento, encarnado por la parentela, que observa los hechos desde la puerta del altillo:

La familia enmudecida de horror en el umbral de la puerta, se desgarraba con gritos intermitentes clamando por la policía. Habían oído todo, habían visto todo; los que no se desmayaban, estaban arrebatados de odio y de horror (1999, p.17).

15 En la prensa dirigida a mujeres, el cuidado del hogar y los niños será un tema predominante hasta entrados los '80, aunque comparte el podio con temas relacionados con la belleza y el cuidado estético de la propia mujer como objeto. Por primera vez en los años '60 aparece en una revista de tirada masiva el debate sobre la posibilidad de que los hombres “ayuden” en las tareas del hogar, según la *Historia de las Mujeres en Argentina*, Tomo II (2000).

16 Cfr. Raiter (2003).

La ternura con que la protagonista abraza a Ana tiene su espejo invertido en el odio y horror de los parientes (“tías, maridos, primas en abundancia”); pero nos interesa destacar también el lugar del discurso: cuando Eponina por fin habla, la familia calla. En este pequeño párrafo, una contradicción y una insistencia acentúan ante todo el horror, que provoca a la vez el enmudecimiento y los clamores. ¿En qué radica? Ciertamente la figura de la empleada no supone un peligro mayor para los adultos, por lo menos, no físico. En su accionar, en cambio, Ana, como concreción de los deseos oscuros de Eponina, supone sí un peligro para la estructura patriarcal. Una mujer que asesina a un niño es, ante todo, *antinatural*; tanto una como otra atentan contra *la mujer* creada por el discurso, contra el orden social establecido, y se yerguen así como monstruos¹⁷.

El “monstruo” como figura que transgrede el patriarcado (Eponina y su doble) empieza un linaje que termina en el monstruo que se autoconstruye y que se define a sí mismo como tal (“monstrua”). Esa reivindicación es también la reivindicación de la transgresión al status patriarcal que podría marcar, en términos de escritura de mujeres, la división entre literatura contemporánea y literatura reciente (o actual)¹⁸.

Monstruas y subversión en “Las cosas que perdimos en el fuego”

Casi 70 años después, en un contexto social muy diferente en la medida en que la inserción laboral de la mujer y el voto femenino ya han sido conquistados, pero la violencia contra las mujeres crece¹⁹, Mariana Enríquez (2016) publica *Las cosas que perdimos en el fuego*. Se ha hablado mucho de cómo varias escritoras actuales retoman lo gótico, Enríquez en particular. En el último cuento del volumen, del mismo título, la monstruosidad es reivindicada como forma de transgresión que atenta contra el orden patriarcal y deconstruye el estereotipo de la mujer objeto, la mujer bella, la mujer-pertenencia.

En esta historia, distintos casos de mujeres que son quemadas por sus parejas inspiran el surgimiento de un grupo *cuasiterrorista*, una de cuyas comandantes es la madre de la protagonista. *Las Mujeres Ardientes*, tal es el nombre, se arrojan al fuego y ostentan luego con orgullo sus caras desfiguradas. La asociación, como puede

17 En *Los Anormales* (2007), Foucault analiza algunos casos de mujeres que asesinan niños y son, por lo tanto, monstruosas. No lo hace, va de suyo, desde una perspectiva feminista, sino interesado sobre todo en cómo la normalidad se establece como parámetro de justicia, concretamente, como la psiquiatría pasa a adquirir un rol central para la penalización.

18 Otras autoras actuales en que podemos ver la figura del monstruo femenino son, por ejemplo, Schwebelin o Cabezón Cámara.

19 Según un informe de la Oficina de la Mujer de la Corte Suprema de la Nación, en 2020 la cifra de femicidios llegó a 251. <https://www.telam.com.ar/notas/202105/555887-en-2020-hubo-un-femicidio-cada-35-horas-en-nuestro-pais-y-contabilizaron-251-victimas-directas.html#:~:text=El%20dato%20surge%20de%20un,6%20eran%20mujeres%20trans%2Ftravesti>.

verse, entre mujer-libre y mujer-monstruo es clara: tanto por su aspecto como por su peligrosidad, las mujeres deformadas generan rechazo y quedan, por lo tanto, a salvo de la violencia machista (en la ficción).

El cuento abre con una mujer *evidentemente* monstruosa: la chica del subte, que ha sido incendiada por su expareja. Su cara deformada repugna a los viajeros, en los que no surge, en cambio, la indignación por el crimen; el rechazo apunta más que nada a su forma de vestir (sensual) que unifica en un mismo cuerpo a una mujer atractiva con un monstruo. Molesta que la víctima no se comporte como tal, pareciera que, tras sobrevivir, debiera mantenerse oculta, fuera de circulación, como un producto de supermercado vencido o una lata abollada. En la reacción de la gente, podemos leer así una referencia al discurso social y mediático, hoy muy cuestionado, que censura en la víctima una vestimenta o conducta que sería *provocativa* en el sentido más literal de algunos crímenes contra las mujeres: la chica del subte fue castigada y no aprendió, puesto que sigue provocando.

De todos modos, el personaje que abre el relato no es la protagonista, es un punto de partida que permite a la voz narrativa retomar las voces que circulan en la sociedad y en el sentido común. Por ejemplo, la chica del subte cuenta que su marido la incendió y declaró que ella se había prendido fuego por accidente, cosa que no fue puesta en duda ni siquiera por su padre (de ella). La violencia de género entonces no está circunscripta al crimen puntual, sino que se ubica en el sistema al nivel del discurso: se toma la palabra del hombre, mientras la mujer no puede hablar (en el cuento, literalmente) y se instala a través de los medios el cuestionamiento de la víctima, lo que conlleva su rechazo.

La opinión pública trasciende también en una de las primeras *escenas* que creemos fundamental para el desarrollo de la trama: después de que la chica del subte se retira, un pasajero joven comienza a despotricar y a tratarla de manipuladora. La madre de Silvina, el personaje en que se focaliza, cruza el vagón y le da al chico un puñetazo que lo deja sangrando. Ante la mirada atónita de los demás, que dudan entre ayudarlo o insultarla, ellas salen corriendo y se esconden entre la gente por si las sigue algún policía. Este episodio no solo nos sitúa en el contexto social y retoma la culpabilización de la víctima (la chica del subte es vista como manipuladora y rechazada por el entorno), sino también, a nivel de la trama, parece despertar en la madre la excitación del activismo: Silvina "hacía rato que no la veía tan feliz" (2016, p.187). Si entendemos que la madre, que ronda los 60, posiblemente naciera alrededor de los años 50 –aunque en el texto no hay referencias temporales precisas–, estamos frente a una generación pre-dictadura, que contrasta con la *pasividad* de las post-dictadura, encarnadas por la hija. Esta dicotomía es interesante si se piensan las dos posiciones que se dan en todo movimiento de lucha: resistencia activa vs. difusión, la madre será una militante y Silvina se encargará de documentar y difundir

las hogueras.²⁰ Por último, el paralelo que se teje entre la resistencia política y el feminismo, termina atando los extremos de dictadura y patriarcado, tema trabajado también por otras escritoras, particularmente Luisa Valenzuela, y desarrollado teóricamente en la obra de varias investigadoras argentinas²¹.

Esa lucha de discursos sociales que Enriquez plantea de entrada está presente a lo largo de todo el relato. Los medios, la gente, los expertos en violencia de género crean un caldo de cultivo que bulle entre dos posiciones, si se quiere, rígidas: la del Estado patriarcal, y la de las mujeres que, a partir de dramas concretos que el Estado no resuelve, articulan sus propios medios de combate. La narradora, como también veíamos en el cuento de Ocampo, mantiene cierta distancia con las voces que reproduce: mira a través de los ojos de Silvina, quien toma una posición de *cronista* de los sucesos y, si bien se aleja del discurso patriarcal, tampoco llega a identificarse con la propuesta de las Mujeres.

El relato retoma también los estereotipos del imaginario social. Las Mujeres Ardientes conjugan dos aspectos discursivos, que ya estaban presentes en el comienzo, en la chica del subte: "ardiente" alude tanto a la quema de mujeres como a la apetencia sexual. Esta combinación de factores (loca, porque se autoinmola, deforme y atractiva) es la que caracteriza al monstruo femenino presente en tantos relatos tradicionales (sirenas, lamias, etc.), que atrae a los hombres para devorarlos. Al mismo tiempo, se apela a otras referencias culturales: las mujeres que huyen de la policía recuerdan la imagen, tan difundida en cine y literatura, del monstruo perseguido con antorchas; las que se lanzan voluntariamente a las piras, a los sacrificios que asociamos con el cercano oriente, como el *satí*, abolido en el siglo XIX, en la que las viudas debían inmolarse junto con su esposo fallecido. Estas relaciones, a veces insinuadas en el texto, interpelan al lector y su repertorio cultural.

En cambio, sí están verbalizadas claramente, y van ganando terreno a medida que se desenvuelve la historia, las referencias al terrorismo islámico y a las hogueras medievales, que también circulan en el *sentido común*. Cuando comienzan las quemaduras, aparece el asombro en el discurso social, que asocia la incineración de mujeres con el Islam. La referencia a los países árabes, donde la violencia de género es *esperable*, ya que -para la opinión pública- son culturas *extremadamente machistas*, constituye tanto una proyección que niega la propia violencia, como una ironía por parte de la autora. Como la sombra junguiana, que puede leerse en relación con la figura literaria del *doppelgänger*, lo que no reconocemos en nuestra propia sociedad es

20 De nuevo pensamos en *Oración* de María Moreno, que presenta estas dos posiciones en relación con la dictadura: las que militaban y las que, si bien no participaban activamente, con su trabajo en cultura, medios o educación, difundían y buscaban cambios en la sociedad. ¿Cuál de estos roles es más importante o contribuye en mayor medida al cambio de sistema?

21 Para un desarrollo profundo del tema, puede leerse el ya citado libro de Drucaroff, *Otro logos* (2015).

reconocido fácilmente en la del Otro. A esto se suma la imagen de la terrorista suicida, que se ata una bomba al cuerpo, oculta bajo la ropa, sea una burka o chador. Las Mujeres Ardientes aparecen en consecuencia tipificadas en el sentido común como fundamentalistas²².

La referencia a la caza de brujas es, por su parte, predominante en el cuento ya desde el título y se cristaliza a medida que avanza la trama. Las mujeres incineradas por el orden patriarcal en el medioevo eran muchas veces simplemente aquellas que escapaban al matrimonio (solteras, mayores) o las que ayudaban en casos de enfermedad (curanderas). Así, en la ficción de Enríquez, "las mujeres sin familia o que sencillamente andaban solas por la calle" (2016, p.194) son las principales sospechosas y víctimas de la persecución policial; pero también, entre las instigadoras del movimiento, están su madre, la amiga de esta, María Helena, y varias mujeres mayores, que si bien no pueden quemarse a causa de su edad, asisten a las que lo hacen. A diferencia de la chica del subte, queda claro en el caso de la madre de Silvina que ella no ha sufrido violencia machista, es decir, no es su condición de víctima (que a veces se asocia inherentemente con la mujer) lo que la lleva a actuar. Estas mujeres mayores, sabias -como María Helena, que dirige un hospital clandestino-, son las que conducen a las demás en su resistencia al patriarcado²³.

De todos modos, en las propias voces de los personajes, la conexión es insoslayable. Dice la narradora: "Hicieron falta muchas mujeres quemadas para que empezaran las hogueras" (2016, p.189) y luego María Helena hace explícita la referencia, de modo creciente a lo largo del texto: "Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices." (2016, p.192)

Más adelante, cuando ya está en la cárcel y habla del tema con las presas:

Es que yo hablo con las chicas. Les cuento que a nosotras las mujeres siempre nos quemaron, ¡que nos quemaron durante cuatro siglos! No lo pueden creer, no sabían nada de los juicios a las brujas, ¿se dan cuenta? La educación en este país se fue a la mierda. Pero tienen interés, pobrecitas, quieren saber. (2016, p.196)

Por último, en referencia a cuándo se terminarán las hogueras: "Algunas chicas dicen que van a parar cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición." (2016, p.196)

²² Esta representación no está lejos de la *feminazi*, estereotipo de amplia circulación en nuestra sociedad.

²³ La figura de la mujer mayor, sabia, alejada del patriarcado, resignifica el estereotipo cultural de la bruja; así es trabajado también por otras autoras, como Luisa Valenzuela en *Simetrías* (1990).

Como vemos, muchos discursos aparecen retomados en el texto y la voz narrativa no prioriza ninguno por sobre los demás. De hecho, la propia Silvina no se decide ni a favor ni en contra de las hogueras, lo que permite la participación del lector como una voz más que enriquece el entramado. Ella incluso piensa en un momento en “desbaratar la locura desde adentro” (2016, p.193), pero, sin embargo, ayuda (¿sororidad?), ya que es ella la que difunde en internet las filmaciones de las hogueras. En un juego circular, el “no nos creen” (2016, p.192), que lleva a la necesidad de grabar una ceremonia, evoca aquel otro “no nos creen” de las víctimas, que desde un comienzo está presente en la voz de la chica del subte. El poder del discurso hegemónico, que dictamina cuál es *la verdad*, se inclina por los relatos de hombres/victimarios, cuya palabra, muestra el cuento, nunca es puesta en duda.

Por último, otro de los estereotipos contra los que se atenta es el de la belleza femenina (una belleza al servicio del hombre). Dice la chica del subte, cuando las quemadas eran originadas por ellos: “Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? **Una belleza nueva**” (2016, p.190). Más adelante, cuando las mujeres autoinmoladas comienzan a salir a las calles y hacer vida “normal”, se pregunta la narradora: “¿Cuándo llegaría el **mundo ideal** de hombres y monstras?” (2016, p.196).

Así, la figura del monstruo femenino, ya completamente apropiada (“la monstra”) es símbolo de la independencia, de una belleza nueva y un ideal de mujeres que no están al servicio de los hombres. El rechazo que genera el rostro desfigurado no es visto como algo negativo: como “nadie quiere a un monstruo quemado” (2016, p. 195), es también un freno a la trata, en palabras de la chica del subte, y un factor atemorizante en cuanto las *locas* capaces de incendiarse a sí mismas, pueden ser capaces sin muchos reparos de incendiar a otro.

La idea de una nueva forma de belleza, que a su vez se transformaría en un estereotipo, se refuerza sobre el final. Las hogueras continúan, María Helena está presa y la protagonista, que va a visitarla junto con su madre, escucha que comentan “ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego” (2016, p.197). Así queda la historia, podemos decir, en un presente eterno, en el que la lucha de discursos continúa y la tensión no se resuelve. Otra vez, la voz narrativa (y el personaje principal en el que focaliza) elige callar y dejar la evaluación a criterio de quienes leemos el texto.

Conclusiones

La literatura escrita por mujeres, de la que hemos visto dos ejemplos paradigmáticos, trabaja con la deconstrucción de los estereotipos y los discursos sociales para romper con las ideas preconcebidas de qué es una mujer, cuál es su *naturaleza*, cómo debe comportarse, y para abrir el juego a otras posibilidades.

Muchas autoras se inclinan al hacerlo por los recursos del humor; en este caso, vimos dos que trabajan con procedimientos del gótico: Silvina Ocampo y Mariana Enriquez. Ambas juegan con las imágenes instaladas en el sentido común, medios y opinión pública y eligen personajes amenazantes que rompen con la subordinación: en un caso, la opresión estalla en un infanticidio; en el otro, se vuelve contra las propias mujeres. En los dos pareciera apuntar a una liberación (del yugo doméstico, de la violencia de género extrema), pero el fantasma del estado (policial/ patriarcal) nos permite suponer una eventual restitución del orden. La violencia es una consecuencia de la opresión, pero no la salida²⁴.

Por una parte, “El retrato mal hecho” presenta una figura duplicada en dos mujeres cuya monstruosidad está cifrada ya por la intención criminal, ya por la actuación. Estas son doblemente transgresoras, además, ya que, en palabras de Alia Trabucco, “Una mujer que mata [...] está dos veces fuera de la ley: fuera de las codificadas leyes penales y fuera de las leyes culturales que regulan la feminidad” (2019, p.14). La idea de situar el cadáver, como evidencia del crimen, en la casa (mundo femenino) y, dentro de esta, en el altillo y allí, dentro de un baúl y apoyado sobre la parte del vestido donde hubiera estado el corazón de Eponina, nos hace pensar en el discurso del psicoanálisis de la época y en el surrealismo literario que lo retoma, como otras voces con que la autora dialoga. El cuento de Silvina se inscribe también dentro de una tradición de literatura de mujeres del siglo XIX de corte mayormente inglés: la refuncionalización de elementos fantásticos para desarticular las ideas preconcebidas del lector y proponer nuevas formas de ver, entender, sentir.

En la literatura actual, son varias las escritoras que retoman este linaje. En este trabajo nos hemos enfocado en Mariana Enriquez, quien presenta una Silvina protagonista que, a diferencia de su madre, tiene un compromiso menos evidente con las acciones radicales de las Mujeres Ardientes: participa de sus conversaciones, ayuda con insumos, difunde su propuesta. Mediante la apropiación del monstruo femenino, como símbolo de independencia (somos dueñas de nuestros cuerpos), estas mujeres pretenden combatir la violencia machista y, por añadidura, la configuración de la mujer como objeto de deseo (¿las cosas que perdimos en el fuego?).

En ambos textos vemos que, más allá de los cambios evidentes en el contexto social, los estereotipos femeninos y el discurso mediático que los instala siguen teniendo un peso importante a la hora de pensar qué es o qué debe ser una mujer. La opinión pública mira con horror a la mujer monstruosa, la censura por su supuesta agresividad, pero nunca se exploran ni cuestionan los factores opresivos que la

24 Una perspectiva similar tienen Traverso y Kottow (2021), quienes analizan las figuras de mujeres asesinas en la obra de escritoras latinoamericanas y afirman que “Cuando a la razón se le niega su capacidad de articular un habla y una acción que encauce caminos de salida de la subordinación, es la violencia, una especie de acto puro, sin discurso, el que se abre paso.”

generan. Así, la chica del subte es manipuladora, la madre de Silvina es violenta, Ana debe ser encerrada. Eponina, en cambio, muriendo bajo su fachada silente, estaría dentro de los cánones establecidos. Es interesante que ambas autoras, en momentos muy diferentes pero con claras referencias comunes tanto al gótico, como a la situación de la mujer, eligen una voz narrativa que no se inclina marcadamente por ninguna de las posiciones contrapuestas (la sociedad vs. la monstrea). Esto crea un espacio importante para la voz del lector, para la reflexión y la deconstrucción de ideología.

Referencias

- Amossy, R. y Herschberg, A. (2010). *Estereotipos y clichés*. Eudeba.
- Castro Domínguez, S. (2019). Cuidadas y custodiadas: el mandato de encierro en tres escritoras argentinas. *IV Jornadas de Cultura y Lenguajes Artísticos. Reconfiguraciones de los espacios culturales contemporáneos*. UNGS. http://abcdnuevo.ungs.edu.ar/bases/cungis/docs/Actas_S_Ferreyra.pdf
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa*. Anthropos.
- Duncan, C. (1994). Introduction: the configuration of feminist criticism and theoretical practices in hispanic literary studies. *INTI* (40/41), 3-19. <http://www.jstor.org/stable/23285710>
- Drucaroff, E. (2015). *Otro logos. Signos, discursos, política*. Edhasa.
- Enriquez, M. (2016). Las cosas que perdimos en el fuego. En *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Espinoza-Vera, M. (2010). El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina. En *Razón y Palabra*, (73). Universidad de los Hemisferios.
- Foucault, M. (2007). *Los Anormales*. Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (2012). Das Unheimliche. *Europäischer Literaturvlg*. https://www.istitutsvizzero.it/wp-content/uploads/2018/09/ISR_StudioRoma_Freud_DE.pdf.
- Gil Lozano, F., Pita, V. e Ini, M. (2000). *Historia de las mujeres en Argentina Tomo II*. Taurus.
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván*. Cátedra.
- Grondona, A. (1950). Miss Hilkins. En *La Biblioteca*. Colombo.
- Guerra, L. (2007). *Mujer y Escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. UNAM.
- Heker, L. (2004). Cuando todo brille. En *Cuentos*. Suma de Letras.
- Victoria Ocampo: sobre 'Viaje olvidado' de Silvina, la enfermedad contagiada de los libros y el lenguaje cifrado de la infancia (2021). Infobae. <https://www.infobae.com/cultura/2021/09/05/victoria-ocampo-sobre-viaje-olvidado-de-silvina-la-enfermedad-contagiada-de-los-libros-y-el-lenguaje-cifrado-de-la-infancia/>
- Jauretche, A. (1967). *El medio pelo en la Sociedad Argentina*. Peña Lillo Ed.

- Mercado, T. (1967). Gloria de amor. En *Celebrar a la mujer como a una pascua*. Jorge Álvarez.
- Moers, E. (1976). Female Gothic. En *Literary Women: The Great Writers*. Doubleday, rpt. Oxford University Press, 1985, pp. 90-98.
- Moreno, M. (2018). *Oración*. Penguin Random House.
- Ocampo, S. (1999). El retrato mal hecho. En *Cuentos Completos I*. Emecé.
- Podlubne, J. (2006). Infancia, sueño y relato (algo más sobre la reseña de Victoria Ocampo a 'Viaje olvidado'). *Orbis Tertius*, 11(12). Vol. 11 Núm. 12 (2006) | Orbis Tertius
- Raiter, A. (2003). *Lenguaje y sentido común. Las bases para la formación del discurso dominante*. Biblos.
- Shua, A. (2001) Como una buena madre. En *Como una buena madre*. Sudamericana.
- Snordgrass, M. *Encyclopedia of gothic literature*. Facts On File.
- Trabucco Zerán, A. (2019). *Las homicidas*. Penguin Random House.
- Traverso, A. y Kottow A. (2021). Alzar la mano contra otro: mujeres asesinas en la literatura latinoamericana. En *Revista de Humanidades Universidad Nacional Andrés Bello*, (43), 55-83.
- Weldt-Basson, H. C. (2009). *Subversive silences: nonverbal expression and implicit narrative strategies in the works of Latin American women writers*. Associated University Presse.



Sumario

Las palabras y las cosas. Los hombres y los objetos en *Trabajos y Días*

María Cecilia Colombani

Universidad de Morón / Universidad Nacional de Mar del Plata

UBACyT

ceciliacolombani@hotmail.com

Recibido: 09-02-2022

Aceptado: 11-04-2022

Palabras clave: Hesíodo, trabajo, objetos, ciclos estacionales

Resumen

Este artículo recorrerá las marcas que presentan los objetos en *Trabajos y Días*. Teniendo en cuenta las características del poema en relación con su vínculo con el mundo del trabajo, creemos que la importancia de los objetos en la vida del labrador es fundamental.

Nos proponemos revisar la importancia del útil en el marco general del universo del trabajo y de los ciclos estacionales. A este respecto, queremos enfatizar dos cuestiones nodulares en la obra hesiódica; en primer lugar, el valor del trabajo desde el doble horizonte de la virtud y de la justicia como nociones solidarias. En segundo lugar, el tiempo cósmico que permite inferir los ciclos estacionales a partir de su legalidad y organicidad, determinante para la instalación humana en el mundo. Trabajo y tiempo se entrelazan en la secuencia de los ciclos estacionales que reconocen objetos afines a sus marcas y a las actividades que dichos ciclos despliegan en el calendario del labrador.

De este modo, la proliferación de objetos da cuenta de la importancia del trabajo como marca subjetivante. Por el trabajo los hombres se hacen hombres porque los dioses lo han dispuesto como actividad sostenida y medio a través del cual alcanzar la *areté* en el marco de la degradación antropológica que la coyuntura histórica arroja como marca del tiempo.

Key words: Hesiod, work, objects, seasonal cycles

Abstract

This article will walk through the markings that objects present in *Works and Days*. Taking into account the characteristics of the poem in relation to its link with the world of work, we believe that the importance of objects in the life of the farmer is fundamental. We intend to review the importance of the tool in the general framework of the universe of work and seasonal cycles. In this regard, we want to emphasize two nodular issues in the hesiodic work; in the first place, the value of work from the double horizon of virtue and justice as notions of solidarity. Secondly, the cosmic time that allows seasonal cycles to be inferred from their legality and organization, determining for the human installation in the world. Work and

time are intertwined in the sequence of seasonal cycles that recognize objects related to their brands and the activities that these cycles display in the farmer's calendar. In this way, the proliferation of objects accounts for the importance of work as a subjectivizing brand. Through work, men become men because the gods have arranged it as a sustained activity and a means through which to achieve *areté* within the framework of the anthropological degradation that the historical conjuncture casts as a mark of time.

Introducción. El universo de los objetos

Este artículo recorrerá las marcas que presentan los objetos en *Trabajos y Días*. Teniendo en cuenta las características del poema en relación con su vínculo con el mundo del trabajo (Colombani, 2005), creemos que la importancia de los objetos en la vida del labrador es fundamental a la hora de indagar lo que, acompañando a Heidegger, podríamos llamar el "ser a la mano" dentro del existente humano (Heidegger, 1997). El "ser a la mano" es uno de los cuatro existenciarios que el filósofo alemán presenta en sus inquietudes antropológicas para definir el universo humano; un existenciario es aquella dimensión bajo la cual el existente humano se hace presente, se muestra, se manifiesta y aparece como tal.

Los cuatro existenciarios que dan cuenta de ese cosmos son el "ser con", el "ser para la muerte", "el ser en el mundo" y "ser a la mano". El "ser a la mano" indica precisamente el vínculo que el existente humano guarda con los útiles destinados a la manipulación. El existente se manifiesta bajo la forma de esa relación, así como también con el otro, con el mundo y con la muerte.

A partir de aquí, nos proponemos revisar la importancia del útil en el marco general del universo del trabajo y de los ciclos estacionales. A este respecto, queremos enfatizar dos cuestiones nodulares en la obra hesiódica; en primer lugar, el valor del trabajo desde el doble horizonte de la virtud y de la justicia como nociones solidarias. En segundo lugar, el tiempo cósmico que permite inferir los ciclos estacionales a partir de su legalidad y organicidad, determinante para la instalación humana en el mundo, precisamente para dar cuenta del "ser en el mundo". Trabajo y tiempo se entrelazan en la secuencia de los ciclos estacionales que reconocen objetos afines a sus marcas y a las actividades que dichos ciclos despliegan en el calendario del labrador.

De este modo, la proliferación de objetos da cuenta de la importancia del trabajo como huella subjetivante. Por el trabajo los hombres se hacen hombres porque los dioses lo han dispuesto como actividad sostenida y medio a través del cual alcanzar la *areté* en el marco de la degradación antropológica que la coyuntura histórica arroja como marca del tiempo.

El escenario de los objetos desplegado por *Trabajos y Días* ayuda a crear el clima campesino que define el poema en un entorno de matriz agraria. El tipo de objeto

da cuenta de las relaciones entre la tierra y el trabajo, con el sustento de los mortales que los dioses han escondido, obligándolos a hacer del trabajo un continuum que los acompañará la vida entera.

El escenario que presentan los objetos se corresponde con las peculiaridades de los ciclos estacionales, dando cuenta del vínculo entre su funcionalidad y las necesidades que cada uno de los ciclos exige desde su diversidad y diferencia. Los objetos, siempre se asocian con los hombres por su manipulación y operan como catalizadores de sentido. Así, el primer sentido está anudado al valor del trabajo; el segundo sentido es indirecto y radica en la ayuda que brindan para conjurar al hambre, aquello temible e indeseable.

En efecto, en una sociedad dominada por el trabajo, medio de subsistencia y acumulación de riquezas, los objetos asociados a las labores se convierten en representaciones sociales de los lazos que los hombres guardan entre sí y establecen con el trabajo como *ethos*. Asimismo, los objetos tienen una historia, una espesura existencial; son producidos por los hombres y los acompañan a diario. Del mismo modo, se asocian a emociones tales como la fatiga, el esfuerzo, la intranquilidad por el resultado del trabajo o, viceversa, por la tranquilidad obtenida de los frutos, el temor por el hambre. Sin duda, están presentes en la construcción subjetiva del hombre como sujeto de trabajo, como productor. Contribuyen a construirlo en su estatuto de trabajador y, desde ese, lugar a levantar una identidad. Si hay algo que define la identidad del hombre hesiódico es el trabajo y su asociación con la virtud.

Son objetos ligados a la función trabajo, a la vida misma, ya que vida y trabajo son las dos caras de una misma moneda. Desde esta perspectiva, son funcionales a un determinado mensaje que se asocia a la dimensión didáctica de Hesíodo. Su presencia es indispensable para reforzar el valor de la vida y del trabajo como *díada* instituyente de lo humano.

Las cosas están así, integradas a la vida de los hombres como bienes privados y culturales, configurando el plexo de objetos que dan cuenta del ser cultural del hombre. Devuelven el rostro del sujeto de cultura; definen la dimensión poética del hombre en tanto hacedor de cultura. Visibilizan la vida cotidiana; la simpleza del labrador a quien está dedicado el poema, al tiempo que tienen la capacidad de afectar la vida de los mortales. Aferrarse a los objetos es entonces, aferrarse a la vida y al trabajo.

Los objetos y su fabricación constituyen una respuesta a una realidad altamente compleja que la institución de una cultura del trabajo puede modificar. Las condiciones de existencia y la degradación antropológica solamente pueden ser revertidas a partir de la progresiva consolidación de dicha cultura que supone la presencia del objeto como una de las patas del dispositivo político, pensando al trabajo como un

fenómeno productor de efectos y transformaciones sobre lo real (Colombani, 2009). En tal sentido comprendemos lo político. Leídos desde una dimensión de género, los objetos pueblan un universo masculino.

La producción de los útiles necesarios para el trabajo forma parte de la afirmación del poder masculino, así como de la dimensión de saber que acompaña dicho poder. Los objetos despliegan así la ecuación saber-poder que hace del trabajo el soporte de la consolidación del *oikos* y de la reconstrucción ética.

De este modo, el acto de fabricación reafirma el poder masculino, visibiliza su posición en el interior de la sociedad arcaica y diagrama los juegos de fuerza y las relaciones de saber-poder con la mujer como otro de los agentes intervinientes en la consolidación del *oikos*. Esta lectura solo es posible en el marco de la buena esposa, capaz de colaborar en el hogar y de no convertir al marido en el motivo de burla de la aldea por su conducta indecorosa. Desde el presupuesto de un buen matrimonio puede inscribirse esta reflexión en torno a los juegos de poder en el interior del *oikos*.

Las palabras y las cosas

ὄλμον μὲν τριπόδην τάμνειν, ὕπερον δὲ τρίπηχυν,
ἄξονα δ' ἐπταπόδην: μάλα γάρ νύ τοι ἄρμενον οὔτω:
425 εἰ δέ κεν ὀκταπόδην, ἀπὸ καὶ σφυρὰν κε τάμοιο.
τρισπίθαμον δ' ἄψιν τάμνειν δεκαδώρω ἀμάξη.
πόλλ' ἐπικαμπύλα κἄλα: φέρειν δὲ γύην, ὅτ' ἂν εὗρης,
ἐς οἶκον, κατ' ὄρος διζήμενος ἢ κατ' ἄρουραν,
πρίνινον: ὃς γὰρ βουσὶν ἀροῦν ὄχυρώτατός ἐστιν,
430 εὔτ' ἂν Ἀθηναίης δμῶος ἐν ἐλύματι πήξας
γόμφοισιν πελάσας προσαρήρεται ἰστοβοῆι.
δοιὰ δὲ θέσθαι ἄροτρα, πονησάμενος κατὰ οἶκον,
αὐτόγυον καὶ πηκτόν, ἐπεὶ πολὺ λώιον οὔτω:
εἴ χ' ἕτερον ἄξαις, ἕτερόν κ' ἐπὶ βουσὶ βάλοιο.
435 δάφνης δ' ἢ πελέης ἀκιώτατοι ἰστοβοῆες,
δρυὸς ἔλυμα, γύης πρίνου¹

1 La traducción utilizada corresponde a Liñares, L. (2005) Hesíodo *Teogonía, Trabajos y Días*.

Corta un mortero de tres pies, una maza de tres codos
y un eje de siete pies; pues muy bien estará así construido;
si acaso de ocho pies, puedes aun cortar de él un mazo;
una rueda de tres palmos corta para un carro de diez;
muchas maderas curvas; también la cama, cuando la encuentres, lleva
a casa, buscándola por la montaña o por el labrantío,
de encina; pues ésta es la más firme para arar con los bueyes,
Al tiempo que un siervo de Atenea, fijándola en el dental
con clavijas, arimándola, la ajusta al timón.
Prepara dos arados, haciéndolos en casa,
uno de una sola pieza y otro compacto, porque es mucho mejor así:
si uno rompes, otro de los bueyes puedes ceñir.
De laurel o de olmo son los timones más encarcomibles, de encina la cama,
de roble el dental (*Trabajos y Días*, 423-435).

Estamos en presencia de un magnífico catálogo de objetos que dan cuenta de una sabiduría en materia laboral, al tiempo que se exhibe la armonía, el encastre perfecto entre el objeto que se produce y su función. Para que un objeto sea funcional no puede dejarse de lado esa juntura, ese encastre, definido por el término armonía que manifiesta la solidez del artefacto. El catálogo se inicia con la indicación de cortar, τάμνω un mortero, ὄλμων, especie de piedra cilíndrica y un ὑπερον, una maza, especie de palo para moler el grano. Seguramente el texto alude a la altura del mortero.

Cortar una rueda, ἄψις, una pina de tres palmos para un carro de diez manos. Recuperamos las aclaraciones de Proclo cuando advierte que debemos interpretar por carro el diámetro de la rueda:

Partiendo de aquí, lo que mide tres palmos es cada una de las cuatro pinas que forman la circunferencia total de la rueda. En efecto, el tipo de rueda descrito por Hesíodo no sería la más antigua (de una pieza) sino la radiada cuya antigüedad también está documentada arqueológicamente (Pérez Jiménez y Martínez Diez, 2000, n. 28, 86).

La cama del arado o el dental merece un párrafo aparte a partir de la solidez que debe guardar por su funcionalidad. Una serie de verbos dan cuenta de la importancia

y la previsión del caso. Es necesario encontrar, εὐρίσκω, la mejor pieza y llevarla, φέρω, a la casa, buscándola, διζήμενος, por los campos y las montañas para conseguir la mejor calidad que asegure su función con éxito. La cama debe ser de encina por ser la más sólida, ὀχυρώτατος, para arar.

El juego de recomendaciones y la receta de fabricación implican un acabado conocimiento de los distintos tipos de terreno, de las calidades de maderas, de sus mejores cortes y de un manejo notorio del ámbito exterior, propio del trabajo viril. Del mismo modo, hace su aparición en el poema el carpintero, un siervo de Atenea, Ἀθηναίης δμῶος, que, en su calidad de artesano, es experto en fijar la cama en el dental, encastrándola con precisión y asegurando la armonía de la pieza.

La recomendación es tener dos arados, δοιὰ ἄροτρα, uno simple y otro compacto para garantizar la continuidad del trabajo y la no interrupción por causa de los avatares que los objetos pueden sufrir.

De laurel o de olmo, δάφνης δ ἠπτελέης para los timones, de encina, δρυὸς para la cama y de roble para el dental. Verdadero manual de recomendaciones que pone a los objetos en el lugar preponderante que les corresponde a partir de su protagonismo en una cultura que hace del trabajo la materialidad de su construcción.

El mundo de los objetos que hemos recorrido se inscribe, necesariamente, en el horizonte de los ciclos estacionales, a partir de la correspondencia entre objeto y temporalidad. El tema resulta de interés porque evidencia la racionalidad del sistema de trabajo que se perfila como un modelo de acción que obedece a reglas y funciones precisas en el marco de los ciclos estacionales, como soporte temporal de la administración del campo, los granos y la hacienda. Cada objeto encuentra su protagonismo en los cuatro ciclos que el autor detalla con minuciosa descripción.

En este marco, la noción de temporalidad es solidaria de la idea de legalidad y regularidad cósmica. Las menciones temporales que *Trabajos y Días* presentan a partir de los ciclos estacionales y la pertinencia de las actividades y los objetos correspondientes en cada ciclo devuelven un modelo temporal compacto que da cuenta de su importancia a la hora de intuir la ciclicidad que el *kósmos* despliega en su devenir ordenado.

Sobre el fondo de lo que implica la legalidad como soporte de la arquitectura cósmica, las consideraciones temporales presentes en el relato muestran cómo el tiempo es el que pauta esa misma legalidad, abriendo el juego de las distintas unidades de tiempo: los ciclos estacionales, el tiempo de la labranza con la complejidad de todos sus momentos y objetos, el tiempo de la casa, el tiempo del trabajo, el de la navegación y el propio tiempo humano. En definitiva, la temporalidad es el parámetro que regula la ordenación de lo real.

Conclusiones

Esta brevísima presentación repasó las marcas de los objetos, como artefactos y producciones culturales del hombre, presentes en *Trabajos y Días*. El poema despliega un vínculo muy estrecho con el mundo del trabajo; de allí que el protagonismo de los objetos en la vida cotidiana del labrador sea fundamental a la hora de efectuar una lectura antropológico-cultural del pensamiento hesiódico, anudando la relación entre objeto, hombre y cultura.

Así entendida, la cultura opera como un albergue existencial; constituye esa urdimbre de sentido que se borda desde la acción poética del existente humano; es el tejido que el hombre hilvana desde sus posibilidades significantes y es esa misma malla la que lo protege del desamparo y la desnudez antropológica. Además, tal como sostiene R. Santillán Güemes, “toda formación cultural es una totalidad significativa. Y esto implica una organización que se sustenta en un sentido y una finalidad” (1985, 21).

Allí está el hombre inscrito en la cultura con su entramado de valores, creencias, mitos, instituciones, cosmovisiones, daciones de sentido, formas de legitimar comportamientos, actitudes, costumbres. Esa es la trama cultural (Garreta y Belleli, 1999, 11), que el hombre como hacedor de cultura teje en el marco de una metáfora del tejido. Tejido dinámico y siempre abierto; entramado histórico de formas siempre renovadas, ya que cualquier modo de clausura atentaría contra las posibilidades poéticas del hombre en su devenir-instalación como sujeto histórico-temporal.

De la tierra salvaje a la tierra cultivada, el hombre ha hilvanado una actividad sostenida que da cuenta, una vez más, de sus posibilidades de acción-transformación y lo instala en el registro de ser un hacedor de cultura

Referencias

- Hesíodo. (2000). *Obras y fragmentos*. Gredos. Traducción, Introducción y Notas, Pérez Jiménez, A. y Martínez Díez, A.
- Liñares, L. (2005). Hesíodo. *Teogonía, Trabajos y Días*. Edición bilingüe. Losada
- Colombani, M. C. (2005). *Hesíodo. Una introducción crítica*. Santiago Arcos.
- Colombani, M. C. (2009). *Foucault y lo político*. Prometeo.
- Colombani, M. C. (2016). *Hesíodo. Discurso y Linaje. Una aproximación arqueológica*. EUEM.
- Garreta, M y Belleli, C. (1999). *La trama cultural. Textos de Antropología*. Caligraf.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y tiempo*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- Santillán Güemes, R. (1985). *Cultura, creación del pueblo*. Guadalupe.



Sumario

Configuraciones de una memoria histórica y discursiva sobre el genocidio pilagá en las obras de Valeria Mapelman (2010; 2015) y Orlando Van Bredam (2015)

Mariana Belén Conte
Universidad Nacional de Formosa
marianabelenconte1986@gmail.com

Recibido: 13-03-2022

Aceptado: 20-04-2022

Palabras clave: memoria, interdiscurso, heterogeneidades enunciativas, genocidio Pilagá

Resumen

A través de un enfoque sociosemiótico y del Análisis del Discurso, este artículo analiza fragmentos de las narrativas de Valeria Mapelman (2010; 2015) y de Orlando Van Bredam (2015), desde heterogeneidades enunciativas (Authier-Revuz, 1984) e interdiscursos (Angenot, 2010) que traen a la memoria el genocidio perpetrado a los pilagá en el paraje de La Bomba, provincia de Formosa, en 1947. Por un lado, en los límites de "lo decible" (Angenot, 2012), estos discursos configuran un "cuerpo sociohistórico de trazos" (Pêcheux, 1999; 2012) sobre la imagen de los pueblos originarios; por otro, dialogan con la historia oficial poniendo en tensión la construcción de fronteras culturales que proyectan identidades locales y nacionales.

Key words: memory, interdiscourse, enunciative heterogeneities, pilagá genocide

Abstract

Through a socio-semiotic approach and Discourse Analysis, this article analyzes fragments of the narratives of Valeria Mapelman (2010; 2015) and Orlando Van Bredam (2015), from enunciative heterogeneities (Authier-Revuz, 1984) and interdiscourses (Angenot, 2010) that bring to mind the genocide perpetrated against the Pilagá in the place of La Bomba, province of Formosa, in 1947. On the one hand, at the limits of "what can be said" (Angenot, 2012), these discourses configure a "sociohistorical corps of traces" (Pêcheux, 1999; 2012) on the image of the native peoples; on the other hand, they dialogue with the official history, putting in tension the construction of cultural boundaries that project local and national identities.

Marcos de análisis de una memoria histórica, semiológica y discursiva

Desde un enfoque sociosemiótico y desde el Análisis del Discurso, este trabajo dialoga con la puesta en serie de un corpus compuesto por obras narrativas de dos autores que rescatan las voces silenciadas del pueblo pilagá. A través de un entramado de discursos sociales e interdiscursos (Verón, 1998; Angenot, 2010; 2015) aquí se exploran las materialidades significantes que configuran una memoria semiológica (Angenot, 2010) y una memoria discursiva (Pêcheux, 1999; 2012) sobre la historia del genocidio pilagá y, a través de ella, toda una potencialidad de sentidos en relación a los pueblos originarios.

Se tratan los capítulos finales (seis, siete y ocho) de la novela *Rincón Bomba. Lectura de una matanza* (2015), de Orlando Van Bredam, publicada en 2009, y del documental, en formato audiovisual, *Octubre Pilagá. Relatos sobre el silencio* (2010), junto a su complemento textual *Octubre Pilagá. Memorias y archivos de la masacre de La Bomba* (2015), de Valeria Mapelman. Estas obras comparten las respuestas a un mismo interrogante, supeditado a los límites de "lo decible" (Angenot, 2010): ¿Cómo se recupera la memoria sobre genocidio de un pueblo?

Analizar las heterogeneidades enunciativas (Authier-Revuz, 1984) de estos textos lleva a tratar de explicitar el proceso de semiosis desde el cual se constituyeron ciertas fronteras culturales y representaciones sociales de 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. 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 que entran en tensión al proyectar identidades, imaginarios y fronteras culturales (Verón, 1998; Angenot, 2010; 2012) sobre el territorio formoseño.

A estos fines, partiendo del interrogante inicial, al hablar de memoria se integrarán tres perspectivas. La primera de ellas, desde el materialismo francés de Pêcheux (1999; 2012) y en relación con la definición de interdiscurso que desarrolla Angenot (2010), entiende la noción de memoria desde la noción foucaultiana de "secuencia discursiva" o "memoria discursiva". Esta da lugar a un "cuerpo sociohistórico de trazos" (Pêcheux, 1999; 2012), constituido por un conjunto de formulaciones que se pueden rastrear en fragmentos de enunciados desde los cuales es posible recuperar las condiciones de producción y recepción (Verón, 1998) de "lo dicho" y "lo no dicho": las omisiones, los efectos del olvido, la negación, las contradicciones.

La segunda perspectiva, desde la culturología de Lotman (1996), define la memoria 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. Desde aquí, las obras recuperan y **traducen** –en el sentido lotmaniano– la narración de sujetos marginados, territorios (geográficos, socioculturales, lingüísticos y discursivos) desplazados e identidades olvidadas, al margen de la historia.

La tercera, desde las condiciones de producción (Verón, 1998) de las obras, se inscriben en lo que Ricoeur (2008, p.177) denomina un “espacio habitado” por la memoria, donde aparecen imbricadas una “fase documental” (que se compone de testimonios y archivos), una “fase explicativa-comprensiva” (que responde al desarrollo de los acontecimientos históricos) y una “fase representativa” (de configuración literaria o escrituraria, cuya función es representar la rememorización del pasado).

Efectos de sentido de una memoria dialógica e interdiscursiva

Ideológica e interdiscursivamente, la continuidad de la “construcción social del sentido” (Verón, 1998) que Van Bredam y Mapelman configuran a través de sus obras se entrecruza con voces pasadas, propias y ajenas al discurso de los sobrevivientes del genocidio pilagá en 1947 en territorio formoseño, y de muchas voces que fueron ocultadas a lo largo de la historia “oficial” argentina. El dialogismo y la polifonía de la experiencia discursiva se presentan materialmente en la interacción de ecos y reflejos de discursos, puntos de vista y cosmovisiones, con diferentes grados de concientización, manifestación y respuesta (Bajtín, 2008).

Desde esta raigambre bajtiniana, el análisis de las textualidades tiene continuidad en la teoría de la discursividad social y arriba a la noción de discurso a la que Verón define como “configuración espacio-temporal de sentido” (1998, p.121). Socialmente aceptado, el discurso construye realidades, identidades, representaciones sociales e imaginarios (1998, p.127). Se constituye, 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 –que son hechos sociohistóricos– y de interdiscursos que, a su vez, refieren a la interacción e influencia entre discursos (Angenot, 2010).

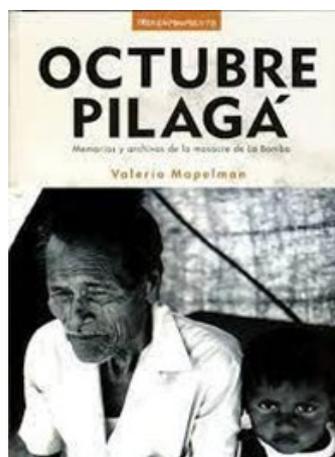
Por otra parte, la indagación en las narrativas de estos autores se focaliza en la dimensión interdiscursiva de los textos. Tomando el concepto de “formación discursiva” (Foucault, 2004), materialmente los discursos constituyen la secuencia de una “memoria discursiva” a la que Pêcheux (2012) identifica desde las formas lingüístico-enunciativas de sus “huellas o trazos”, con diferentes grados de

apropiación, distanciamiento, polifonía o desdoblamiento. En esta línea, particularmente, se abordan dos formas de “heterogeneidad enunciativa” (Authier-Revuz, 1984):

1. La de una “heterogeneidad mostrada” que pretende ser “marcada”, inscribiendo a un “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” cuando se muestran sólo a través de efectos polifónicos (como el discurso indirecto libre, la ironía, la intertextualidad, la paráfrasis, la parodia, entre otras).
2. La de una “heterogeneidad constitutiva”, de la que emergen implícitamente relaciones de interdiscursividad o, en otras palabras, relaciones donde el sujeto y su discurso están atravesados por otros discursos anteriores a ellos.

Operaciones polifónicas e interdiscursivas en la obra de Mapelman

La trama narrativa del documental de Mapelman (en su versión audiovisual de 2010, y textual de 2015) relata el itinerario etnográfico que significó todo un trabajo de investigación y se construye con entrevistas a los sobrevivientes o testigos de la masacre, cuyos relatos se contraponen frente a otras textualidades interdiscursivas. Entre estas se destacan fotografías, discursos políticos como el de Perón, noticias periodísticas, 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, pero, sobre todo, por hechos históricos relacionados a la explotación y genocidio indígena (como el caso de Nepalí o la Conquista del Desierto en la Patagonia), entre otras materialidades discursivas.



Los discursos sociales que emergen de estas discursividades, a la luz de las coyunturas actuales, traducen tanto lo ocurrido en el paraje formoseño de La Bomba como el imaginario social alrededor de los pueblos originarios, discutiendo con el pasado para mostrar que:

El silencio puede parecer inquebrantable, pero cuando se impone a la fuerza, cuando nace del miedo, es débil, y termina quebrándose. No importa cuántos años pasen, nunca son muchos cuando se trata de la historia de un pueblo. Tarde o temprano los sobrevivientes de La Bomba comenzarían a hablar de los eventos iniciados el 10 de octubre de 1947, que para la historia oficial no son más que olvido. (Mapelman, 2010, '2:15)

De este modo, Mapelman reúne el testimonio de los sobrevivientes –que vivieron el horror siendo niños o adolescentes- y material de archivo iniciado a partir de relatos orales que narran los acontecimientos de las causas y consecuencias de la masacre. La autora realiza una “certificación” y “acreditación” (Ricoeur, 2008, p.212) de estos **relatos del silencio**, validados socialmente gracias a la puesta en discurso de la experiencia vivida, a través de la cual **dicen** y resisten lo que otros discursos han olvidado o silenciado, convirtiéndose así en una “fuente de identidad” (Klein, 2015, p.15).

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, en su nombre criollo), un hermano sanador y líder espiritual cristiano a quien acudían para curar sus enfermedades. Los relatos coinciden con que aquel 10 de octubre de 1947, la masacre inició cuando los caciques se negaron a retirar a su gente del lugar de culto donde se habían congregado (el paraje de La Bomba) hacia las reducciones aledañas; acción que los gendarmes interpretaron como “alzamiento”. Ello dio lugar a que abrieran fuego, dejando el saldo de un sinnúmero de personas asesinadas, mientras que los heridos e ilesos que pudieron escapar (entre ellos, hombres, mujeres, ancianos y niños) tuvieron que adentrarse en el monte. Allí, en los días sucesivos, fueron víctimas de la persecución, del hambre y la sed. Cientos de ellos fueron asesinados o capturados, mientras otros fueron sometidos a terribles vejámenes cometidos violentamente sobre todo a mujeres y niñas.

La memoria rescata del olvido el recuerdo de los hechos, pero también la palabra ajena que se cuele en la heterogeneidad mostrada (Authier-Revuz, 1984) de un discurso propio. De este modo, de manera indirecta, aparecen esas “otras” voces que han dejado sus huellas en una de las sobrevivientes, *Seechó le* (Norma Navarrete). Su desgarrador relato se recupera como práctica significativa 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 lenguaraz. 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 (Mapelman, 2015, p. 168). [Mapelman, 2010: ´52:48 –´55:17].

En los relatos también se recuperan las consecuencias luego de estos hechos y los testimonios de los sobrevivientes que narran cómo, una vez capturados, eran llevados a reducciones de colonias indígenas (en Muñiz o Bartolomé de las Casas, por ejemplo), dependientes de la Dirección de Protección del Aborigen y esta de la Secretaria 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: hablar su propia lengua, realizar sus actividades culturales, practicar sus creencias, 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, 2008, p.212) de la experiencia y la interpretación implícitos en el discurso y la memoria. En la materialidad discursiva del título de un artículo del Diario *Crítica* del 12 de octubre de 1947 –uno de los textos de archivo que Mapelman incluye en su libro-, por ejemplo, se puede rastrear la secuencia de una memoria discursiva construida por un conjunto de enunciados determinados por heterogeneidades mostradas: “indios”, “sublevación”, “raza”. 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”, 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”. (Mapelman, 2015, pp. 29-30)

La autora construye sentidos sobre la imagen de los pueblos originarios discutiendo con la constelación de discursos hegemónicos que sustentan el dispositivo ideológico de esta antinomia a través de la prensa y los comunicados o partes de Gendarmería Nacional, por mencionar algunos interdiscursos que trae a la memoria. Desde ellos, los victimarios son victimizados, siempre desde un mismo hilo discursivo que instaura al “otro” como ajeno y enemigo a través de enunciados o fragmentos discursivos como “desierto”, “malón”, “salvaje”, “indios”, “se sublevaron indios Pilagás” “irreductibles” e “intransigentes”.

(...) 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 La Lomitas y agresiones contra las fuerzas de la Gendarmería Nacional (...) (Mapelman, 29015, pp.160-161)

Con esta obra documental la memoria colectiva del presente expone, a través de interdiscursos, el dispositivo de poder, la expropiación de territorios y el plan de la conquista del Gran Chaco, poniendo en evidencia prácticas (de las que participaron 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.

Operaciones polifónicas e interdiscursivas en la obra de Van Bredam



En la novela *Rincón Bomba. Lectura de una matanza* (2009) de Van Bredam, 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: el personaje de Nelson Cooke, cargando el peso de su memoria, como expiación de sus pecados, confiesa su participación en la masacre. Así, brinda su testimonio a Mariana, una estudiante universitaria que investiga el horror del genocidio ocurrido en 1947 para realizar un trabajo académico.

Durante su relato el viejo Cooke "escupe" repetidamente "el gusto a sangre podrida" (Van Bredam, 2015, p.67) que le trae recordar esa infamia:

-¿Qué significó para usted la matanza de Rincón Bomba?- pregunta Mariana.

– (...) ¿Sabés lo que queda después de la matanza de quinientas personas? Ese olor a sangre podrida, no hay manera de tapanlo. Se hace una fosa y una y otra y otra vez se esconden los cadáveres o se los quema, como se hizo aquella vez (...) Hacía treinta años que se había dado por terminada la campaña contra el indio, ya no quedaban en todo el territorio indios rebeldes, eran mansos y tenían licencia para trabajar en los obrajes o en la zafra, como cualquier criollo. Sin embargo, Alia Puyrredón hablaba como los antiguos fortineros, decían que habían hecho bien en cortar de raíz el levantamiento de los pilagás de Luciano Córdoba, que lo habían hecho para proteger a Las Lomitas, pero en realidad el pueblo nunca corrió riesgo porque nunca hubo un ataque, un malón, sino una marcha silenciosa, pacífica para reclamar lo que nunca supimos, ni tuvimos interés en averiguar. (Van Bredam, 2015, pp.67-68)

El texto literario de Van Bredam “inscribe el discurso social y lo trabaja” (Angenot, 2010, p.126) a través de una trama interdiscursiva desde la cual 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. En el siguiente fragmento, el narrador interpela al lector introduciendo como heterogeneidad mostrada una cita directa de la que se explicita la fuente:

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, 2015, p.79).

Su ficción puede ser leída desde códigos paraliterarios o metatextuales, ideológicos y temáticos (Reis, 1981) que abren un espacio de semiosis social (Verón, 1998) en un *continuum* intersticial entre ficción y realidad, donde no sólo la historia se traduce desde otros textos (aquí por ejemplo, la heterogeneidad constitutiva que hace alusión implícita e interdiscursiva a la cita de Barthes, en referencia al acto de lectura que lleva a “alzar la cabeza”, en *El susurro del lenguaje*, 1984), 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, 2015, p.59)

Si bien la novela no se presenta miméticamente como correlato de la realidad, la coexistencia de dos mundos se constituye, desde su entrecruzamiento, en una especie de “realidad ficción” (Ludmer, 2009) propia de las literaturas post-autónomas, a través de sus conexiones espaciales, temporales, autorreferenciales, socioculturales, ideológicas, intertextuales e interdiscursivas. Tal es el caso del siguiente fragmento que “muestra” (heterogeneidad mostrada) el discurso citado indirectamente de un diario salteño:

El Intransigente, que llegaba a Las Lomitas con el tren de todos los días, decía que los pilagás se estaban preparando para asaltar el pueblo, que en cualquier momento entrarían en combate con las fuerzas de gendarmería y que estaban armados hasta los dientes. Decía también que su objetivo no era solamente matar el hambre y curarse de las enfermedades que habían contraído en la zafra, sino exigir la devolución de la tierra, porque ellos eran los verdaderos dueños de la tierra (...) La gente ilustrada del pueblo, que leía El Intransigente, estaba llena de miedo y Fernández Castellanos que conocía la verdad se callaba la boca y aseguraba que el diario tenía razón. Entonces, los vecinos más notables le pidieron audiencia al presidente de la comisión de fomento y le exigieron que haga algo. Y bueno, el presidente (...) pidió ayuda a Perón, y Perón envió tres vagones cargados con carne, ropa, colchones y medicamentos. (Van Bredam, 2015, p.75)

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 en la figura del escritor, que encarna una y todas las voces la vez: la de un vecino asustado de Las Lomitas, la de los hombres y mujeres pilagá, la de un gendarme arrepentido, y la del propio escritor, que se carga la responsabilidad de contar la masacre.

Finalmente, en la conclusión de su relato, el narrador advierte una doble tensión entre la experiencia literaria y la experiencia de lectura de la historia, en clave social y material, a través de las interdiscursividades y los discursos sociales que atraviesan tanto a quien escribe como a quien lee la novela: ambos quedan con las secuelas y el peso de conocer una verdad de la que es difícil salir ileso.

“-Nuestros indios se mueven de manera diferente de nosotros, tienen otra idea del tiempo y del pensamiento también. Son muy pacientes y silenciosos... es su forma natural de ser...” (Van Bredam, 2005, p.68) explica a Mariana el personaje de Cook en la novela. Este discurso social esencialista sobre la sumisión, el silencio, la paciencia, la espera, la parsimonia, de la otredad de los pueblos originarios como “modo natural” es el que la propia novela discute al introducir intertextualmente una nueva cita directa:

Leemos otro párrafo de la nota de Elizabeth Bergallo: en “Danza en el viento” (2006):

No son menos racistas algunas formas de pensamiento en la medida en que consisten en concebir y devaluar algunos grupos como definitivamente diferentes e inferiores. Hoy, quizás, no se invoca la idea de “raza” sino de “cultura”, o aún “diversidad cultural” (en los casos en que se desplaza el significado anterior), para explicar que existen diferencias esenciales y desigualdades permanentes y definitorias entre dos grupos, lo cual es una manera sutil de justificar la opresión de unos sobre otros. (Van Bredam, 2015, p.86)

Al evidenciar los discursos y resignificaciones que circulan socialmente, el espacio de la memoria¹ y la palabra en la narración no es neutro, sino ideológico (Bajtín, 2008; Volóshinov, 2018), porque se compromete en utilizar mecanismos de heterogeneidad mostrada y constitutiva para develar la construcción del poder, desde la materialidad de documentos de gran valor simbólico.

Al decir de Ricoeur (2004), “El ser-en-el-mundo es, según la narratividad, un ser en el mundo marcado ya por la práctica del lenguaje...” (op. cit., p.155), un lenguaje en el que, en esta novela social, el acontecimiento pasado entra en un juego de presencia-ausencia en la percepción presente, pero no por eso –continúa diciendo– deja de ser realista y de regir su intencionalidad histórica de crítica y denuncia.

Consideraciones finales

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 de los pilagá (y por antonomasia, de los pueblos originarios), vuelven presente lo ausente, a través del lenguaje (Ricoeur, 2008), explicitando mecanismos de memoria y olvido (Lotman, 1996) que restituyen del silencio la voz de las víctimas

¹ Ricoeur (2004), advierte sobre el problema de la memoria y de los binomios o polaridades (no dicotomías, sino pares oposicionales) “hábito/memoria”, referido a la gradiente de distanciaci3n y de la operaci3n descriptiva de las experiencias relativas a la profundidad temporal del pasado que se adhiere al presente y la “evocaci3n/búsqueda”, que implica el advenimiento actual de un recuerdo y un “re-aprender” lo olvidado; un esfuerzo de rememoraci3n que hace “memoria del olvido”.

de un dispositivo político, eclesiástico, militar y económico, gestionado por el Estado argentino, desde los inicios del ideario de Nación.

De este modo, tanto Mapelman como Van Bredam ponen en escena discursos que, sociopolítica y culturalmente, contradicen el imaginario sobre la figura de los pueblos originarios, sobre las políticas del primer peronismo y sobre la sangre derramada en territorio formoseño, con su desconocido pasado. En la conformación del corpus, cada obra funciona como archivo y como un “cuerpo sociohistórico de trazos” (Pêcheux, 2012) que pretende poner de manifiesto las heterogeneidades discursivas de otras voces y textos desde las cuales se configuran hasta hoy los discursos sociales sobre los pilagá y, a través de ellos, la de todos los originarios, que siempre han sido desplazados y marginados.

El lenguaje, ideológico por excelencia (Bajtín, 2008; Volóshinov, 2018), expone cómo se fue gestando la memoria de los discursos hegemónicos en las representaciones sociales sobre sujetos, hechos y espacios. En este sentido, las textualidades aquí abordadas también conforman una “memoria semiológica” (Angenot, 2010, p.98) que tiene su espesor en la interacción de modelos discursivos que responden a intereses ideológicos determinantes de “lo enunciable” y de lo “no-dicho-todavía” (op. cit., 2010). De este modo, las relaciones intertextuales e interdiscursivas de estas 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 aún hoy los posiciona 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” –interdiscurso que se ha expresado históricamente desde el imaginario cuya red semántica puede identificarse con palabras que desde la otredad califica al “malón”, “bárbaro”, “salvaje”, “enemigo”, “sumiso”, “ocioso”, entre otras-, permitió la vehiculización de campañas militares con sus consabidas consecuencias: genocidio, apropiación de territorios, represión, explotación y el sometimiento mediante trabajos forzosos y sin paga en reducciones indígenas, ingenios y obrajes; pésimas condiciones de vida, salud y alimentación; abandono de sus costumbres, creencias y prácticas culturales.

En resumen, la reconstrucción de una memoria histórica y discursiva que pone en escena las voces marginadas, entra en tensión con los actuales relatos oficiales sobre la masacre ocurrida, tergiversada entonces y silenciada después, hasta la aparición de estas obras. En las narrativas abordadas, el pasado se convoca a partir de una trama interdiscursiva e intertextual heterogénea, permitiendo descubrir ideológicamente nuevas configuraciones de sentidos que interpelan la semiosfera de 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.

Referencias

- Angenot, M. (2010). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Angenot, M. (2012). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI.
- Authier Revuz, J. (1984). Heterogeneidades enunciativas. *Langages* N° 73. Los planos de la enunciación. (Adaptación "O enunciador glosador da suas palavras: explicitação e interpretação". *Palavras incertas: as não coincidências do dizer*. Campinas, UNICAMP).
- Bajtín, M. (2008). El problema de los géneros discursivos. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Tusquets.
- Foucault, M. (2004). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Iser, W. (1997). La funcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias. En A. Garrido Domínguez (comp.) *Teorías de la ficción literaria*. Arcos.
- Klein, I. (2007). *La narración*. EUDEBA.
- Klein, I. (2015). *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida*. Prometeo.
- Lotman, I. (1996). *Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Cátedra.
- Ludmer, J. (2009). Literaturas posautónomas 2.01. *Propuesta Educativa* 2 (32), Año 18, 41-45. <https://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf>
- Mapelman, V. [Geraldine Azar]. (2010, 14 de abril). Octubre Pilagá [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=-RrW15G2kI>. Disponible en https://drive.google.com/file/d/1iJ7sZE-OKZzTDsp7P_1uWMApEr6my2fYq/view?usp=sharing
- Mapelman, V. (Director). (2015). *Octubre Pilagá. Memorias y archivos de la masacre de La Bomba* [Documental]. Tren en Movimiento.
- Mapelman, V. y Musante, M. (2010). 6-Campañas militares, reducciones y masacres. Las prácticas estatales sobre los pueblos originarios del Chaco. En O. Bayer (coord.) *Historia de la crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios* (pp.105-130). RIGPI
- Pêcheux M. (1999). *Papel da Memória* (pp.49-57). Pontes.
- Pêcheux M. (2003). El mecanismo del reconocimiento ideológico. *Ideología. Un mapa de la cuestión* (pp.157-168). Fondo de Cultura Económica.
- Pêcheux M. (2012). Leitura e memoria: projeto de pesquisa. *Análise de Discurso* (pp. 141-150) (C. Clemente de Souza, Trad.) Pontes.
- Reis, C. (1981). *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Ed. Gredos.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2008). I. De la memoria y de la reminiscencia. Memoria e imaginación. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.

- Ricoeur, P. (2008). II. Historia/epistemología. *La memoria, la historia, el olvido* (pp.173-237). Fondo de Cultura Económica.
- Van Bredam, O. (2015). *Rincón Bomba. Lectura de una matanza*. La Hendija.
- Verón, E. (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- Volóshinov, V. (2018). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Ed. Godot.



Sumario

“No se debe ser tan preciso cuando se trata de pájaros, árboles o niños”: construcción de personajes en la narrativa de Verónica Barbero

Carmen Julieta Dávila

FHyCs - UNJu

cjdavila@fhycs.unju.edu.ar

Valeria Ruth Abigail Sebastián

FHyCs - UNJu

vsebastian@fhycs.unju.edu.ar

Recibido: 25-03-2022

Aceptado: 26-04-2022

Palabras clave: discurso, narrativa, Barbero, personajes

Resumen

Aquí se restauran niños y vírgenes, el primer libro de la escritora tucumana Verónica Barbero (2018, Minibus Ediciones) se nutre de la imaginación y la cultura popular para brindarnos en una narrativa no lineal personajes que se despojan y/o asumen una humanidad que es construida como problemática. El presente trabajo pretende analizar la forma en la que el discurso y los diferentes recursos retóricos se ponen al servicio de la autora para construir un mundo poblado de entidades que oscilan entre lo real/fantástico y lo fantástico/ominoso.

Los relatos tienen como eje axial la problemática presente en una comunidad, aparentemente endogámica, la fragilidad de los niños y la juventud, fragilidad y muerte que son explicados desde el universo de lo extraño, lo mágico y lo siniestro. Esto desata un periplo que sumerge a personajes y lectores en el ámbito del no-espacio, del viaje y la permanente transición. Transición y pasaje que no se limitan a lo meramente narrativo sino que se impregna también y se hace cuerpo al describirnos sujetos partidos, segmentados, mutilados y fragmentados que se van construyendo, destruyendo y reparando de “a pedazos”, de a palabras.

La literatura, en tanto discurso, refracta los horizontes ideológicos que nos permitirán acceder al modo en que son percibidos y representados la mujer, la niñez, el mundo natural y el cuerpo. El trabajo metafórico, descriptivo, comparativo y analógico que se establece a lo largo de los relatos están puestos en función de un borramiento, intencional o no, de los límites entre lo humano y lo animal. Siendo conscientes de que el lenguaje crea realidades, se pretende ver de qué manera se construye estética e ideológicamente el universo narrativo de la autora poniendo el foco en estos personajes rotos y vueltos a armar.

Key words: discourse, narrative, Barbero, characters

Abstract

Aquí se restauran niños y vírgenes, the first book by Tucuman writer Verónica Barbero (2018, Minibus Ediciones) draws on imagery and popular culture to provide us in a non-linear narrative with characters that are stripped and/or assume a humanity that is constructed as problematic. This paper aims to analyze the way in which the discourse and the different rhetorical resources are put at the service of the author to build a world populated by entities that oscillate between the real/fantastic and the fantastic/ominous.

The stories have as an axial axis the problems present in a community, apparently endogamic, the fragility of children and youth, fragility and death that are explained from the universe of the strange, the magical and the sinister. This unleashes a journey that immerses characters and readers in the realm of non-space, of travel and permanent transition. Transition and passage that are not limited to the merely narrative, but also permeates and takes shape when describing split, segmented, mutilated and fragmented subjects that are built, destroyed and repaired “in pieces”, in words.

Literature, as a discourse, refracts the ideological horizons that will allow us to access the way in which women, childhood, the natural world and the body are perceived and represented. The metaphorical, descriptive, comparative and analogical work that is established throughout the stories are set in function of an intentional or unintentional blurring of the boundaries between the human and the animal. Being aware that language creates realities, we intend to see how the author’s narrative universe is aesthetically and ideologically constructed by focusing on these broken and reassembled characters.

“La palabra activó la tela que se ajustó a mi cuerpo”

Uno de los aspectos narratológicos nucleares en la escritura de cualquier obra es la construcción de los personajes. Muchas veces, como lectores somos atrapados no solo por la esencia de la historia sino también por la consistencia, verosimilitud y/o la evolución de las criaturas paridas por los autores. Con este trabajo nos proponemos analizar el modo en el que la escritora tucumana Verónica Barbero utiliza los diferentes procedimientos de la ficción para dar a luz y criar a sus personajes, responsables del ritmo respiratorio de la narración y de aportar a lo narrado un sentido superior que excede a la trama. Para esto abordaremos específicamente algunos de los relatos cuyos personajes habitan el espacio de la transitoriedad, de la imprecisión y lo indefinible. Aunque podemos identificar a la mayoría como sujetos humanos, nos hallaremos con otros seres elevados a esta categoría (la de personaje): una prenda de vestir, el mameluco; un animal, el gato Porfirio; y una planta, el tupulo, que irán tomando cuerpo para cumplir un rol determinado en la odisea restauradora.

A lo largo del libro, las palabras de Verónica van delineando un cuerpo textual que se construye de a pedazos, una narrativa fragmentada en la que las diferentes historias y los diferentes cuerpos actantes se desnudan a medida que avanzamos con la lectura, mostrándonos un cuerpo caótico y difuso que hasta hace poco estaba oculto, cubierto. Porque hay algo oculto en la historia, el cuerpo textual, enfundado aún en ciertos pudores nos muestra parte de su piel pero hay algo secreto, que se nos mantiene velado. Los personajes conocen o al menos parecen conocer o intuir de qué se trata, pero se niegan a revelarlo. Exigen por parte de nosotros, los lectores, una mirada aguzada y atenta a eso que no se puede decir pero se quiere y se necesita sacar a la luz. Nuestro propósito será por tanto determinar qué funciones generales y específicas parecen cumplir las opciones estilísticas realizadas por la autora en relación con el desarrollo argumental, y qué efectos aportan dentro del sistema global de la narración.

El libro de Barbero articula una historia narrada “de a pedazos” en la que, si bien hay una serie de personajes recurrentes a lo largo de la historia, es un poco difícil llegar a destacar a un protagonista por encima del resto de caracteres.

Las variaciones y giros en la narración, como veremos, ocasionan cambios en la focalización principal, porque cómo sostiene Filinich, al componer un texto narrativo implica de entrada, tomar una decisión sobre el punto de vista:

La búsqueda de la totalidad subyace en todo intento de captación perceptiva y la imposibilidad de su logro moviliza al sujeto y le hace desplegar estrategias diversas de captación. El relato literario ha ejercitado múltiples técnicas de aprehensión de la totalidad de una historia, desde la mirada ubicua del narrador omnisciente hasta la multiplicación de las perspectivas por efecto de las diversas miradas de distintos actores con respecto a un mismo hecho. Técnicas que acusan la voluntad narrativa de construir un universo completo, aunque esa completud, se sugiera mediante la construcción de universos fragmentarios. (Filinich, 1998, p.75)

En la presentación de su obra, Barbero hizo una observación que ilustra un poco lo que fue este proceso de determinar el ángulo de observación, la perspectiva en sus relatos. Dice Barbero:

Fue como en un parto, cuando uno va al parto tiene que jadear, fue encontrar la respiración de la escritura, del texto, el ritmo del texto. Jadear en el tono de una niña o de una adolescente. (...) Encontrar la respiración crispada de una niña más que asustada, azorada. (Barbero, 2020)

La respiración de una niña, la de un gato, el serpenteo de una enredadera que recorre y amenaza los tobillos serán los hitos que marcarán el ritmo de la narración. Lo interesante a destacar es que son miradas que se construyen desde abajo, recordándonos así un poco al encuadre cinematográfico de películas como ET en las que la cámara se mueve a la altura del niño, sin enfocar al adulto en su totalidad, sino enseñándonos fragmentos, cuerpos mutilados y sin cabeza. En “Mameluco” y “Choquizuela” es quizás donde más se puede ver esta mirada cuasi cinematográfica recreada por Barbero a través de la palabra para delinear y describir a los personajes y lo que estos personajes ven a su alrededor.

La historia que da título al libro es quizás aquella en la que se hace más evidente el borramiento de los límites entre lo humano, no humano, lo real y lo fantástico. Ya desde el momento en el que se construye el cronotopo, situado en ese espacio siempre ambiguo del viaje, del tránsito, del pasaje. Los personajes presentados y desarrollados a lo largo de los diferentes relatos aparecen en su punto culminante buscando restaurar un orden que se ha visto alterado y sacudido por la muerte de los niños, por la clausura de una genealogía que es vista como un castigo y una maldición depositada en la “sangre de las mujeres”.

No obstante, hay por parte de estas mujeres precisamente una voluntad tenaz de trascender a través de los hijos en una maternidad que se sabe maldita pero cuya condena insisten en revocar. Esto explicaría el retorno de la narradora al punto de origen y compartir ese itinerario a las genealogías futuras para salvar a los hijos, aunque finalmente en ese viaje redentor los personajes terminan salvándose a sí mismos.

Los personajes liminales, en el borde de la indeterminación que los atraviesa, y al hilo de la historia, contribuyen a trasladar esta idea a todo el relato. Claro ejemplo de ello es el mismo Capachero, esta entidad ambigua e indeterminada que “pasa cada 65 años” y cuyos pies con una apariencia de “patas palmeadas” brindan a su figura una condición anfibia que lo aleja de la esfera de lo humano.

La perspectiva desplazada hacia otros personajes, que van construyendo un punto de vista desenfocado y centrado en mirar desde abajo, aparece claramente en “Choquizuela”. Texto en el que la vinculación con la dictadura es quizás más evidente aunque el trabajo retórico es tan impecable que las menciones y/o asociaciones exigen por nuestra parte un ojo atento a los guiños puestos en el texto. El punto de vista está colocado a partir de la mirada del gato Porfirio quien observa el comportamiento errante de la figura del carnicero. El viejo, así se lo denomina, no es descrito físicamente, sino a partir de sus actitudes y comportamientos que ponen en evidencia su forma de pensar y juzgar el mundo, especialmente su actitud frente a los hechos que suceden en el exterior.

“No se gana nada con ver. Si tuviera sentido común, cerraría las ventanas y subiría la tele” (2018, p.25). El viejo asume la actitud de aquellos que se escudaban detrás del “algo habrán hecho” y prefiere ignorar, fingir que no ve lo que sucede con los chicos y las bolsas que le llegan a la carnicería. No quiere ver la realidad, hay nubes que le impiden verla. No obstante, cierta actitud cómplice con los militares es revelada hacia el final cuando se nos describe la llegada de ciertas bolsas:

El recién llegado y el viejo se estrechan la mano, mirándose a los ojos como cerrando un trato; los perros parecen conocer la índole del encargo ya que dejan una montaña de bultos en bolsas negras frente a la puerta de la carnicería. Porfirio se acerca y olisquea, tienen el conocido olor a muerto, a sopa, a sebo de velas. (2018, p.27)

Es el gato Porfirio el que guía la mirada del lector, es el punto de vista que asume la narración y mediante el cual vamos conociendo la carnicería, al carnicero y a los secretos que se guardan en los túneles junto con las “cuerdas de distintos tamaños y colores, con restos de piel y pelos” (2018, p.28). Su mirada agazapada oye y observa, desde las rendijas que quedan al bajar la persiana de la carnicería, el revuelo del afuera. Los espacios internos y externos que parecieran ser contrapuestos no lo son tanto porque ambos están conectados por la violencia, en ambos espacios se configura una carnicería: el local comercial y el accionar represivo de la montada.

– ¡Por favor, déjenos entrar! Necesitamos refugio.

Los espía por una rendija entre la persiana y el piso. Ya no puede verlos, en cambio sus ojos quedan frente al resoplido de un caballo que busca algo en la vereda.

(...) Estallidos. Cascos de caballos que se acercan. Golpes en las persianas. Adentro nadie se mueve. El gato quiere advertirles a las siluetas afuera, que aquí tampoco es seguro, también hay mucha sangre, los niños mueren. Las voces tras la rendija desaparecen”. (2018, p.26)

Despojarse de la primera veladura

En “Mameluco”, asistimos a la construcción de una narración desde la perspectiva de un testigo que va describiendo las acciones de una prenda, el mameluco, que asume actitudes humanas y muestra una voluntad y una determinación a la que quedan sometidas las de la narradora. Este mameluco constituye propiamente un actante más de la acción al poseer una personalidad propia formada tanto por sus características físicas como por la psicología colectiva a la que ha sido relacionada.

–Todas lo usan desde que cumplen seis –dijo–. Le pongamos un nombre para que se hagan amigos- Y se quedó mirando al mameluco sin que se le ocurra ninguno. Yo ya lo conocía de antes, colgado de una percha, junto a otros iguales adentro del ropero de la abuela o paseándose por la casa, siempre sucio, siempre azul, con la forma de otros cuerpos. Me quedaba como cosido sobre la piel... (2018, p.11)

El mameluco es la herramienta represiva que semiotiza la norma y es utilizado para someter a los cuerpos femeninos mediante la violencia de sus fibras. Constituye una forma de castigo y control del cuerpo erotizado que inicia su desarrollo y que debe ser constreñido a la norma ya desde la infancia: “Todas lo usan desde que cumplen seis”. La opresión está representada en la dureza de la tela del mameluco, el corset de las normas que oprimen a la mujer, “tiene telas duras, y ella esperaba algo más suelto” (2018, p.11). El punto de vista está centrado en esta niña que desconoce las normas, que las va aprendiendo y conociendo junto al lector. “Tengo la certeza de que las reglas no son elegidas al azar; son parte de un código que sólo el mameluco conoce y deben cumplirse urgente” (2018, p.12). Normas de las que la narradora no puede escapar y a cuyo ritmo debe ajustarse: “Tan ajustado lo sentía en las rodillas que desde ese día me dejé llevar por él, caminando con pasitos cortos” (2018, p.11).

Todos los personajes que aparecen en la narración son mujeres, hay una genealogía familiar y femenina que es sometida y obligada a “agachar la cabeza”, a olvidarse de su propia individualidad para aceptar los mandatos de un otro que la constriñen, la oprimen y la obligan a actuar de tal o cual manera.

La abuela acercó su cara a la mía, pensé que iba a darme un beso pero le dijo al botón: –¡Listo!– mientras se abrochaba en la base de mi cuello. La palabra activó la tela que se ajustó a mi cuerpo cubrió mis manos y mis pies, también mi boca dejando afuera mis ojos que se llenaron de lágrimas y mis pelos desgreñados. La etiqueta con la marca, cosida sobre la prenda, presionó mi nuca obligándome a agachar la cabeza. (2018, p.11)

Se lleva a cabo el proceso de personificación del mameluco, paralelo a la despersonificación de la narradora. Mientras el mameluco va ejecutando su voluntad, la voluntad de la narradora es apagada, reducida a un mero ejecutar las órdenes que salen de los bolsillos de la prenda, corset normativo y asfixiante.

Las prescripciones parecen de una naturaleza antigua porque pueden ser feroces, como desollar vivo a alguien, o delicadas como no torcer el cuello de una gallina delante de los niños. (...) Las (reglas) que le tocan a la abuela dicen: HAY QUE CUIDARLOS. No las cumple, por eso le salen repetidas, ya que los bebés se le mueren en brazos invariablemente. Deja sus cuerpitos bajo el cuadro del Jesús que te mira, el que ella dice que los convierte en ángel. (2018, p.12)

En este relato son varias las mujeres que fueron sometidas al castigo normativo: abuela, madre e hija, en un *continuum* de repeticiones. Las manchas de sangre y el olor a cebolla que presenta el mameluco de las mujeres adultas representan la violencia del parto y la maternidad, la permanencia en tareas domésticas y repetitivas como las de la cocina y la de la crianza de los hijos, ámbito en el que fracasan “por eso se les mueren”. La narrativa de Barbero va construyendo el universo performativo del género, la domesticidad del cuerpo femenino en el modelo sexista de la organización social y familiar en el que las mujeres solo tienen participación en las tareas del cuidado de los hijos o lo doméstico. El objeto humanizado del mameluco va pasando de generación en generación para uniformar a las mujeres de estas historias. Es una indumentaria de trabajo que niega la individualidad, sustrae toda imagen particular que, a su vez, quita la posibilidad de decidir qué hacer con la vida y con el propio cuerpo:

Hay que cogérselo a ese viejo”. El mameluco tomó de la mano al viejo y lo llevó tras una góndola; se desabotonó solo sin que yo pudiera evitarlo. Me dejó ver desnuda e hizo entrar al hombre. Fue un sexo quieto, entre los tres: el mameluco abrazándonos, el viejo escupiéndome mientras tosía y me besaba. No pude evitar limpiar con mi lengua la flema que chorreaba de su boca (2018, p.13)

El procedimiento de deshumanización constituye un acto de disciplinamiento, donde el cuerpo femenino es concebido y tratado como objeto prescindible y desechable: “Ya olvidé cómo es mi cuerpo desde aquel lunes en que la abuela me regaló la prenda” (2018, p.13). Mientras el mameluco cobra autonomía y gana libertad, el cuerpo la pierde. Esa personificación del mameluco - “lleva mis pasos hacia allí”, (2018, p.13) de donde “cuelgan moños marchitos, descoloridos” (2018, p.13), dan cuenta de una inocencia perdida, la pérdida de pureza, en medio de un extraño mundo distorsionado.

Sobre la fachada, un tipo espera apoyado contra la pared, cuando me ve chasquea sus dedos como llamando a un animalito. Mi corazón se acelera cuando me invita a entrar y pone la tranca en la puerta. Lame mi mameluco dejándolo pegoteado. Después me pega en la cara, me escupe y dice que soy su puta, se enoja cuando se le quiebran las uñas al arañar el género áspero que me cubre. (...) El mameluco me lleva a descansar sobre mi cama. Esta vez lloro, lloro dentro de mi amigo, la tela roza mi piel. Me duelen los brazos y las articulaciones, sólo quiero dormir aunque mis pensamientos jamás llegan a la superficie. (2018, pp.15-16)

La transición de la infancia a la adultez es el tema central, esta niña relata cómo debe convertirse en mujer y la implicancia de acomodarse a una serie de reglas impuestas a su género. Todo en medio del silenciamiento, en una casa en la que la gran ausente es la comunicación entre ellas ya que hay un secreto del que no se habla e incomoda.

Yo no le tengo miedo a ella sino al lunar sobre su frente donde palpita una idea fija sobre la que no quiero preguntar porque incomodaría a mamá y a la abuela, estoy segura que la respuesta implicaría una explicación larga y, desde hace un tiempo, ellas optaron por hablar poco, con frases cortas ya que sus voces y la mía retumban adentro de los mamelucos y casi no nos entendemos entre nosotras (2018, p.13)

A manera de conclusión

La figura del gato Porfirio atraviesa los tres relatos aquí presentados, es el personaje cuya presencia sirve de hilo conductor y al mismo tiempo de indicador temporal porque en "Mameluco" asistimos a su nacimiento, en "Choquizuella" lo tenemos como el dueño de la mirada que describe los sucesos de la carnicería. Finalmente, en "Aquí se restauran niños y vírgenes" lo tenemos como un personaje de quien no volvemos a saber nada más después de haber sido escondido en el anacrónico miriñaque de Gertrudis.

Esto refuerza la idea del desplazamiento de la mirada que no es privativa del ojo humano sino también de otros ojos que contribuyen a ampliar e ingresar incluso en los vericuetos más recónditos para descubrir, junto con el lector, los secretos que esconde cada espacio, cada habitáculo y cada personaje que aparece.

Como se vio en los relatos mencionados encontramos distintos puntos de vista que, como lo plantea Luz Aurora Pimentel (2005), además de otorgarle una orientación temática a lo narrado, revelan una postura frente al mundo y una selección o restricción de la información narrada. Barbero presta especial atención a la construcción de los personajes. Lo realiza a través de medios narrativos, como dotarlos de protagonismo y rasgos de carácter singulares (el gato Porfirio), y de medios poéticos, como investirlos de una significación simbólica (el mameluco). La autora hace uso del juego de miradas y perspectivas para develarnos una realidad que quiere ser descubierta pero que no puede ser verbalizada, por lo tanto, elige puntos de vista equiscentes para que los lectores vayamos descubriendo aquello que se oculta.

Referencias

Barbero, V. (2018). *Aquí se restauran niños y vírgenes*. Minibus.

Barbero, V. [La Papa Revista]. (14 de noviembre del 2020). *Desde La Papa Revista presentamos «Aquí se restauran niños y vírgenes», el primer libro de cuentos de la escritora tucumana...* [Transmisión en Vivo]. Facebook. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=369894650734752

Filinich, I. (1998). *Enunciación*. EUDEBA.

Pimentel, L. A. (2005). *El relato en perspectiva. Estudio de Teoría Literaria*. Siglo XXI.

Sosa, H. (2021). Un cosmos inquietantemente bello: Aquí se restauran niños y vírgenes de Verónica Barbero. *La Gaceta*. Un cosmos inquietantemente bello: Aquí se restauran niños y vírgenes de Verónica Barbero - LA GACETA Salta



Sumario

La caracterización de las xanas en la mitología asturiana y su presencia en la literatura

Alba García Rodríguez
Universidad de Oviedo
albagarciaarodriguez@gmail.com

Recibido: 27-12-2021

Aceptado: 14-04-2022

Palabras clave: mitología, Asturias, *xana*, naturaleza

Resumen

La mitología presenta una gran importancia en el contexto cultural de la región de Asturias, en el norte de España, de clara influencia celta. Dentro de esta mitología destaca la figura de la *xana*, un personaje femenino similar a las hadas que habita en entornos naturales muy vinculados con el agua. En este trabajo, desde una perspectiva descriptiva, se pretende analizar sus principales rasgos físicos y morales para la caracterización de los arquetipos femeninos, así como su relación con otras culturas y su presencia en la literatura, tanto oral como escrita. Se concluye que estos personajes mitológicos han experimentado una gran revitalización gracias al mantenimiento de las costumbres y tradiciones asturianas, a pesar de la objetividad imperante en nuestro día a día.

Key Words: mythology, Asturias, *xana*, nature

Abstract

Mithology is highly important in the cultural context of Asturias, a region with a Celtic influence located in the north of Spain. In this mithology, we can emphasize the *xana*, a female character similar to fairies that lives in natural environments very linked to water. The aim of this paper is to analyze, using a descriptive approach, their physical and psychological traits in the characterisation of female archetypes, as well as its relationship to other cultures and its presence in Literature, both oral and written. In conclusion, these mythological characters have revitalised thanks to the preservation of Asturian customs and traditions and also Literature, despite the prevailing objectivity in our daily lives.

Introducción

Asturias es una región situada en el norte de España. En ella, al igual que sucede en otras comunidades autónomas del norte de la Península Ibérica, como Galicia, Cantabria o País Vasco, se mantiene una clara influencia de la cultura celta en muchas de sus tradiciones.

Durante siglos, la mitología ha gozado de una gran presencia en la cultura asturiana, de ahí que los personajes mitológicos protagonicen leyendas, cuentos populares, poesías y cantares, especialmente difundidos en los entornos rurales. A menudo, se recurría a la mitología para explicar determinados fenómenos naturales, ante la falta de un saber científico de rigor, en una región donde el elemento natural adquiere un gran protagonismo por su notoria presencia: en Asturias predomina el verde y se pueden encontrar elevadas montañas, extensas playas, lagos naturales, frondosos bosques y densos ríos.

Especialmente durante el Romanticismo (s. XIX) se produjo un renacimiento en el gusto por el folclore y la tradición oral y muchas de estas composiciones transmitidas oralmente pasaron a ser recogidas por escrito.

Los personajes de la mitología asturiana más conocidos son los siguientes:

Nombre	Descripción	Poderes
Busgosu	Espíritu de los bosques parecido a los sátiros de la mitología grecorromana.	Es el protector de los bosques y de los animales. Ayuda a las personas perdidas en los bosques, pero si se le enfada puede realizar acciones vengativas.
Cuélebre	Mezcla de dragón y serpiente, que habita en las cuevas, las fuentes y los bosques. Su piel, recubierta de escamas, es muy fuerte, pero su interior es más débil y se puede acabar con él dándole de comer alimentos inadecuados. Es especialmente vulnerable la noche de San Juan.	Son grandes guardianes de tesoros y a veces de <i>xanas</i> encantadas.

<p>Diañu Burlón</p>	<p>Pequeño diablo sin forma física definida: puede aparecer con apariencia de animal o humana. Se deja ver en los caminos y prados.</p> <p>Puede realizar travesuras, por ejemplo, robar la pesca en las redes de los pescadores.</p> <p>Desaparece si se menciona el nombre de Dios o con algún conjuro específico.</p>	<p>Son rápidos constructores de puentes, grandes trabajadores manuales y guardianes de tesoros.</p> <p>Pueden cambiar de peso y tamaño y generar alucinaciones en las personas. También tiene la capacidad de parecer estar en un sitio sin estarlo.</p> <p>Sus travesuras suelen ser nocturnas y terminan entre grandes carcajadas.</p>
<p>La Güestia</p>	<p>Procesión nocturna de difuntos. Esta fila de almas en pena son compartidas por muchas culturas. Sale del cementerio y se pasea por los caminos durante la noche portando cirios y huesos y emitiendo cánticos como: «Andar de día que la noche es mía».</p>	<p>Es una premonición de muerte para aquellas personas que la ven. Se puede combatir con elementos religiosos o trazando un círculo en el suelo para meterse en su interior:</p>
<p>Nuberu</p>	<p>Según algunas versiones, es un pequeño hombrecillo. Según otras, posee un gran tamaño. Lleva un gran sombrero y largas barbas.</p> <p>En general, es un personaje malvado porque se dedica a producir fenómenos naturales adversos. Camina por las nubes y va siempre cargado con truenos.</p>	<p>El control de los fenómenos atmosféricos (lluvia, tormenta, niebla...).</p> <p>Uno de los métodos para ahuyentarlo es con el sonido de las campanas de las iglesias y con otros elementos religiosos.</p>
<p>Trasgu</p>	<p>Personaje de pequeño tamaño y buen carácter; pero muy travieso y de humor variable.</p> <p>Guarda semejanza con los lares de las casas romanas, con los gnomos de los cuentos populares e, incluso, con otros duendes domésticos de creación ficticia más reciente, como Dobby en la saga de <i>Harry Potter</i>. Habitan siempre en el entorno doméstico.</p>	<p>Si están de buen humor pueden colaborar con las tareas domésticas, pero si se levantan con mal humor, revuelven la casa entera y molestan a los animales.</p>

Tabla 1: Principales personajes de la mitología asturiana

En la actualidad, la mitología asturiana continúa gozando de una gran presencia, ya sea en las distintas celebraciones y festividades de la región, por ejemplo, a través de la música, destacando las canciones del conocido compositor asturiano Víctor Manuel¹, así como en otros atractivos turísticos, como rutas de senderismo².

Historia y caracterización de las *xanas*

Dentro de la mitología asturiana, en la que, como se ha podido comprobar, predomina el género masculino, destaca la figura de la *xana*, una especie de hada benéfica, de extraordinaria belleza y voz cautivadora, que habita en las cuevas junto a los ríos y fuentes de Asturias, especialmente, en las zonas del centro y del oriente de la región.

Las *xanas* están vinculadas, por tanto, con el agua. Se trata de un elemento de gran simbolismo dentro del Principado de Asturias, por la importante huella de la naturaleza y la constante lluvia, que nutre sus numerosos ríos y lagos y otorga a la región ese intenso color verde tan característico. En el interior de las cuevas, las *xanas* guardan sus numerosos tesoros y riquezas.

La vinculación de las *xanas* con el agua, así como el sintagma nominal «voz cautivadora» en su descripción, nos hace pensar en otros personajes mitológicos como las sirenas, capaces de hechizar con su canto a los marineros, como se narra en la *Odisea* y otras obras clásicas.

En cuanto a la caracterización física de las *xanas*, existen distintas variantes, como es habitual dentro de la tradición oral, pero la versión más transmitida es la que alude a su gran belleza. Suelen aparecer descritas como figuras femeninas de pequeña estatura, para transmitir cierta idea de fragilidad, con una larga cabellera y una extraordinaria belleza. Del mismo modo, para referirse a ellas se suelen emplear adjetivos calificativos cargados de connotaciones positivas, como «hermosísimas mujeres», con la intensificación expresiva propia de la forma superlativa. De ahí que, a menudo, muchos jóvenes del pueblo quedaran inmediatamente prendados de las *xanas*.

En la mayoría de las ilustraciones las *xanas* suelen aparecer vestidas con túnicas blancas resplandecientes, que recuerdan a las ninfas clásicas y las hadas de los cuentos tradicionales. No obstante, en otras versiones menos extendidas, aparecen

1 Es muy conocida su canción titulada *El Cuélebre*, en cuya letra se dice: «Dicen que el cuélebre tiene la escama de un pez. Que vive dentro del río que nadie lo ve. La última vez que lo vieron anduvo en el pueblo...»

2 Destacan, especialmente, la ruta por el bosque de Beyu Pen, en Amieva, en el oriente asturiano, a lo largo de la cual se pueden ir visitando distintas réplicas de los personajes mitológicos más famosos localizados en sus hábitats característicos; así como la Ruta de las Xanas, a lo largo de un desfiladero que discurre por el centro de la región, entre los municipios de Santo Adriano y Quirós.

caracterizadas con el traje tradicional asturiano, aunque dichos ejemplos son minoritarios ya que, como señala Arrieta (1999, 14): «parece claro que para una imaginería mágica o mítica, correspondería mejor la túnica larga y blanca que el complicado traje astur».



Figura 1: imagen de una *xana* vestida con el traje típico asturiano

En cuanto a su caracterización psicológica, al igual que otros personajes mitológicos, las *xanas* se caracterizan por la ambivalencia moral. En general, suelen presentarse como personajes bondadosos, que ofrecen riquezas a aquellas personas que les realizan favores, por ejemplo, el desencantamiento, aunque a veces pueden imponer algún tipo de condición para que los seres humanos continúen gozando de sus dones. Sin embargo, a menudo estos no logran cumplir dicha condición, debido a algún defecto típicamente humano (la avaricia, la pereza, la envidia, etcétera).

No obstante, también existen otras historias en las que las *xanas* llevan a cabo acciones perversas, como robar niños. Sin embargo, en la mayoría de estas historias, este aparente perfil malvado aparece matizado, ya que las *xanas* roban niños pero los intercambian con sus propios hijos, que reciben el nombre de *xaninos* y que solían aparecer descritos como personajes muy velludos. Según algunas historias, el motivo de dicho intercambio se debía a que las *xanas* no podían amamantar a sus hijos ya que, al parecer, carecían de pechos reales, y según otras versiones, el motivo era el deseo de las *xanas* de que los *xaninos* pudieran ser bautizados. Normalmente, la historia termina con la devolución de los niños; por lo tanto, el comportamiento de las *xanas* no parece tan terrible. Incluso, en algunas historias se pone de manifiesto que su instinto maternal muchas veces solía superar al de las madres humanas, mostrando, por ejemplo, gran enfado si sus hijos no eran tratados de forma afectuosa durante su tiempo entre los humanos, frente a la aparente indiferencia de las demás madres en algunos de estos relatos.

Por otro lado, se cree que las *xanas* eran cristianas, aunque en algunas leyendas del oriente asturiano se las describía popularmente como moras, pues se pensaba que eran mujeres que se habían quedado en el territorio asturiano tras la rápida huida de los ejércitos musulmanes de la zona. No obstante, su relación con el cristianismo parece quedar explícita en muchas de sus historias, en las que, por ejemplo, se las hace poseedoras de objetos religiosos de valor o como evidencia la ya mencionada preocupación que mantenían para que sus hijos recibieran el sacramento del bautismo.

Dentro de ese comportamiento más negativo de las *xanas*, en otras leyendas pueden aparecer también *xanas maldicientes*, es decir, *xanas* que ofrecen distintas opciones a alguien para que las desencanten pero, si la persona elige la opción inadecuada, las *xanas* la maldicen. En esa línea, en algunos relatos se menciona que su incuestionable belleza física contrasta con la perversidad de sus corazones. Esta antítesis de la bella malvada, como es bien sabido, es recurrente en la literatura de todas las épocas, en el desarrollo del recurrente arquetipo de la *femme fatale*.

Por otro lado, en cuanto a sus costumbres, se cuenta que las *xanas* eran hilanderas y junto a la entrada de las cuevas solían colocar sus objetos más preciados, como peines y tijeras de oro y plata. Se cree que su deseo no era vender dichas pertenencias, sino que lo hacían por mera ostentación de sus riquezas y, sobre todo, para captar la atención de las personas que pasaban por allí para que las desencantaran. Junto a los ríos, peinaban también sus largos cabellos o lavaban algunas de sus prendas, también para captar la atención de los viandantes. Demuestran así una actitud astuta y decidida con el fin de lograr sus objetivos.

Relación de las *xanas* con mitos de otras culturas

Como ya se ha mencionado, las *xanas* guardan relación con las sirenas, debido a numerosas semejanzas, como su vinculación con la costa, su belleza física y su voz hechizante.

Guardan además similitudes con otros personajes míticos de otras culturas, como la mitología grecolatina. En ese sentido, se pueden establecer similitudes con la Diana cazadora, así como con las náyades o ninfas griegas e, incluso, con las Parcas del destino, dentro de sus labores de hilanderas.

Parecen guardar también relación con la Dama del Lago, una leyenda de origen celta, dentro de la ya mencionada pervivencia de elementos de esta cultura en las tierras norteñas de la Península Ibérica. También se relaciona con textos medievales franceses, en los que aparece el personaje de Melusina, la cual comparte muchos rasgos con las *xanas*, como su belleza física o su hábitat en las fuentes, así como con las hadas escocesas, irlandesas, bretonas

y sicilianas y con las *nixies*, una especie de espíritus acuáticos que habitan en los ríos de Alemania.

Por otro lado, la acción de robar niños o intercambiarlos con los suyos propios, parece que cuenta con una larga tradición en los pueblos nórdicos, como las leyendas sobre los Uldra, unas pequeñas criaturas que viven bajo tierra en Laponia. Del mismo modo, en la mayoría de historias de hadas en Europa también se menciona esta afición y las interpretaciones son muy diversas: se piensa que pueden robar niños para encantarlos de forma permanente y que las ayuden con distintas labores o, incluso, porque necesitan rehenes para entregar al diablo para que este no interfiera en sus asuntos, según otras versiones más macabras.

Relación de las *xanas* con otros personajes de la mitología asturiana

Como ya se ha señalado, dentro de la mitología asturiana, los cuélebres protegen tesoros y con frecuencia también a las *xanas* encantadas. Otras veces, incluso, las *xanas* pueden transformarse en estas serpientes aladas, de ahí que a menudo numerosas leyendas populares aparezcan protagonizadas por ambos personajes.

Con el resto de seres mitológicos asturianos más conocidos, la *xana* no guarda mucha relación, más allá de compartir el género femenino con la *Güestia*.

No obstante, como señala Arrieta (1999), se tiene constancia de otros personajes mitológicos menos conocidos, varios de ellos de género femenino y vinculados también con el símbolo del agua:

- Las lavanderas: se las suele describir como unas ancianas de cabello blanco que habitan en las orillas de los ríos o en el interior de las cuevas. Tienen el poder de provocar inundaciones y mandan sobre las nubes. Serían, por tanto, una especie de equivalente femenino del *nuberu*. Su voz es muy parecida a la de los búhos.
- Las sirenas: suele tratarse, por lo general, de alguna joven maldecida por su afición a caminar por los acantilados. Comparten con las sirenas clásicas su extraordinaria belleza y su melodiosa voz.
- El *home marín*: guarda gran semejanza con los tritones de la mitología clásica.
- Los *espumeros*: son pequeños espíritus de mar muy juguetones.
- Las *ayalgas*: se trata de unas hermosas mujeres que guardan sus tesoros en cuevas o bajo los árboles. Se piensa que este nombre pueda surgir de la lexicalización del término *ayalga* que en lengua asturiana significa 'tesoro'. Suelen aparecer en la noche de San Juan, portando una llama en la boca de las cuevas.

Parece, por tanto, que dentro de la mitología asturiana, las *xanas* guardan una mayor semejanza con las sirenas y las *ayalgas*. Como se ha podido comprobar, en esta mitología predomina, claramente, el género masculino, aunque se pueden encontrar otros ejemplos más minoritarios de personajes femeninos, como la *Guaxa*, que es una especie de chupasangre, caracterizada como una anciana fea y arrugada.

Cabe destacar que la mayoría de los personajes mitológicos del género femenino que aparecen—la *Güestia*, las lavanderas o la *Guaxa*— suelen aparecer descritas con atributos físicos relacionados con la fealdad y a menudo están vinculadas con la idea de la muerte y la magia negra, por lo que aparecen caracterizados con términos cargados de connotaciones negativas.

En otras tradiciones culturales, se encuentran personajes muy similares, como las meigas gallegas o las clásicas brujas de los cuentos tradicionales y todos ellos comparten un sinfín de atributos: físico alejado del canon clásico de belleza, vida de aislamiento, gran conocimiento de las propiedades de las plantas medicinales y otros rituales, aparente vinculación con el demonio y los seres de la noche y rechazo hacia los elementos relacionados con la religión cristiana, de ahí que durante siglos fueran perseguidos por la ortodoxia religiosa. ¿Quizás, estas caracterizaciones ficticias tomaran como modelo a mujeres demasiado adelantadas a su época?³

Vinculación de las *xanas* con la noche de San Juan

La fiesta de San Juan Bautista, *San Xuan* en Asturias⁴, es una fiesta precristiana celebrada para conmemorar el solsticio de verano —el día más largo del año— que se celebra la noche del 23 de junio. La costumbre de encender hogueras parece remontarse incluso a épocas prerromanas y es una práctica que se registra en muchos otros lugares de Europa, incluido el norte de África, como una práctica de purificación con la quema de los malos deseos. En torno a la hoguera, las personas realizan cantos y bailes típicos. Tradicionalmente, se vinculaba esta celebración con la cura de ciertas dolencias e incluso se concebía como un ritual de fecundación. Hoy en día se sigue conservando esta celebración en muchos lugares de España, incluidos los entornos urbanos.

En esta festividad, que ha contado tradicionalmente con la oposición de la Iglesia católica, adquieren especial importancia los tres elementos: el fuego, como representación del sol; el agua, con el símbolo, por ejemplo, de la flor del agua; y la vegetación, con los adornos florales en los balcones. En esa noche, parece que los poderes de la naturaleza cobran más fuerza que nunca, convirtiéndose así en un

3 Para un acercamiento con humor e ironía a alguna de estas mujeres de la historia tradicionalmente caracterizadas de forma negativa, consúltese la novela gráfica de reciente publicación *Malas Mujeres* de María Hesse (2022).

4 Se trata de la denominación de la festividad en lengua asturiana.

ambiente propicio para la aparición de personajes mitológicos.

En ese sentido, son numerosas las leyendas sobre San Juan protagonizadas por mujeres encantadas o también por *xanas* a veces custodiadas por un cuélebre y rodeadas de riquezas para ofrecer a quien logre romper el hechizo en esa mágica noche.

Las *xanas* en la literatura

Las *xanas* aparecen protagonizando numerosos textos literarios, eminentemente, de transmisión oral⁵, como leyendas, por ejemplo, *La xana encantada* o *Las xanas del Nalón y el pescador*, de las cuales se ofrecen unos fragmentos a continuación:

En una ladera que mira a la ermita de los santos Mártires, hay un lugar conocido por *La Fontica* por nacer allí una fuente de escaso manantial y que aflora mismamente de una agrietada roca, que es, según versiones lejanas, la entrada que ha encadenado por cien años seguidos a una *xana*. (Suárez, 1995, 29).

Cuenta la leyenda que allá en tiempos remotos, a las orillas del límpido río Nalón, en las noches de clara luna, a las orillas salían las *xanas* a cantar sus más tiernos y cálidos romances, los cuales, si algún mancebo los oía quedaba encadenado a la deidad que de su voz se escuchase. Dice también la leyenda que solamente se rompería el maleficio si el galán que las oyese no les prestaba atención, cosa esta que, ante la melodiosa voz de los susurros de las *xanas*, casi era imposible (Suárez, 1995, 31).

También es frecuente la presencia de las *xanas* en poesías populares:

¡Ay! que una *xana* hechicera

lavando está en fuente noble,

lavando cadejos de oro

vestida de mil primores (Arrieta, 1999, 18).

Pueden aparecer también en adivinanzas asturianas: «Nos ríos y fontanes viven encantaes, de pelo dorao son perguapes. Pastores hai que les vieron y tornaron diciendo: son...»⁶ (Monteserín, 1985, 43) e, incluso, en canciones, como la composición del ya mencionado cantautor Víctor Manuel titulada *Xana*, en la que se alude también

5 A. Suárez (1995) ha recogido por escrito varias de estas leyendas populares vinculadas con el territorio de la cuenca minera asturiana.

6 Se trata de un ejemplo en lengua asturiana, con rasgos como el mantenimiento de la *f-* de origen latino, la omisión de la *-d-* intervocálica, la terminación *-es* para el femenino plural o el uso del prefijo *per-* con valor de intensificación.

a la belleza característica de este personaje: «Es humana y pone huevos. El pelo de rubio es blanco. Tiene su casa en un árbol», así como a su vínculo con el símbolo del agua: «Xana, Xana, Xana. Estoy encantada y presa. Y el misterio se aclara, porque al llegar la mañana me convierto siempre en agua».

Como se ha podido comprobar, en todos estos testimonios aparece la típica visión de las *xanas* como personajes de belleza cautivadora, que habitan en fuentes, ríos y cuevas, poseedoras de vistosas riquezas y a menudo presas de algún hechizo, además de estar muy vinculadas a otros símbolos de la naturaleza asociadas tradicionalmente con la feminidad como la luna.

Por otro lado, la figura de las *xanas* aparece también en la literatura escrita ambientada en Asturias. Para ello, se ha seleccionado la obra de teatro *La dama del Alba*, del dramaturgo asturiano Alejandro Casona, que fue estrenada en el Teatro Avenida de Buenos Aires el 3 de noviembre de 1944, debido al exilio del escritor durante la dictadura franquista.

Se trata de una obra que gozó de gran éxito de crítica y público y que puede inscribirse dentro de una corriente de teatro poético en la que el elemento fantástico y misterioso adquiere un gran protagonismo, valiéndose para ello de un gran lirismo en el lenguaje, a diferencia de buena parte de las obras dramáticas que proliferaban en esa época, de temática más urbana y social.

En esta obra, aparecen distintas alusiones a elementos mitológicos y culturales propios de la Asturias de la infancia del autor, como las costumbres ligadas a la festividad de San Juan. De esa forma, uno de los personajes, Telva, una mujer que se encarga de las labores domésticas, se refiere a un pueblo sumergido en el río y que a veces emite signos de vida durante la noche de San Juan: «Dicen que dentro hay un pueblo entero, con su iglesia y todo. Algunas veces, la noche de San Juan, se han oído las campanas debajo del agua» (Casona, 1961, 365) y la niña, Dorina, pide a la Peregrina que llega a su casa —quien en realidad es la personificación de la muerte— que les cuente el cuento de la *xana* que hilaba madejas de oro en la fuente (1961, p. 374).

Antiguamente, era muy habitual en las familias la costumbre de sentarse conjuntamente alrededor de la hoguera para escuchar cuentos, normalmente en boca de las personas más ancianas del hogar.

En el siguiente diálogo, los niños y la Peregrina conversan animadamente sobre el significado de los rituales de esta noche mágica:

DORINA.—¡Qué hermoso viajar tanto!

FALÍN.—¿No descansas nunca?

PEREGRINA.—Nunca. Sólo aquí me dormí una vez.

ANDRÉS.—Pero hoy no es noche de dormir. ¡Es la fiesta de San Juan!

DORINA.—¿En los otros pueblos también encienden hogueras?

PEREGRINA.—En todos.

FALÍN.—¿Por qué?

PEREGRINA.—En honor del sol. Es el día más largo del año, y la noche más corta.

FALÍN.—Y el agua,¿no es la misma de todos los días?

PEREGRINA.—Parece; pero no es la misma.

ANDRÉS.—Dicen que bañando las ovejas a medianoche se libran de los lobos.

DORINA.—Y la moza que coge la flor del agua al amanecer se casa dentro del año.

FALÍN.—¿Por qué es milagrosa el agua esta noche?

PEREGRINA.—Porque es la fiesta del Bautista. En un día como éste bautizaron a Cristo.

DORINA.—Yo lo he visto en un libro; San Juan lleva una piel de ciervo alrededor de la cintura, y el Señor está metido hasta las rodillas en el mar.

ANDRÉS.—¡En un río!

DORINA.—Es igual.

ANDRÉS.—No es igual. El mar es cuando hay una orilla;el río cuando hay dos.

FALÍN.—Pero eso fue hace mucho tiempo, y lejos. No fue en el agua de aquí.

PEREGRINA.—No importa. Esta noche todos los ríos del mundo llevan una gota del Jordán. Por eso es milagrosa el agua. (Casona, 1961, 406-407).

Conclusiones

Dentro de la mitología asturiana, en la que predomina de forma clara el género masculino, las *xanas* constituyen el personaje femenino de mayor relevancia, tanto en las manifestaciones literarias tradicionales, predominantemente de carácter oral, como en las muestras de literatura escrita más contemporánea. En dicha nomenclatura mitológica se ha podido comprobar que la mayoría de referencias femeninas aparecen vinculadas a realidades negativas, como puede ser la magia negra o el mundo de ultratumba. Sin embargo, a diferencia de personajes como la *Guaxa* o la

Güestia, el personaje de las *xanas* muestra una mayor complejidad en lo que respecta a la descripción de sus actitudes vitales.

Por otro lado, se ha podido advertir la fuerte vinculación de estos personajes mitológicos con la naturaleza, especialmente con el agua, un elemento de gran simbolismo en el territorio asturiano. En una región de carácter predominantemente rural, durante siglos la existencia diaria se ha fundido con la naturaleza, pues en ella se encontraba respuesta a las preocupaciones más cotidianas del ser humano, a menudo enriqueciéndolas con un cierto halo mágico, tanto en las referencias a las labores agrícolas y a los ciclos de la cosecha, como esa agua cargada de poderes sobrenaturales durante la noche de San Juan capaz de hacer invulnerables a los animales domésticos, como en el ámbito sentimental, por ejemplo el augurio de un próximo casamiento a las jóvenes que recogieran la flor del agua en el amanecer.

Las *xanas*, asimismo, trascienden los límites espaciales y temporales, ya que guardan grandes semejanzas con mitos de otras culturas que han venido desarrollándose durante siglos. En ese sentido, se ha podido apreciar su vínculo con personajes del mundo clásico (náyades, ninfas o la Diana cazadora), así como otros de la tradición europea muy diversos, por ejemplo, de origen celta como la Dama del Lago. Con ellos, comparte numerosos rasgos, como la descripción física o el medio acuático, como en el caso de la Melusina medieval francesa o las *nixies* alemanas; o bien alguna otra costumbre, como el arte de hilar, como sucede con las Parcas, o el rapto de niños, al igual que los Uldra de las leyendas nórdicas; además de su estrecho vínculo con las hadas, muy presentes en el folclore de diversos territorios europeos. No obstante, en cada versión a menudo adquiere rasgos característicos de ese entorno particular, como sucede con el atavío del traje típico asturiano que visten las *xanas* en algunas de las leyendas.

En lo que respecta a su caracterización física, en las historias que circulan sobre ellas, a pesar de las variantes que puedan existir, habituales en la transmisión de carácter oral, suelen predominar las descripciones que aluden a su inmensa belleza física, la cual se adapta al canon de belleza clásica: largos cabellos claros, tez pálida y ligeras túnicas de color blanco como vestimenta; de ahí que lograran captar la atención de muchos personajes masculinos, como sucede mayoritariamente en los cuentos tradicionales. Con este tipo de relatos comparte también otro *leitmotiv* recurrente: a menudo, la *xana* se encuentra bajo los efectos de un hechizo y custodiada por un cuélebre —la versión astur de los clásicos dragones— y necesita la ayuda de algún humano para que rompa el encantamiento.

En cuanto a sus cualidades psicológicas, su caracterización presenta una mayor ambigüedad, ya que las *xanas* pueden mostrar un carácter más benévolo o más malvado dependiendo de la situación y en varias de las leyendas recogidas, como

se ha podido comprobar, se aprovechan precisamente de su cautivadora belleza física para encantar o engañar a personas, mayoritariamente del género masculino, dentro de esa tradición de la *femme fatale* impulsora de desgracias, con presencia ya en las fuentes clásicas, a través de la célebre Helena de Troya, y carácter un tanto airado y orgulloso, que se alejaba de los ruegos y súplicas de sus enamorados, como en la corriente medieval del Amor Cortés.

Por último, dentro de la caracterización de las *xanas*, en las historias que protagonizan suelen aparecer a menudo referencias a actitudes asociadas tradicionalmente con los roles femeninos, como la crianza de los hijos o la realización de tareas domésticas. Incluso, las *xanas* se vinculan con ritos de carácter religioso y se menciona la importancia que le otorgan a ciertas costumbres católicas, como el bautismo de sus hijos o la posesión de objetos de valor litúrgico.

En lo que respecta a su difusión, se puede comprobar que tanto la *xana* como los demás personajes de la mitología siguen presentando una gran relevancia en la cultura de Asturias, lo que se observa con su abundante referencia en piezas literarias, tanto de transmisión oral como escrita, que continúan propagándose en el ámbito educativo, doméstico o a través del mantenimiento de tradiciones y costumbres, como ferias, jornadas culturales y, en especial, la festividad de San Juan que, aún en la actualidad, recupera y venera todos los ritos ancestrales (decoraciones, danzas, cantares o elementos simbólicos). En todas estas referencias, la caracterización de las *xanas* se ha mantenido bastante inalterable pese al paso al tiempo.

En definitiva, a pesar de que en nuestro tiempo el conocimiento científico haya desbancado las supersticiones populares y la realidad cotidiana se imponga a la imaginación, parece que el ser humano no se muestra tan dispuesto a abandonar este último reducto de magia en sus vidas.

Referencias

- Álvarez Peña, A. (2003). *Mitos y leyendas asturianas*. Picu Urriellu.
- Álvarez Peña, A. (2019). *Un paseo por la mitología asturiana. Lugares con leyenda*. Delallama.
- Arrieta Gallastegui, M. I. (1999). *Gentes y seres mágicos de la mitología de Asturias*. Ediciones TREA.
- Casona, A. (1961). La dama del Alba. En *Alejandro Casona: Obras completas* (Tomo I) (pp.360-433). Aguilar.
- Gallo, P. (2020). *Bestiario del norte. Seres mitológicos y animales fantásticos de Galicia, Asturias, Cantabria y País Vasco*. La Felguera Editores.
- Hesse, M. (2022). *Malas Mujeres*. Lumen.

Monteserín, X. (1985). *¿Xugamos a les cosadielles?* Academia de la Llingua Asturiana.
Novo Mier, L. (1979). *Dicionariu xeneral de la llingua asturiana*. Asturlibros ediciones.
Suárez, A. (1983). *Leyendas, mitos y tradiciones de Laviana*. Gráficas Apel.

Fuente de las imágenes seleccionadas

Figura 1: imagen de una xana con el traje asturiano típico: Arrieta Gallastegui, M. I. (1999).
Gentes y seres mágicos de la mitología de Asturias. Ediciones TREA.



Sumario

Ciclos de la Naturaleza y de la Cultura: animismo, animalidad y metamorfosis en dos relatos afrocubanos de Carpentier

Javier Augusto Gerez
UNT
jav_gerz@hotmail.com

Recibido: 21-02-2022
Aceptado: 09-05-2022

Palabras clave: Carpentier, animalidad, metamorfosis, afrocubanismo

Resumen

Este trabajo pretende indagar en las funciones de la animalización, sobre la cual la crítica ha hecho algunos señalamientos puntuales, en la novela *Écue-Yamba-Ó* y en el cuento "Historia de Lunas" de Alejo Carpentier (1904-1980), ambos textos representativos de la orientación afrocubana en la producción temprana del escritor. Parte de la premisa de que, en estos relatos, el autor busca instaurar una lógica narrativa basada en la cosmovisión del ser negro, en cuya representación ciertos atributos propios de la animalidad y lo instintivo resultan condiciones de la conciliación armónica con la naturaleza y con las potencias sobrenaturales. Para desplegar dicho análisis se toman en cuenta las indicaciones de González Echevarría sobre la incorporación por Carpentier de las teorías espenglerianas de los ciclos culturales, enfoque que permite a la presente propuesta revelar la organización de las tramas y deslindar los distintos niveles en que se hacen manifiestas las estrategias analizadas. De este modo se sostiene que la novela, a partir de la historia de vida de Menegildo Cué, un negro sometido al trabajo forzado en la plantación de caña, recrea las tensiones suscitadas entre una cultura en su estadio primario, previo a la reflexividad, y la fase de decadencia de la civilización occidental. En el cuento, en tanto, la metamorfosis de un hombre-árbol alegoriza formas heterodoxas del cruce entre lo humano, lo animal y vegetal, en la búsqueda de nuevos fundamentos morales. Vistas así, las textualidades revisitadas no cobran relevancia sólo como antecedentes de la postulación de lo específico americano en la teoría de lo real maravilloso, sino que asumen un valor propio al aportar una línea en la tendencia a asumir miradas alternativas dirigidas a la visibilización de comunidades y especies sometidas y explotadas.

Key words: Carpentier, animality, metamorphosis, afrocubanism

Abstract

This paper intends to investigate the functions of animalization, on which critics have made some points, in the novel *Écue-Yamba-Ó* and in the tale "Historia de lunas" by Alejo Carpentier (1904-1980). Both of these texts represent the afrocuban leanings of the writer's early production. It starts by recognizing that in these stories the author tries to establish a narrative logic based around the world view of a black being, whose presentation of animalistic and instinctive attributes result in a harmonious balance with nature and supernatural powers. In order to expand upon this analysis, the guidelines established by González Echeverría regarding Carpentier's inclusion of Spenglerian theories of cultural cycles were used. This allowed the present document to reveal the organization of storylines and explain the different levels in which these strategies manifest themselves. Based on this, it can be construed that in the novel, which tells the life story of Menegildo Cué, a black man forced to do manual labor at a sugar cane plantation, the tensions caused by a culture in its primary state are being represented. It lacks reflectivity, while also establishing the decadence of western civilization. In "Historia de lunas", the metamorphosis of a treeman creates an allegory for the unorthodox crossing between the human, the animal and the vegetative, all in the search of new moral fundamentals. Seen in this way, the revisited texts not only become relevant as precedents for the establishment of American stories within marvelous realism, but they take on their own value by establishing a tendency to give alternative views in order to raise awareness for communities and species that are being suppressed and exploited.

"la maravillosa fuerza de expresión de las bestias (...)
reveladora de insondables complejidades del instinto"

Alejo Carpentier, *Crónicas*

El retorno a los orígenes

El irresistible influjo ejercido por el universo cultural negro sobre Alejo Carpentier (1904-1980) determinó una de las fuentes de escritura de su producción inicial, inscripta en las vanguardias de 1920 y 1930. En una crónica fechada en París en 1939, el escritor reconocía haber atravesado un período de "enfermedad infantil" de afrocubanismo, azuzada por la lectura de los trabajos de Fernando Ortiz, que lo inducía a asistir con fruición a los habituales juramentos ñañigos¹ realizados en las afueras de La Habana (1986, p.423). El movimiento afrocubano, en parte tributario de lo que Videla de Rivero llama "la moda europea del negrismo artístico" (1994, p.134),

¹ Se trata de ceremonias realizadas por las sociedades secretas practicantes del ñañiguismo, forma religiosa conservada por los esclavos negros llegados del África. Según Carpentier, "En sus reuniones los ñañigos observan un ceremonial pintoresco y complicado, que incluye cantos, danzas y percusiones de una gran belleza. (...) Esta secta constituye, en suma, una suerte de masonería popular, dotada de una religión panteísta y abstracta, que mezcla el culto de Eribó -"gran fuerza que lo anima todo"-, a la veneración de los antepasados." (2002).

comportaba una reivindicación y reubicación del aporte hecho por el componente afroantillano a la configuración social y cultural de la isla, tomando al negro como arquetipo de lo primitivo y sujeto dilecto de sus creaciones. En su formulación extrema, se proponía abrazar su arte y su cosmogonía como núcleo generador de una nueva cultura desvinculada de la tradición occidental.

En este período Carpentier incorporó tales preocupaciones a su proyecto literario bajo la forma de una búsqueda de nuevos fundamentos poéticos, asociados a la religiosidad y a la vivencia mítica de ese complejo componente étnico. González Echevarría precisa que dicho corpus, compuesto por varios poemas, dos libretos para ballet, algunos cuentos, una novela y numerosos artículos periodísticos escritos en español y francés, configura “casi un solo texto forjado en torno de un anhelo abarcador: la otredad compenente de la cultura afrocubana” (2004, p.102). La otra gran vertiente de la temprana etapa carpenteriana provino de las vanguardias europeas. En particular, de ciertas actitudes del surrealismo y de las más estandarizadas fórmulas retóricas de la imaginería cubista y futurista.

Écue-Yamba-Ó (1933),² su primera novela, constituye el trabajo de más largo aliento emprendido por el escritor en esta orientación, y probablemente el más significativo. La crítica, sin embargo, condicionada por el posterior rechazo que el escritor manifestó hacia este pecado de juventud que contenía “todos los defectos del nativismo de la época” (Carpentier, 1984, p.98),³ se ha concentrado en señalar los límites de la aprehensión literaria de esa alteridad, presentada por momentos como una curiosidad antropológica, que refractaba la imagen de un sujeto organizador exógeno al mundo de ritos y prodigios instaurado en el relato.⁴ De este modo, ha sido leída como un tratado etnográfico (Birkenmaier, 2006), forjado en un corrosivo estilo anguloso y geometrizable, recargado de enumeraciones caóticas y prosopopeyas de corte mecanicista.⁵

2 Carpentier aclara que la expresión corresponde a una “voz lucumí que significa algo así como ‘Dios, loado seas’”. (Leante, 1970, p.19).

3 En los sesenta Carpentier declaró que “al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación. Por ejemplo, el animismo del negro campesino de entonces; las relaciones del negro con el bosque; ciertas prácticas iniciáticas que me habían sido disimuladas por los oficiantes con una desconcertante habilidad”. (1984, p.11).

4 Se han denunciado así el presunto pintoresquismo que muestra al autor como “docto y genial decorador interior y exterior” (Alegria, 1960, p.352), las continuas irrupciones del “narrador culto, externo” (Gnutmann, 1989, p.120) en el mundo mágico recreado, y la falta de densidad psicológica del protagonista, mera representación abstracta de los atributos del negro campesino cubano (Barreda-Tomás, 1972, p.36).

5 En el prólogo a la tardía reedición de la novela (1979), Carpentier reconoce la heterogeneidad resultante de ese doble imperativo de la época: “Había, pues, que ser” nacionalista” tratándose, a la vez, de ser “vanguardista”. (...) De ahí que la ecuación de más y menos, de menos y más, de conciliación de contrarios, se resolviera, para mi hamlético monólogo juvenil, en el producto híbrido -forzosamente híbrido, aunque no carente de pequeños aciertos, lo reconozco-, que ahora va a leerse...”. (2002, p.26).

El presente trabajo, desde una perspectiva transversal a dicha problemática, se propone en cambio ahondar positivamente en ciertos aspectos de la representación del negro, tanto en la referida novela como en el cuento *Historia de lunas* (1933), en particular en su vinculación con la naturaleza, intermediada por su visión animista del mundo. Intenta comprender así las funciones de las estrategias de animalización, en los términos de afinidad, contigüidad o simbiosis entre las especies, presentes en estos relatos. Se postula que, en la figuración de una comunidad segregada y sometida al dominio económico, en este caso por la explotación del azúcar, lo animal, habitualmente asociado a la irrupción de lo atávico y lo siniestro, resultaría aquí resignificado y permitiría problematizar las percepciones etnocéntricas del mundo, contribuyendo a la reformulación de categorías y paradigmas en la literatura y en la praxis social.

Écue-Yamba-Ó: Fe, instinto y destino

Escrita en 1927 durante la temporada que el autor pasó en la prisión habanera por su activismo antimachadista, *Écue-Yamba-Ó* apareció en Madrid recién en 1933, luego de un intenso trabajo de revisión.⁶ El relato plantea la yuxtaposición cultural y metafísica del espacio-tiempo mítico de los negros campesinos, regido por la naturaleza, la fe y el destino, y el mundo de la civilización moderna, en el que dominan la historia y la disgregación. En sí misma, la trama, de carácter episódico, detalla los avatares de la existencia de Menegildo Cué, un guajiro nacido en las tierras del central azucarero San Lucio que trabaja con su padre en la cosecha de la caña. En su juventud apuñala al marido de su amante y es encarcelado en la ciudad, en donde se une a una sociedad delictivo-religiosa cuyas actividades lo conducen a la muerte. Bajo esta aparente linealidad se descubre el funcionamiento de procesos cíclicos y recurrencias que articulan tanto la novela como las acciones de los personajes. Desde esta perspectiva, es posible avanzar hacia el objetivo propuesto a partir del encuadre que propicia lo que este trabajo propone reconocer como ciclos de la naturaleza y ciclos de la cultura, estrechamente imbricados entre sí.

En cuanto a los ciclos de la naturaleza, se distingue aquí entre el ciclo biológico, el ciclo de la producción de la tierra y el ciclo cósmico. El ciclo biológico atañe en principio al protagonista de manera individual y de hecho el relato asume la forma de una biografía. La novela se divide en tres partes principales: Niñez, Adolescencia y Ciudad. Cada una de ellas contiene a su vez capítulos correlativos que forman series como "Iniciación a, b, c", y "Temporal a, b, c, d", entre otras. El periplo vital de Menegildo, marcado por las experiencias comunes a todo ser terrenal, aparece determinado por

⁶ Para González Echevarría la obra se erige como respuesta a la crisis de la novela de la tierra y se vincula con propuestas superadoras del realismo costumbrista como *Tirano Banderas* (1926) de Valle Inclán y *El señor presidente* de Asturias (1946) (2004, p.108). Carpentier por su lado menciona como modelos a *La vorágine* (1924) de Rivera y a *Don Segundo Sombra* (1926) de Güiraldes, que desde su perspectiva daban cuenta del nacimiento de una "novela nacionalista, vernácula, dotada de un acento nuevo." (2002, p.25).

la fuerza sobrenatural y jalonada por sucesivas iniciaciones religiosas, a través de las cuales es introducido progresivamente en el conocimiento de las cosas grandes.

Como ha observado Barreda-Tomás (1972, p.37), desde su mismo alumbramiento el personaje asume rasgos de animalidad, y la proximidad con los animales signa sus primeros años de vida. A las pocas horas de haber nacido, una lagartija que cae sobre su ombligo parece augurar premonitoriamente su sino trágico. El derrotero iniciático comienza a muy temprana edad, cuando al explorar los rincones secretos del miserable bohío familiar, el niño descubre las divinidades de la sincrética santería negra congregadas en el altar doméstico. Para llegar a él debe sobreponerse al ataque de los animales no humanos de la casa, en una suerte de zoológico calvario:

Menegildo cortó el viviente cordón de una procesión de bibijaguas que portaban banderitas verdes. Más allá, un lechón lo empujó con el hocico. Los perros lo lamieron, acorralándolo debajo de un fogón ruinoso. Una gallina enfurecida le arañó el vientre. Las hormigas bravas le encendieron las nalgas. Menegildo chilló, intentó levantarse, se llenó de astillas. (2002, p.41).

En otra ocasión, en el capítulo "Bueyes", el narrador ofrece una alucinante caracterización de los animales de tiro que el viejo Usebio ha adquirido luego de malvender sus tierras al ingenio. La poética descripción atribuye a las bestias de carga una densidad psíquica que parece invertir la jerarquía antropocéntrica de las especies, personificando el reverso razonante de sus amos: "Los hombres que lo mutilaron eran perdonados por la mansedumbre infinita de Grano de Oro. Piedra Fina solía mostrarse perezoso y soñador. (...) Y Marinero era una síntesis de buen juicio, honestidad y calma." (2002, p.45).

Ya en la adolescencia, Menegildo sufre su segunda iniciación al ser introducido por su madre Salomé en el conocimiento de las fuerzas invisibles que presiden sobre la realidad. En el capítulo "Espíritu Santo" le son revelados los presupuestos esenciales de la cosmovisión animista de los negros: la existencia de potencias misteriosas que alientan en todos los seres y objetos, vinculándolos mediante lazos imperceptibles, y la posibilidad del hombre de incidir sobre ellas, por medio de ritos y prácticas mágicas, para obtener su favor:

En este mundo lo visible era bien poca cosa. (...) [L]o que contaba realmente era el vacío aparente. El espacio comprendido entre dos casas, entre dos sexos, entre una cabra y una niña, se mostraba lleno de fuerzas latentes, invisibles, fecundísimas, que era preciso poner en acción para obtener un fin cualquiera. (200, p.66).

La condición para la creencia y la movilización de tales misterios es una fe primitiva, no objetivada, previa a cualquier episteme: “Si se acepta como verdad indiscutible que un objeto pueda estar dotado de vida, ese objeto vivirá” (2002, p.67). Dicha fe se sustenta en la sumisión instintiva a la supremacía de los arcanos que rigen el orden universal. Menegildo, Salomé y el brujo Beruá –médico de la familia- conservaban, “por atavismo, una concepción del universo que aceptaba la índole mágica de cualquier hecho. Y en esto radicaba su confianza en una lógica superior (...)” (2002, p.68). El relato desactiva los códigos de lo fantástico al integrar lo natural y lo sobrenatural en una perspectiva superracional. “Basta con tener una percepción del mundo distinta a la generalmente inculcada para que los prodigios dejen de serlo (...)”. (2002, p.68). La fe, de este modo, completa un círculo al situarse como punto de origen y de llegada de una visión del mundo que admite la capacidad de reconducir los hechos y la eficacia de la intervención divina para lograrlo.

González Echevarría ha demostrado cómo el trasfondo ideológico de *Écue-Yamba-Ó* y de otros artefactos carpenterianos del período se nutre de *La Decadencia de Occidente* (1918), del filósofo alemán Oswald Spengler (1880-1936), obra fundamental del utopismo de entreguerras, en particular de su concepción de la cultura como un organismo que atraviesa todas las etapas del ciclo vital. Según las interpretaciones más difundidas de sus postulados, toda cultura se desarrolla como un ser vivo, presentando una infancia, una juventud, una madurez y un fenecimiento. Sus signos básicos surgen en la fase inicial, a partir de la percepción espontánea del paisaje, estrechamente ligado a la existencia y al destino del individuo. En los estadios posteriores esa percepción se torna reflexiva, tendiendo a su declive por la pérdida del nexo de solidaridad con el entorno. De este modo, “la espontaneidad y la sensación de poseer un destino (...), y por lo tanto la posibilidad de la tragedia y la fe, son las características de un hombre cuya cultura está en su cúspide (...)” (González Echevarría, 2004, p.98). La verificación de la decadencia europea, vista desde esta perspectiva como una cultura entre muchas y con un ciclo casi completado, permitía a los intelectuales latinoamericanos especular con el corrimiento del foco cultural hacia América y sus comunidades no contaminadas, fuentes de una cultura en su etapa de florecimiento.

Menegildo, joven, sano y recio, es prototipo de su raza. Acapara los atributos esenciales de su cultura.⁷ Desde pequeño manifiesta un talento innato para el toque de los tambores y el baile en fiestas y ceremonias religiosas. Aunque le ha sido denegada cualquier instrucción escolar, desde niño es “doctor en gestos y cadencias” (Carpentier, 2002, p.46). Su vida se halla apuntalada por los ritos e invocaciones que buscan conjurar daños y maldiciones. Mientras permanece en el campo conserva su

⁷ Anne Birkenmaier reconoce acertadamente los tópicos principales de la cultura negra presentes en la obra del autor; entre los que menciona “la importancia del ritmo y de la percusión (...) como rasgo esencial y distintivo”, y “un énfasis en lo ceremonioso y lo mágico de la cultura afrocubana (...)” (2006, p.43).

espontaneidad, entendida como primacía de lo pasional y lo emocional, presupuesto de la fe que sostiene el sistema de creencias que permea el mundo del relato. Esta condición lo avecinda ontológicamente con lo animal y moldea un temperamento fuerte y sin dobleces: Sus ojos sólo saben “expresar alegría, sorpresa, indiferencia, dolor o expectación” (2002, p.65), es incapaz de reflexionar sobre sus estados de ánimo y carece por completo de conciencia de clase. Sin embargo, conserva un alto concepto de su propia valía y sabe reconocerse en la confrontación con los otros, subvirtiendo los parámetros del etnocentrismo occidental. Si los haitianos y jamaquinos son “animales” y “salvajes inferiores”,

Más que todos los demás, los yanquis, causaban su estupefacción. Le resultaban menos humanos que una tapia (...). Además, era sabido que despreciaban a los negros.... (...) Ante ellos llegaba a tener un verdadero orgullo de su vida primitiva, llena de pequeñas complicaciones y de argucias mágicas que los hombres del Norte no conocerían nunca. (2002, p.70-71)

Con el enamoramiento se intensifica la animalización y se acelera el advenimiento del destino señalado al héroe. Si hasta ese momento “su deseo sólo había conocido mansas cabras pintas” (2002, p.72), ahora lo invade “un poderoso anhelo de mujer” (2002, p.71). Su iniciación sexual se produce en comunión con el inicio de la primavera. Bajo una luna plena de Año Nuevo conoce a una enigmática mujer en el campamento de los haitianos. Pero ella tiene marido y Menegildo se siente “solo y agriado en medio del cántico de la tierra”. Enamorado como un caballo, en su abatimiento camina “como un potro cansado” y, cuando finalmente tiene a Longina entre sus brazos, tras recrear “un rito primero de fuga ante el macho”, la muerde “como un cachorro” (2002, p.90-91). Desesperado, decide acudir a la magia con el fin de atraerla, no para torcer un designio adverso sino para concretar uno inevitable: “El egoísmo de su pasión sana, sin complicaciones, no admitía la posibilidad del obstáculo infranqueable. Lo que debía pasar, pasaría. ¡Y si ella no lo quería por las buenas, sería por las malas!” (2002, p.83).

Tras varios encuentros furtivos adviene la tragedia. Primero es atacado por Napolión y luego lo apuñala, dejándolo malherido. El traslado a la ciudad en condición de reo implica el ingreso en los dominios de una cultura en su fase de dispersión, en la que gobiernan la política y la corrupción. En contacto con el bajo mundo, Menegildo se educa en las artes del juego y el engaño, aprovechando sus talentos músicos y actorales para ganarse la vida. Como han señalado varios autores, la ciudad es aquí el ámbito de la teatralización y el enmascaramiento. Lo animal se desnaturaliza en la simbología de las facciones políticas y religiosas, que libran una batalla sorda por el poder: “la mitología electoral alimentaba un mundo de fábula de Esopo con bestias que hablaban, peces que obtenían sufragios y aves que robaban urnas de votos...” (2002, p.112). Una vez libre, el personaje se entrega a una complaciente displicencia,

olvidando de a poco “las disciplinas de sol, de savias y de luna” de la vida rural (2002, p.162).

En esta sección se encuentra la más espectacular descripción de una ceremonia de rompimiento ñañaigo, fiesta en la que Menegildo es introducido en una cofradía espiritista secreta, completando su integración con las potencias protectoras. Pero la vida citadina conlleva asimismo una degradación de la magia, que es allí reducida a medio de supervivencia y lucro. Menegildo milita en la hermandad de los sapos, que mantiene una guerra intestina con los chivos. Su muerte acontece de forma abrupta durante un convite en la casa de una médium, donde en un cruento asalto cae degollado. El retorno de Longina al bohío familiar con el hijo de ambos en el vientre parece prometer la continuidad del linaje y el reinicio de la historia.

Más implicancias del funcionamiento del sistema espengleriano se revelan al considerar los ciclos de la tierra y del cosmos. El Central San Lucio representa el polo neurálgico de la vida material y social de la comunidad rural. Durante los meses de zafra se produce una superposición entre el ciclo de la caña, sinécdoque de los ciclos naturales, y el proceso de su explotación racional a gran escala. El ingenio de capitales americanos ejerce entonces una “tiránica dictadura” que impone un dominio férreo e inhumano, alterando la armonía “del ritmo de vida de los hombres, bestias y plantas.” (2002, p.32). El tiempo mítico es fraccionado por los toques de la sirena que anuncia el cambio de turno. La gigantesca factoría asume los rasgos de un animal monstruoso que exprime por igual las fibras de plantas y hombres, reducidos a meros engranajes de un organismo insaciable: “Hay acoplamientos grasientos del hierro con el hierro. (...) las trituradoras cierran rítmicamente sus mandíbulas de tiburón. (...) Los hombres, asexuados, casi mecánicos, trepan por las escalas y recorren plataformas, sensibles a los menores fallos de los organismos atornillados que relucen y vibran bajo sudarios de vapor.” (2002, p.36-37).

En este nivel la novela se asienta sobre un plano histórico marcado por el drama de una cultura en su fase de capitalismo industrial actuando sobre una cultura en estado de conservación primaria. El viejo Usebio ha visto erguirse la moderna fábrica sobre las ruinas de antiguos trapiches, atestiguando la transformación de la isla en proveedora mundial de azúcar. El inicio de la zafra es sentido como una invasión de extranjeros. Pero los ciclos de la economía no son inmutables como los de la naturaleza y en el Fin de Año, en la casa del administrador del Central, la élite azucarera y los empleados jerárquicos se agitan al ritmo del jazz “celebrando intrépidamente el advenimiento de otro año de desgracia azucarera.” (2002, p.45).

Irleamar Chiampi destaca la gravitación que sobre el Carpentier de los años treinta y cuarenta tuvieron las teorías del escritor surrealista francés Pierre Mabile

(1904-1952), quien en una de sus obras despliega una noción vitalista de la historia similar a la de Spengler. Para él, las transformaciones históricas se hallan supeditadas a los mecanismos del espacio y el tiempo, “ambos regidos por el ritmo cósmico del sistema solar” (1980, p.170), los cuales determinan un desplazamiento geográfico de este a oeste en la trayectoria de una civilización. Esta postulación predecía la destrucción de Europa y la llegada del “alba nueva” a América. Aunque la obra de Mabile (1938) es posterior a la aparición de *Écue-Yamba-Ó*, el funcionamiento del tópico es notorio ya en este relato. En los cuatro capítulos de la primera parte denominados “Temporal a, b, c, d”, que relatan el paso del ciclón, la vasta destrucción y la agónica resistencia de la familia Cué parecen alegorizar ese nuevo inicio. Carpentier remoja el tópico del huracán, motivo recurrente de la literatura caribeña y cubana que, según Aguilar Dornelles, en la novela “tiene el poder simbólico de promover el cambio y la renovación” (2018, p.16)

Los árboles, las hierbas, los horcones, todo estaba inclinado en una misma dirección. Los pararrayos caían hacia el Oeste; las tejas volaban hacia el Oeste; las bestias agonizantes rodaban hacia el Oeste. Al Oeste, las planchas de palastro arrancadas a la techumbre del San Lucio; al Oeste, las latas cilíndricas de la lechería; al Oeste, los postes del telégrafo; al Oeste, en un foso de la vía, un vagón frigorífico derribado con su carga de jamones yanquis... (2002, p.58).

Las letras de dos carteles luminosos que echan a volar trazan en su azaroso itinerario la palabra ciclo (2002, p.57). Cuando la casa se viene abajo, la familia se refugia en una fosa cavada al pie de una ceiba. Nuevamente, la acción cósmica parece despojarlos de sus atributos humanos en pos de la continuidad de la raza. “Agazapados, revueltos, boca en tierra como los camellos ante la tempestad de arena, grandes y chicos se preparaban a resistir hasta el agotamiento. Vacíos de toda idea, sólo dominaba en ellos un desesperado instinto de defensa. (2002, p.58). Enlodados hasta la cintura, al emerger de su telúrica matriz cuando, “en la proximidad del alba, el viento comenzó a ceder” (2002, p.58), los personajes semejan un nacimiento original. Cerca del bohío, en la gota de agua que brilla sobre una indemne flor, nace un diminuto arcoíris.

Écue-Yamba-Ó ha sido catalogada como “un texto heterogéneo, en el cual una serie de fuerzas contradictorias se encuentran y permanecen en conflicto, sin llegar a una resolución.” (González Echevarría, 2004, p.111). Barreda-Tomás sostiene por su parte que el negro se encuentra atrapado en su dimensión espacial, sin posibilidad de intervenir en los hechos históricos y asumirse como sujeto consciente y situado (1972, p.35). En efecto, en la sección en que el relato se adentra en el corazón mismo del esoterismo afro cubano, la irrupción del narrador que expone los mecanismos subyacentes al funcionamiento de la magia diluye la posibilidad de instituir dicha lógica religiosa como patrón del devenir narrativo, y deja en suspenso la real

efectividad de tales prácticas. La fe se convierte así en sugestión: "Es posible que, en realidad, el santo no hable nunca (...) Sin sospecharlo, Beruá conocía prácticas que excitaban los reflejos más profundos y primordiales del ser humano." (Carpentier, 2002, p.67).

El árbol que camina

El cuento *Historia de Lunas* parece contener un intento superador por amalgamar la historia y la cosmología afrocubana con la historia occidental. Sin llegar a constituir un *continuum* estricto con la novela, comparte con ésta motivos y escenarios que remiten a un mismo mundo ficcional. La elección del dispositivo narrativo y del idioma francés como lengua literaria permite condensar aspectos todavía inestables en ella. De este modo, lo que en *Écue-Yamba-Ó* sugería una bucólica conciliación con los ritmos naturales se convierte aquí en la incidencia real de los ciclos lunares sobre la conducta de las personas, y la más bien esquemática animalización que podía conducir a la construcción de personajes genéricos se materializa como la aparición de entidades antropomorfas reconocidas como tales por los habitantes del pueblo. El relato funciona así en base a una prolija correlación entre los ciclos astronómicos, la religión y la brujería y las señas de la modernidad.

La historia se enfoca en la posesión de Atilano, un negro que ha sido víctima de un *embó* o embrujo perjudicial por el cual, durante los 28 días que dura una de las fases lunares considerada perniciosa, a partir de ciertos estímulos externos comienza a sentir que un árbol se apodera de su cuerpo y, llegada la noche, tras embadurnarse con una sustancia grasosa, sale a violar a las mujeres del poblado. La acción se ubica en una comunidad alcanzada por ciertos elementos del progreso, a medio camino entre el espacio rural y la ciudad. La llegada del ferrocarril a las 12.28 es lo que despierta la pulsión incontrolable dentro del cuerpo de la víctima. La metamorfosis de lo humano a lo vegetal alumbra un híbrido que también participa de lo animal:

(...) De golpe, sentía abrirse la semilla en su cerebro, y raíces tibias, endureciéndose poco a poco, se iban escurriendo entre sus costillas. Una serpentina se desenrollaba a lo largo de la columna vertebral, para restallar secamente, como un látigo, entre sus muslos. (2002, p.224).

El cuento puede ser leído desde la clave del conflicto entre la precariedad del orden social y moral, asentado en las instituciones de la religión y el Estado, y la vitalidad de unas creencias y fuerzas que lo desbordan constantemente. Desde la perspectiva masculina, la presencia del *resbaloso* implica sobre todo una amenaza para las mujeres. Sin embargo, el primer ataque es conocido por los hombres varios días después ya que las víctimas, ante la creencia en las propiedades curativas del semen del monstruo, guardan silencio e incluso facilitan el encuentro. El goce femenino

fuera de la norma resulta así doblemente vedado y sancionado, y las víctimas de los reiterados forzamientos se ven obligadas a denunciarlo ante el riesgo de ser tratadas de “putas”.

Birkenmaier reconoce la importancia de las conversiones en animales en los surrealistas y en las religiones primitivas. Para la autora, “la metamorfosis, según Bataille, representa el deseo por una moral otra, que sería la de los animales, regida por el instinto espontáneo, la violencia y el deseo, y no por las convenciones de la vida civilizada.” (2006, p.83). Carpentier pudo inspirarse en los textos surrealistas o bien oponer al artificialismo de sus elaboraciones, la existencia de seres zoomorfos en la esfera de las creencias populares americanas (Chiampi, 1985, p.74). Atilano, preso en la brecha entre la historia y lo sobrenatural, ostenta una condición proteica que lo habilita a una fluencia inter especie y concentra y expurga los vicios y excesos que amenazan con diluir el arreglo social.

Luego de una cacería infructuosa, los habitantes deciden acudir al curandero para conocer la identidad del poseso. Así se descubre que el escurridizo pertenece a la hermandad de los sapos, y que hasta ahora sólo ha violado a mujeres de la asociación rival. La revelación desata una confrontación entre facciones que termina de minar las bases de la convivencia. Los sapos ahora protegen a su iniciado y lo secundan en el ultraje a las mujeres del otro barrio. El ritmo de la vida se desbarata. Finalmente, durante las fiestas de carnaval Atilano es detenido y fusilado, acusado de comunista y agitador, con lo que la historia parece triunfar sobre el sortilegio. Sucede en realidad que las malas influencias de la luna han emprendido su retirada y la ciudad puede retornar a la calma, al menos por unos meses.

Conclusiones

Es posible afirmar que *Écue-Yamba-Ó* e “Historia de lunas” representan el primer intento por definir un nuevo sistema simbólico sobre el cual fundar una escritura distintivamente americana, en este caso a partir de la integración del espectro negro con la tradición occidental. La experiencia resultará decisiva en el salto hacia la formulación de la poética de la historia americana que Carpentier desarrollará desde los años cuarenta, en la que la magia y las transmigraciones, como las del caudillo jamaiquino Mackandal en *El Reino de Este Mundo* (1949) se integrarán cohesivamente e incidirán en el desarrollo de los portentosos acontecimientos del continente. Lo animal –y la animalización y lo instintivo-, instrumentado cada vez que se buscó doblegar a otredades percibidas como inferiores o amenazantes, resulta aquí recodificado al reconciliar al hombre con el universo. En los relatos analizados es premisa de una fe que restaura la confianza en “la vasta armonía de las fuerzas ocultas”, y permite inscribir lo sobrenatural en un mismo esquema de comprensión total de la realidad.

En conclusión, en esta línea puede afirmarse que las textualidades aquí consideradas revisten real interés en tanto muestras de la instauración de ciertas cosmogonías y/o perspectivas no antropocéntricas como matrices de escritura.⁸ Estas estrategias permitirían trastocar categorías y contribuir a la revelación de aspectos obliterados de la realidad, sobre todo en relación con la situación de sectores subalternos o en condiciones de desigualdad como las mujeres, las minorías, las disidencias y los animales, en el marco de procesos de control y homogeneización de comunidades y subjetividades. Por fuera del texto, en tanto, pueden ser capaces de amplificar y transformar paradigmas en torno a los vínculos entre las especies dentro de la compleja red de relaciones de los ecosistemas sociales actuales, en la progresiva toma de conciencia de un mismo destino compartido, que puede ser planteado como un nuevo utopismo de la supervivencia.

Referencias

- Aguilar Dornelles, M. A. (2018). Negritud y catástrofe caribeña en la narrativa de Mirta Yáñez. *Afro-Hispanic Review*, 37 (2), pp.14-29. <https://www.researchgate.net/publication/337733370>
- Alegría, F. (1960). Alejo Carpentier: Realismo Mágico. *Humanitas*, (1), pp. 345-372.
- Barreda-Tomás, P.M. (1972). Alejo Carpentier: Dos Visiones del Negro, Dos Conceptos de la Novela. *Hispania*, 55 (1), pp. 34-44. <https://ur.booksc.eu/book/48800495/b03cc2>
- Birkenmaier, A. (2006). *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Iberoamericana.
- Carpentier, A. (1984). *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas.
- (1986). *Crónicas 2*. Siglo XXI Editores.
- (2002). *Écue-Yamba-Ó y otros escritos afrocubanos*. Siglo XXI Editores.
- Chiampi, I. (1980). Carpentier y el surrealismo. *Lingua e Literatura*, (9), pp. 155-174.
- Gnutzmann, R. (1989). La evolución de un tema: El negro en la obra de Alejo Carpentier. *Cuadernos Americanos*, 2 (14), pp. 117-139.
- González Echevarría, R. (2004). *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. Gredos.
- Leante, C. (1970). Confesiones sencillas de un escritor barroco. En Helmy F. Giacomani (Ed.), *Homenaje a Alejo Carpentier* (pp.11-31). Las Américas Publishing Co.
- Videla de Rivero, G. (1994). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.

⁸ No se trata sólo de la presencia o el protagonismo del reino animal y vegetal en la literatura, sino de una peculiar inmersión en la naturaleza de los seres vivos como operación de recalibramiento del punto de mira desde el cual se organiza la visión del mundo. Puede llamarse la atención sobre otros textos de Carpentier ejecutados sobre un plano similar: el cuento "Los fugitivos" (1946), narrado desde la perspectiva de un perro que acompaña a un negro cimarrón fugado del ingenio, y el pasaje de la crónica "Mateo Hernández, escultor y hombre puro" (1929), al que pertenece el epígrafe de este artículo (1986, p.179).



Sumario

Lo masculino inenarrable en *Las nenas* (2016) de Angélica Gorodischer

Verónica Juliano
IILAC – UNT
veronica.juliano@filo.unt.edu.ar

Recibido:21-02-2022

Aceptado:11-04-2022

Palabras clave: infancias, narrativa, violencia, masculinidades

Resumen

La indagación del universo significativo de las infancias constituye una nota recurrente en las literaturas recientes de la Argentina. Guiadas por los cambios epistémicos que ponen en crisis concepciones-imágenes fijadas socioculturalmente, estas narrativas propician, cuando no exigen, reposicionamientos en un mundo agenciado desde una perspectiva adultocéntrica y cisheteronormada. En *Las Nenas* (2016) de Angélica Gorodischer, la ausencia de los adultos o su presencia amenazante colocan en el centro de la escena a las infancias empoderadas y, dentro de este colectivo, específicamente a las niñas. También en el mundo adulto se produce un recorte: “lo masculino” que, moldeado por el adultocentrismo y por la lógica patriarcal, tiende a aparecer bajo formas de representación degradante que oscilan entre la parodia, la animalización / bestialización y la construcción de un signo opaco, impenetrable, cuando la experiencia se torna inenarrable.

Key words: childhoods, narrative, violence, masculinities

Abstract

The investigation of the significant universe of childhoods constitutes a recurrent note in the recent literatures of Argentina. Guided by the epistemic changes that put socioculturally fixed conceptions-images in crisis, these narratives propitiate, when they do not demand, repositioning in a world organized from an adult-centric and cisheteronormative perspective. In *Las Nenas* (2016) by Angélica Gorodischer, the absence of adults or their threatening presence places empowered children at the center of the scene and, within this group, specifically girls. Also in the adult world there is a cut: “the masculine” which, shaped by adultcentrism and patriarchal logic, tends to appear under forms of degrading representation that oscillate between parody, animalization / bestialization and the construction of a sign opaque, impenetrable, when the experience becomes unspeakable.

El presente trabajo se articula en el marco de dos proyectos de investigación, de los que formo parte, que abordan nudos problemáticos para la producción literaria reciente en el campo de las literaturas de la Argentina. A saber, *Poéticas fronterizas de la monstruosidad en las literaturas de la Argentina reciente* de la UNJu (dirigido por Alejandra Nallim) y *La Literatura Argentina del Noroeste a partir de 1983. Poéticas fronterizas. Tensiones, convergencias y divergencias* de la UNT (dirigido por Valeria Mozzoni) el que, si bien focaliza en la región geocultural del NOA, posibilita una mirada expansiva y expandida sobre otros polos productores. Por otro lado, esta propuesta abreva en un conjunto de lecturas realizadas en el marco de una beca postdoctoral del CONICET, adjudicada años atrás.

Estos anclajes académicos resultan relevantes en tanto y en cuanto ofrecen marcos teóricos propicios para el abordaje de los *corpus* y el deslinde de problemáticas recurrentes que nos permiten abstraer zonas intensas de producción genérica y tópica y, también, advertir las vacancias posibles, las formas residuales que perduran o capturan el estado de ebullición de las formas emergentes, así como prever aquello que no consigue despuntar en la superficie de los discursos al no encontrar condición de posibilidad para su enunciación o marcos que posibiliten su audibilidad / legibilidad.

Entre las recurrencias que evidencian señales ostensibles de problemáticas dominantes, se advierte un campo sumamente productivo y polémico en la denominada "escritura de mujeres" que canaliza inquietudes propias de una agenda cultural presente, ligada a las demandas, luchas y conquistas de los feminismos actuales, en muchos casos, unidos a preocupaciones que exceden lo meramente literario (por ejemplo, la tensión entre el canon y el cupo, al decir de Clara Charrúa quien estudia la presencia de las mujeres en las historias literarias de la Argentina) y que se trasladan a otros campos de acción –siempre en clave política– con los que se imbrican, entre ellos la ampliación de derechos en el plano de la vida social y el activismo (podríamos decir: "artivismo"¹) en causas ligadas al medioambiente, por mencionar un mojón o mancha temática de gran envergadura.

En esta dirección, un aspecto interesante en la producción literaria de mujeres es el sentido transgeneracional que promueve. Con esto queremos poner en evidencia un movimiento que horizontaliza y, por lo tanto, reorganiza los circuitos de difusión a partir de un principio cooperativo que rompe con el verticalismo y la lógica de poder impuesta por el sistema tal cual lo conocemos. Ejemplo de este nuevo modo de entender las dinámicas del campo son las tareas de recuperación y puesta en

¹ El artivismo puede definirse como una hibridación entre arte y activismo. Su carácter es reivindicativo y de resistencia. Se manifiesta a partir de la acción de colectivos, asociaciones y artistas que aportan su creatividad e inconformismo a la lucha por la conquista de derechos, por la visibilización de las injusticias, entre otras causas de relevancia social.

valor de escritoras cuyas propuestas estéticas y literarias se ven reactualizadas y encuentran asidero en este contexto particular. Pensamos, fundamentalmente, en los casos de Aurora Venturini o de Hebe Uhart, cuya literatura modula un decir sumamente contemporáneo; en autoras “rescatadas” a través de la reedición como Sara Gallardo; en colecciones que explicitan políticas y rediseñan los mapas de lectura, con apuestas a la federalización de los *corpus*, como la serie **Narradoras Argentinas** de Eduvim, dirigida por María Teresa Andruetto, Carolina Rossi y Juana Luján que incluye autoras de nuestra región tales como Clementina Quenel, Elvira Orphée y Libertad Demitrópulos, y otras de igual importancia.

Este movimiento construye y redefine políticas del interés y del gusto que, a su vez, conllevan nuevos abordajes críticos, incluso de textos y de autoras canónicas –como pueden ser los casos de las indiscutidas Silvina Ocampo (pienso en un cuento como “La Pecedora” en donde la voz narradora refiere –a través de la ficción– un abuso sexual en la infancia y se afilia a una serie de relatos testimoniales –dentro y fuera de la literatura) y Alejandra Pizarnik (pienso en las reflexiones de activistas gordas, como Laura Contrera, vertidas en *Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*, que la reclaman en su linaje poético). Asistimos a un momento en que las prácticas y los discursos de la crítica y de la literatura –en el diálogo que les compete–, lejos de fijarse o estacionarse en acuerdos medianamente confortables, se hallan en estado de revisión, de transformación y de múltiples aperturas.

No obstante, podrían señalarse algunas insistencias en el tratamiento de los temas, en la construcción de voces y miradas y en las decisiones estéticas que proliferan y constituyen matrices. En este sentido, el Simposio que nos convoca acoge preocupaciones teóricas de gran desarrollo en los estudios literarios, filosóficos y culturales actuales, como son las disquisiciones en torno a lo animal humano y no humano y al despliegue de corporalidades diversas –en una dimensión biopolítica–. Consideramos que los estudios en torno a la animalidad propician la discusión y abogan por el desarme de concepciones cristalizadas en el imaginario moderno, racional y antropocéntrico, con el que la escritura de mujeres disputa sentidos.

Mientras el sistema hegemónico cisheteronormado construye identidades asumidas como deseables –en términos de aceptación–, esta literatura corroe las farsas de verdad urdidas desde el poder a partir de la construcción de mundos alternos en los que se suspende la lógica convencional, se instauran nuevos modos de comprensión y lo construido como deseable se invierte para tornarse indeseable, monstruoso, inenarrable. Por ello, la apuesta a variantes discursivas del fantástico, del horror literario, de la ciencia ficción. Sabemos que en toda decisión estética hay una apuesta política que evidencia el lugar desde el cual se mira, se evalúa, se dispone el cuerpo, ya sea como goce o malestar, siempre en perspectiva crítica.

En este contexto, someramente esbozado, encuentran condición de posibilidad los cuentos de Angélica Gorodischer reunidos en *Las nenas* (2016). En estos cuentos la autora, reconocida especialmente por la escritura de ciencia ficción (que constituye una “rareza” en la tradicional distribución de trabajo discursivo asignado a las mujeres), explora modos de decir afiliados a escrituras recientes que revisitan, indagan y fatigan el significativo universo de las infancias presentado como territorio privilegiado para desentrañar el presente.

Ya sea como cuestionamiento del adultocentrismo que constriñe y relega a las infancias como “objetos de tutela”, disociándolas de su estatuto en tanto “sujetos de derechos”; ya sea a partir de la búsqueda y captura de estructuras de sentimiento axiales en los años de formación que permiten comprender –lejos de una determinación mecanicista– actitudes, comportamientos, tramas vinculares, miedos, expectativas, formas del amor y del deseo; ya sea para aportar miradas eclipsadas por el gran relato de la historia que ofrecen, desde su marginalidad, zonas novedosas, “hallazgos”, reveses e imprevistos que, en su condición “dislocada”, pueden provocar desvíos interesantes en la construcción de los sentidos del pasado y en las líneas de fuga que se proyectan hacia el futuro; ya sea como estrategia de desarme de los lugares comunes en torno a la representación social de niños, niñas y niñes* en su carácter de arcilla-para-modelar o de sujetos-en-falta.

Dicha des-subjetivación de las infancias propiciada por el modelo tutelar que, aunque caduco, persiste como dominante en ciertas concepciones sobre la niñez (pienso en las resistencias que se tejen en torno a la implementación de la ESI², por ejemplo), descubre un espacio interesante: una zona liminal que posiciona a niños, niñas y niñes* en un lugar fronterizo, de límites lábiles y porosos, definido –acaso– por su indefinición y, por lo tanto, susceptible de receptor acciones disciplinadoras que reviertan tal informidad. Las identidades que se erigen en este umbral se constituyen, desde luego, como peligro o amenaza al estado de cosas: dominio borroso entre pertenecer o ser un paria, lo que atemoriza o alienta de las infancias (según sea la perspectiva que se adopte) es, a fin de cuentas, su fuerza embrionaria oscilante entre la domesticación y la incontinencia.

Decíamos que el sistema cisheteronormado construye las identidades que considera “deseables”. Ahora bien, para perpetuarse este sistema ejerce múltiples formas de violencia –material y simbólica– sobre los cuerpos y las conciencias de los sujetos. Podemos decir, entonces, que los discursos y las prácticas, que entrama y en los que se sostienen, elaboran relatos en torno a modos de ser y de estar en el mundo que prescriben la dinámica social. En tanto dispositivo, construye

2 La Ley de Educación Sexual Integral en Argentina, lleva el número 26.150, y establece el derecho de todos los estudiantes a recibir contenidos de educación sexual de manera integral en todas las escuelas del país desde el Nivel Inicial hasta la formación técnica no universitaria.

gramáticas –del orden del decir y del hacer– regulatorias que hegemonizan formas de lo masculino y de lo femenino –atendiendo al binarismo como principio organizador y a la supremacía masculina– y dentro de este esquema posiciona a las infancias en donde se replica el sistema de privilegios del hombre por encima de la mujer. Es decir que, si en general el universo de las infancias se encuentra subvaluado, un nuevo pliegue para estas infancias “aminoradas” lo constituye el lugar de las niñas (y también de los niños) en este sistema de exclusiones.

En este contexto, consideramos que la apuesta de Angélica Gorodischer en estos cuentos resulta política en tanto coloca a las niñas en el centro de la escena y las empodera. En una entrevista a propósito de la publicación del libro, la autora afirma:

La verdad es que estoy cansada de las mujeres vencidas en nuestra sociedad fallogocéntrica, que terminan muertas, alcohólicas, suicidadas, quería cortar con eso *literariamente hablando*. Una nena también puede rebelarse desde su lugar en la sociedad, que no es solamente obedecer (las cursivas son mías). (Gorodischer, 2016)

Como respuesta a la sociedad fallogocéntrica que engendra masculinidades no deseadas (invertimos ahora la fórmula) que instalan y perpetúan una cultura de la muerte y de la violencia, Gorodischer propone un universo literario en el que lo masculino –concebido en estos términos– se torna inenarrable en tanto el lenguaje simbólico –máxima expresión de lo humano– no es capaz de aprehender, asimilar o contener, aquello que excede sus límites. Lo masculino inenarrable se posiciona por fuera del sistema social que Gorodischer construye en sus cuentos. Cuando ingresa lo hace a partir de estrategias discursivas tales como la degradación paródica (“Todavía me río”), la cosificación (“La cosecha”) y la animalización (“Absit”), por mencionar alguna de las más recurrentes, que producen un efecto des-ontologizante.

Cuando Mijaíl Bachtin (1971) estudia el tiempo del carnaval como un tiempo excepcional, advierte cómo toda la legalidad rectora de la vida cotidiana se suspende y se produce el intercambio y la inversión de los roles establecidos socialmente, cuya máxima expresión es la entronización bufa. Su reflexión abre camino para pensar la revolución y la proyección de una utopía social, en donde se propicie el borramiento de las jerarquías. He ahí el alcance político de su teoría carnavalesca en tanto permite pensar un estado alternativo de cosas.

De idéntico modo, en los cuentos de Gorodischer asistimos a una celebración carnavalesca. Se trata de verdaderos *reinos del revés* en donde las nenas desafían las normas, urden estrategias –que no necesariamente son las “tretas del débil” de Ludmer–, pergeñan y ejecutan planes y resultan victoriosas. Por fuera de todo sentido moral, ya que toda normativa social se halla suspendida, las nenas inculpan, castigan, envenenan y matan a su opresor. Como inversión de la lógica de la cacería

que rige los comportamientos sociales y que conmina al lugar de presa fácil a las niñas, en estos cuentos son ellas quienes depredan y desarticulan por completo el lugar pasivo y los atributos de inocencia, suavidad, fragilidad, mansedumbre, históricamente asignados a las niñas.

En una nota a los lectores, intercalada entre los cuentos, la autora construye una escena fundante para la escritura de estas piezas. Afirma:

Si es cierto que la infancia es la verdadera patria, y por qué no ha de ser cierto si lo dijo un tipo tan importante como don Rainer María Rilke, entonces en cuanto empezamos a vivir ya somos desterrados sin esperanzas. Si nos resignamos, claro. Hay quienes no lo hacen y por eso hay libros y sistemas filosóficos y teorías de las cuerdas y religiones y ciudades y locura. Menos mal: *imagine un mundo razonable y resignado, qué horror*. Fue ahí que me dio por esto de las nenas y dije ¿por qué no? (las cursivas son mías) (Gorodischer, 2016, p.21)

De la nota se desprenden algunas cuestiones interesantes. Por un lado, se trasluce una consigna estético-política ligada a la proclama sesentista de "la imaginación al poder"³. Esto es, la confianza en los trabajos de la imaginación para transformar las condiciones materiales de existencia. Por otro lado, se evidencia un posicionamiento asumido que toma distancia respecto a concepciones de sesgo pesimista que mueren en la resignación para abrir caminos—entre ellos, los de la locura— que desterritorialicen el imperio de la razón. El uso de la cláusula condicional pone en crisis la confianza en el *dictum* de las voces autorizadas (como la de Rilke, en este caso) y propone a la ficción literaria como antídoto contra la desesperanza.

El primer cuento que compone nuestra pequeña serie lleva como título "Todavía me río", que es también el modo en que el cuento comienza y concluye. Este efecto de circularidad y de persistencia de la risa a través del tiempo, dada por el adverbio "todavía", indica el triunfo de la resistencia a los embates del sistema. La reiteración de "todavía me río" trae ecos y reminiscencias de "El vestido de terciopelo" de Silvina Ocampo, en donde la expresión "¡Qué risa!" opera como condensador de sentidos. Vemos cómo la cultura de la risa—sea en clave de absurdo, de ironía, de humor negro, etc.— es desestabilizadora del *statu quo*. Toda risa es política y contiene la potencia subversiva de desarmar los sistemas representacionales solemnes. En este cuento, además, el humor (que es una marca de estilo en la obra de Gorodischer) mitiga la crudeza de lo que se narra: la madre de la nena protagonista es una mujer que enviuda y a quien un "cazafortunas" comienza a asediar hasta que consigue desposarla. A partir de aquí, ella pierde autonomía y se sugiere a partir del uso de la elipsis y de rodeos eufemísticos que es víctima de violencia de género. La nena inicia un camino de aprendizaje en el que teje alianzas con otras mujeres (la maestra, la cocinera) y

3 En alusión al manifiesto de los jóvenes del denominado Mayo Francés de 1968.

se sirve de saberes “propios” –mejor dicho, reapropiados– del acervo femenino (la cocina, la jardinería) para derrocar al opresor que, en el cuento, es representado bajo formas de degradación paródica tales como la tergiversación del nombre propio:

Braise era el nombre de pila, no el apellido. El apellido era Maclin que probablemente hubiera sido Mac Lynn en sus orígenes pero él fanfarroneaba con ese apellido inglés o escocés o lo que fuera, para él mucho más distinguido y raro que el nuestro que era, es, español de pura cepa: Puentes. (2016, p. 11-12)

Resulta interesante advertir cómo la lengua literaria se deforma para representar lo masculino violento. En este caso los juegos del lenguaje entre la grafía y transcripción fonética están al servicio del mundo que construye la autora: cuando ingresa aquello que no tiene cabida deviene otredad revulsiva también en el lenguaje.

En el segundo cuento de la serie llamado “Cosecha”, en cambio, el recurso es diferente. El relato inicia de la siguiente manera: “Tenés que ir a la cosecha me dijo el coso que decía que era mi papá pero yo nunca me lo creí porque un papá no le hace a su hija chiquita lo que él me hacía a mí” (2016, p. 25). “Coso” se construye como signo opaco, zona ciega del lenguaje, impenetrable para el sentido. Estrategia discursiva que excede, incluso, los mecanismos de reificación porque al menos las cosas tienen nombre y son aprehensibles. En este caso, para el padre abusivo no hay contención posible en el lenguaje. Lo masculino inenarrable aparece aquí bajo la forma reiterada del signo “coso”.

Al igual que en el relato anterior, la nena urde su plan para encarcelar al opresor y así poder dejar de ir a la cosecha y continuar sus estudios. También en este relato se construyen lazos solidarios entre mujeres que resultan aliadas. Un mecanismo que encuentra desarrollo en la trama del relato es el uso de la exageración. Su empleo como estratagema es interesante en la medida en que invierte la valencia de los signos transformando el estigma en emblema. Si la mujer suele ser desacreditada como exagerada o loca, en el mundo que construye Gorodischer para sus nenas, una narración exagerada salva vidas.

Finalmente, en el tercer y último cuento que incluimos en esta pequeña serie, lo masculino inenarrable primero se tipifica (y con ello adquiere carácter universal) y luego toma la forma animalizada. “Absit” –título del cuento– altera a los lectores con su enunciación insoportable: la voz narradora cede la palabra a un pedófilo que está a punto de capturar a una nena. Cuando el éxito de la cacería es inminente, una vuelta de tuerca magistral en la narración resarce lo que parece inevitable. La nena empuja a su captor en un pozo ciego donde agoniza hasta morir. En la oscuridad profunda del pozo el “tipo” deviene en “algo”. Quizás, un animal.

-Gracias, señora, pero estuvimos tomando mate con el ingeniero, ¿vivo?, y ahora tengo que hablar a la empresa para ver qué hacemos, hay algo en el fondo del pozo, parece que es un animal grande, un perro digo yo. (2016, p. 42)

Ahora bien, resulta interesante problematizar los marcos de recepción para ciertas voces que aparecen en la superficie de los discursos (entre ellos, los literarios) y que nos crispan, alteran e incomodan. Pienso en textos que trabajan este tema aunque con modos de narrar diferenciados como "Un hombre sin suerte" de Samantha Schewblin, "Roberto" de Agustina Bazterrica, *Degenerado* de Ariana Harwicz. O el ya mencionado "La pecadora" de Silvina Ocampo.

Las nenas de Angélica Gorodischer se orienta en esta dirección. Se trata de piezas que conmueven, incomodan y propician corrimientos necesarios de los lugares comunes con que habitualmente se abordan y se dirimen asuntos vinculados a las infancias. En los universos de sentido que aquí se edifican hay masculinidades posibles y que son, decididamente, necesarias pero no se trata justamente de aquéllas engendradas por este sistema. Lo masculino inenarrable queda irremediamente fuera del borde porque esta apuesta estética y política estriba en refundar un nuevo orden o, al menos, en reorganizar las piezas de este engranaje y desechar todo aquello que atente contra su funcionamiento.

Referencias

- Bachtin, M. (1971). Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa. *Eco. Revista de la cultura de Occidente*. Tomo XXII/3, (129), 311-338.
- Charrúa, C. (2020). Escritoras, entre el canon y el cupo: un breve recorrido por las historias de la literatura argentina. *Zona Franca*, (28), 456-482. <https://doi.org/10.35305/zf.vi28.161>
- Contreras, L. y Cuello, N. (Comp.). (2016). *Cuerpos sin patronos. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. MadreSelva.
- Gorodischer, A. (2016). *Las nenas*. Emecé Editores.
- Rapacioli, J. (15 de febrero de 2016). Angélica Gorodischer: Estaba cansada de las mujeres vencidas. <https://www.telam.com.ar/notas/201602/136246-angelica-gorodischer-cansada-mujeres-vencidas-literatura-las-nenas.html>. Recuperado el 20/02/2022.



Sumario

Vida perra o de cómo Mauricio Kartun le da la palabra al perro, de cómo el perro se la apropia y de las consecuencias de todo lo dicho para *La vis cómica*

María Natacha Koss
Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA
natachakoss@yahoo.com.ar

Recibido: 14-03-2022

Aceptado: 09-05-2022

Palabras clave: Mauricio Kartun, animales antropomorfos, humanimalidad

Resumen

La vis cómica (2019) de Mauricio Kartun, fue estrenada en la sala Cunill Cabanellas del Teatro Municipal General San Martín (CABA)¹. La obra retoma las peripecias de una compañía teatral española dirigida por Angulo el malo (personaje tomado *El Quijote* de Cervantes) en el virreinato del Río de la Plata, con las incertidumbres políticas, urbanas y sociales que tiñeron el período. Como gran narrador *quasi* omnisciente se erige el perro Berganza (personaje procedente de la novela *El coloquio de los perros*, también de Cervantes), llegado con la *troupe* desde España, testigo y víctima de las condiciones con las que se encuentran en este margen del Atlántico.

Apelando a la humanización del personaje Kartun reitera un recurso habitual de su teatro, merced al cual los animales se tornan “más humanos” que los hombres, poniendo en evidencia no sólo los procesos de deshumanización de la sociedad, sino también los procedimientos artísticos a través de discursos metateatrales que funcionan también como poética explícita del autor. Es así como Berganza deviene en un ejemplo de “humanimalidad”, según la teoría de Michel Surya.

Key words: Mauricio Kartun, anthropomorphic animals, humanimality

Abstract

La vis cómica (2019) by Mauricio Kartun, It was premiered in the Teatro Municipal General San Martín Theater (CABA). The play takes up the adventures of a Spanish theater company directed by Angulo the bad (character taken from Cervantes' *Don*

¹ Ficha artística. Autoría y dirección: Mauricio Kartun / Intérpretes: Mario Alarcón, Luis Campos, Cutuli, Stella Galazzi / Producción técnica (CTBA): Magdalena Berretta Míguez / Asistencia de dirección (CTBA): Tamara Correa, Lucas Pulido / Asistencia artística: Malena Bernardi / Diseño de iluminación: Leandra Rodríguez / Asistencia de iluminación: Sofía Montecchiari / Diseño de sonido: Eliana Liuni / Diseño de escenografía y vestuario: Gabriela Aurora Fernández / Asistencia de escenografía y vestuario: Agustina Filipini / Coordinación de producción (CTBA): Federico Lucini Monti / Duración: 100'

Quixote) in the Viceroyalty of the Río de la Plata, with the political, urban and social uncertainties that colored the period. As a great quasi-omniscient narrator stands the dog Berganza (a character from the novel *The Colloquium of the dogs*, also by Cervantes), who arrived with the troupe from Spain, witness and victim of the conditions they find on this side of the Atlantic.

Appealing to the humanization of the character, Kartun reiterates a habitual resource of his theater, thanks to which animals become “more human” than men, highlighting not only the processes of dehumanization of society, but also the artistic procedures through of metatheatrical discourses that also function as the author’s explicit poetics. This is how Berganza becomes an example of “humanimity”, according to Michel Surya’s theory.

Ser o no ser humano

Mauricio Kartun es uno de los teatristas vivos más importantes que tiene la Argentina. Utilizamos productivamente el término “teatrista” ya que, tal como lo atestiguan los trabajos de Monti (1983), Giella (1994), Pellettieri (1993, 2006), Dubatti (2007, 2015), Royo (s/f) y Bracciale (2018) entre muchos otros, Kartun subsume en su persona los roles de dramaturgo, traductor, adaptador, director y pedagogo, siendo verdaderamente imposible considerar uno sin considerar todos. Desde sus inicios en los talleres de Ricardo Monti y Augusto Boal, pasando por sus esporádicas labores de actor en teatro, cine y televisión, consolidándose como dramaturgo y desembarcando finalmente en el trabajo de dirección, la producción artística de nuestro autor no ha dejado de crecer y metamorfosearse.

Según hemos desarrollado anteriormente (Koss, 2006, 2010, 2014, 2016) y como dan cuenta los trabajos de Mogliani (1992), Verzero (2013) y Dubatti (2021), entre las constantes que se pueden percibir a través de los años en la producción de Kartun, cobran relevancia en su obra las múltiples poéticas vinculadas al teatro político y la recurrencia al mundo animal para hablar, desde una mirada extrañada, de las reglas de la urbanidad en la sociedad moderna (como diría Jean-Luc Lagarce).

Si bien es cierto que, en proporción, la proliferación de animales en el total de la obra de Kartun no es mucha, su interés por el asunto animal no es extraño ni a él ni al teatro: se trata de una cuestión que podríamos considerar atávica en la que el territorio del teatro ha sido sumamente fecundo; desde las narraciones orales populares a las parábolas de la Biblia (*Terrenal. Pequeño misterio ácrata*²), pasando por las comedias de Aristófanes (*Salto al cielo*³) o la exuberancia animal en los teatros para las infancias (*Salvajada*⁴), el camino del teatro en este tema es largo, sinuoso y complejo.

2 Obra en la que Kartun retoma el mito de Caín y Abel.

3 Obra en la que Kartun reescribe la comedia aristofánica *Las aves*.

4 Obra en la que Kartun adapta el cuento Juan Darién de Horacio Quiroga, para la compañía de Titiriteros de

En este panorama, se puede incluir a Kartun como eslabón de una larga cadena que entrelaza lo animal con la palabra humana en la que consideramos que él, además, ocupa un lugar destacado.

La aparición animal en sus piezas nunca es gratuita; los felinos de *Salvajada* o la vaca de *El niño argentino* son testigos de ello. Está claro que cuando algún animal aparece, su rol es crucial. Por ejemplo, se encuentran diversas cuestiones ontológicas que, como afirma Sofía Criach (2018), deberíamos considerar como nodos fundamentales a la hora de pensar la dificultad que encierra el término “animal” y su delimitación. Criach sostiene que, de “lo animal” como nicho conceptual, sobresalen dos problemáticas en particular. Por un lado, mientras el hombre, en tanto especie, es uno solo, el mundo zoológico es abrumadoramente grande: lo animal resume en sí una monstruosa pluralidad. Por el otro, todo acercamiento al término implica abordar también lo humano, ya que los estudios sobre uno y otro suelen elaborarse recíprocamente, a través del señalamiento de semejanzas y diferencias.

Ver el mundo humano desde el punto de vista animal produce un efecto extraño, producto de ese “espejo animal” (Clément Rosset, 1978) que no refleja, sino que refracta; esto es, cambia la dirección de lo que cae sobre él, la dirección de la mirada. Observar lo humano desde lo animal es sostener una perspectiva oblicua, no directa, y, en tal sentido, reveladora de nuestra animalidad o de nuestra humanidad.

En el caso de la obra que nos convoca, el perro Berganza será el gran espejo refractario sobre el que mirarnos tanto adentro como afuera del teatro.

Orígenes cervantinos

Si bien el objetivo de este trabajo no es realizar un análisis desde la Poética Comparada entre Kartun y Cervantes, no podemos dejar de mencionar que, como ha comentado el autor que nos convoca en la extensa entrevista incluida en el volumen que publica la obra (Atuel, 2022), varias son las líneas imaginarias que se juntan en el infinito de *La vis cómica*.

En primer lugar, la idea de trabajar con cómicos españoles que quedan varados en América y terminan representando para los indios. Esta idea fue pergeñada hace más de un cuarto de siglo con el grupo El Teatrillo (Claudio Martínez Bel, Jorge Suárez, Alicia Muxó y otros). La discusión barbarie-civilización era el campo sobre el que se sedimentaba ese proyecto de obra que nunca vio la luz.

Algunos años después, el Centro Cultural de España en Buenos Aires tenía por delante un aniversario de Cervantes y pensó en un proyecto con sus *Novelas Ejemplares*, en el que trabajaran autores argentinos y españoles. Kartun retomó

entonces el *Coloquio de los perros* en donde, en un diálogo canino, un personaje le cuenta a otro que tiene un dueño que es artista callejero, poeta malo, horrible. Ese perro cuenta cómo acompaña a su amo poeta a visitar la compañía de teatro de Angulo el malo, a la que le va a leer una obra. Esa situación, la de una compañía con un autor sin éxito, maridó finalmente con aquella vieja idea de escribir sobre el teatro en tiempos del virreinato. Y el resto es historia.

Ser o no ser perro

Como mencionábamos anteriormente, lo animal en el teatro conlleva un aspecto simbólico y una consecuente relación con la fábula moral y con la tradición del realismo fantástico nacional⁵. Pero también es importante despojar a los animales de su carácter de símbolo, ir más allá de la idea de la metáfora animal y considerarlos como algo más que meras metonimias que hablan de modo figurado de ciertas experiencias humanas.

Jugando con estos dos extremos, la creación del personaje de Berganza que llevaron a cabo Kartun y Cutuli construye un animal humano que apela explícitamente a la convención para la caracterización externa del perro. El vestuario, maquillaje, peluca y demás accesorios están puestos al servicio del anclaje cronotópico, buscando homogeneizar a esa extraña troupe teatral; y solo dos marcas ponen en evidencia la diferencia entre el perro Berganza y el trío de artistas conformado por Toña, Angulo e Isidoro: la primera es que, a diferencia de los otros tres, el can va descalzo; y la segunda es que lleva una soga al cuello. Estos rasgos distintivos tardan en cuajar en la percepción del espectador por la simple razón de que es el perro quien abre la obra y, durante un buen tiempo, permanece solo en escena. Pero los procedimientos épicos de la narrativa (en términos de Bertolt Brecht) saldrán a colaborar con la puesta y con los espectadores.

Recordemos que la obra comienza con unos aullidos en la extraescena, fruto del maltrato que Angulo ejerce sobre Berganza, a lo que este último en su calidad de Presentador comentará interpelando a público:

Berganza: O sea. Que ese perro apaleado que escuchan llorando allá soy yo.

5 Tal como atestiguan Graciela Speranza (2005) y Maia Bradford (2020) entre muchas otras, la voluntad realista de la literatura y el teatro argentino se vio cuestionada fuertemente a partir de la década del 60. Aquella ambición por imitar o representar la realidad rigiéndose por las reglas de lo normal, lo posible o lo probable (en los clásicos términos de Tzvetan Todorov) entra en crisis ante la inestabilidad de lo real instalada fuertemente por el giro subjetivo. Es entonces cuando los límites evidentes del realismo obligan a la aparición de “nuevos realismos” (Speranza, op. cit.) que desbordan el verosímil abriendo la puerta hacia lo fantástico.

Que yo lo esté diciendo acá y ustedes que no me ven allá puedan creerlo es pura cuestión de que esto sea teatro, truco barato si los hay. Y que yo desde aquí pueda verme a mí mismo ahí, y contárselo a ustedes acá, más barato todavía, claro. Y que un perro arregle comedias y las comente qué vamos a ponernos acá a hablar de barato. Ganga miserable⁶.

En este breve parlamento se condensan casi todas las funciones que Berganza tendrá a lo largo de la trama. Valiéndose de múltiples procedimientos épicos el perro asumirá los roles de:

1. Narrador de la extraescena, por ejemplo cuando comenta:

Berganza: Ahora se me acerca. Me retuerzo, escapo y entro por ahí en este momento corriendo como si fuera como para acá. Llego y me quedo aquí más o menos donde estoy, en esta otra punta, con la cadena estirada caracoleando. Se supone que esto es cadena. Y que allá estaría atada. Me miran lo ven. No me obliguen les pido a hacerles toda esa mímica, que me ato, que entro, que caracoleo... Que si ya me tomé el trabajo de contarlo con detalle no se le ve el pito a tener que hacerlo todo de nuevo. Listo ya está, lo vieron. Cuánto salvaría al teatro más perro contando.

Como podemos ver, Berganza no solamente narra la información faltante fruto de la acción que se desarrolla en bambalinas, sino que además opina al respecto en términos metateatrales. Como veremos enseguida, esa reflexión sobre el procedimiento se repetirá muchas veces, dando al perro la función de comentarador estético.

2. Narrador de la prehistoria, como se evidencia en el siguiente texto:

Berganza: Un Potosí sarasasasa y tocaría ahora hablar entre los tres de algo que los tres ya saben pero necesitan comentar entre ellos como si no, para que ustedes se enteren. Dale un poco de tiempo a los hombres y encontrarán cómo perderlo. Resumen. Llegando a Buenos Aires Angulo con moneda todavía en la bolsa compró a precio vil a un traficante portugués una india joven...

3. Narrador de las elipsis, por ejemplo:

Berganza: Alabanza de la pirueta. Como si no lo hubieras visto el astro ahora aquí te explicaría su cambio. Los autores son capaces de ponerle al mar un cartel que dice mar. Den gracias que tienen de lazarillo a un perro; y viejo. Me los llevo por el atajo; trocha sin empedrar aviso, pero llegan al menos antes a la cena. Linda la obra pero lástima la mascota esa que hablaba. Sigue el galán maduro su alabanza, pero entre cajas. Teatro perro.

⁶ Esta cita, y todas las siguientes, pertenecen al manuscrito de la obra inédita que gentilmente Mauricio Kartun nos facilitó.

O como en este otro caso:

Berganza: Pasan dos días en este instante en el que digo la palabra instante. Instante. Y vuelve.

4. Pone en evidencia la estructura sintáctica de la obra:

Berganza: Jornada cuarta. Cuarta jornada. Son cinco. Falta menos.

5. Anticipa la trama:

Berganza: Sí, si hay aullidos afuera soy yo sufriendo, aprendieron el truco, el terrón se los debo. Ahora, con el báculo me atormenta el siniestro. Me lo clava en las fauces, me lastima el paladar. Nunca provoques a un perro atado. Nunca. Un día lo podrías encontrar suelto. Aten cabos que esto se llama intriga.

6. Narra las didascalias:

Berganza: Llega borracho. A todo giro en el teatro se lo engrasa con un chorro de alcohol. Sin licor que las lubrique un poco todas las obras seguirían derecho. ¡Quinta jornada! ¡Jornada cinco! ¡Pasaje de bravura! ¡Y nos vamos a cenar!

Angulo: ¡Fuera de aquí perro de mierda! ¡Ate a su perro, sainetero, póngale el bozal o no respondo por él! En la próxima redada esta piltrafa sarnosa es asado

(...)

Berganza: Ha bebido mucho. Trastabilla.

Angulo: ¡Bozal y collar al perro y me la devuelve ahora! Lo ata o le parto al animal la mollera en dos como una calabaza (...)

Berganza: Intenta envainar y no lo consigue.

Angulo: ¡Fuera fiera; animal de didascalias! Me cago en estas costas, ¿puede ser que ni una piedra para espantar a un perro dé este río aquí?

7. Desnuda la anulación de la trivialidad de la vida cotidiana y la necesidad del relato interno para la actualización de los acontecimientos del pasado, propias del drama de tesis (Bentley, 1992).

Angulo: ¡Pero carajo...! ¡Es el recambio! Pero, cómo no... Goleta de bandera... ¡Ha llegado el recambio, el nuevo virrey, ¿no entienden?! ¡Pero cómo no me lo han dicho antes!

Berganza: No se lo han dicho antes porque si no cómo iban a informar antes sobre el pregonero, el hambre y la Cacatúa. Si en las obras se dijera sólo lo importante ninguna duraría más que un padre nuestro: Aquí no se casa nadie Romeo entonces nos matamos adiós.

Como vemos hasta aquí, si en el orden de lo sensorial la construcción del personaje-animal apenas si se distinguía de la de los personajes-humanos, en términos de estructura narrativa Berganza emerge casi como personaje omnisciente capaz de anticipar la fábula, o de orientar al espectador en la información necesaria para la comprensión de los acontecimientos. Pero deberíamos considerar además que el perro se recorta de la ficción presentándose también como comentarista estético, evidenciando la estructura o explicitando las didascalias. El perro-dramaturgo que Kartun construye es mucho más que un observador, mucho más que un exégeta, es mucho más que asistente del espectador... es mucho más que un perro.

Surya y un pensamiento demasiado humano

Proponemos pensar al personaje de Berganza, dada la relevancia explicitada en el apartado anterior, desde el concepto de "humanimalidad" que propone Michel Surya. Partiendo de la literatura de Kafka, Zola, Bataille y Pierre Guyotat, Surya piensa y desarrolla la figura híbrida de una humanidad mermada, humillada, mutilada. Esto es lo que él denomina "la humanimalidad". Entre la literatura y la filosofía, está en juego aquí la existencia de un cuerpo y un pensamiento mitad humano, mitad animal, dando cuenta de una representación capaz de reunir lo que la filosofía ordinariamente se esfuerza por separar.

Surya aborda la literatura como forma de pensamiento subterráneo y se pregunta ¿Qué puede hacer la literatura que la filosofía no pueda? La respuesta no es otra que la de ser testigo de las condiciones de infrahumanidad que el hombre inflige al hombre. Afirma Surya:

Un día, la literatura formó figuras que sólo tenían la pobreza extrema para oponerse a todo lo que se enorgullecía de su fuerza. Supimos después: estas pobres figuras llevaban la premonición de las formas atroces que esta fuerza pronto asumiría. Esta

fuerza (maestría, poder, razón) pronto sería mayor que nunca; por eso la debilidad de aquellos sobre quienes se ejercería debe ser también mayor que nunca. Una debilidad tan grande que el hombre no sería suficiente. Tal debilidad requeriría menos que el hombre. Dicho así, probablemente sea extraño. Y horrible Terrible si se aclaran un poco las cosas, se las afina: menos que hombre aunque todavía hombre. Este *aunque hombre todavía* significa, en realidad: algo en lo que el hombre habría permanecido aunque no hubiera permanecido entero allí; aunque aquello en lo que habitaba se habría parecido al hombre lo menos posible. Más que al hombre mismo, al anciano, a algo que seguiría siendo él pero diminuto, humillado, mutilado, indigno y desterrado. En realidad, a un desperdicio de hombre. Kafka llamó "metamorfosis" a este momento en el que el hombre antiguo se convirtió en su propio rechazo.⁷ (Surya, 2001, p. 11)

Esa noción kafkiana de "metamorfosis" es lo que Surya retoma para hablar de "humanimalidad", que no sería otra cosa más que esa mezcla humillada y enfermiza en la que todavía queda algo del hombre -y quizás todo el hombre-, aunque solo le quede decir que cualquier estupidez lo desfigura. Según nuestro autor, es en Kafka donde nació esta figura desfigurada. Híbrido; mitad hombre, mitad bestia. Medio bestia, porque solo a las bestias el ser humano las extermina sin consecuencias. Y mitad hombre, porque nadie ha podido hacer, ni siquiera los que han imaginado exterminar a los hombres como bestias, que lo que debería haber tomado rasgos de bestias no siga pensando como hombres: Solamente piensa en el hombre con más profundidad. Como se torna evidente, es de la literatura y la filosofía judeo-alemana y judeo-polaca de donde este pensador extrae sus meditaciones esenciales. No obstante, nosotros proponemos apropiarnos del concepto de humanimalidad desde el punto de vista del campo liminal (siguiendo la ruta mexicana de Ileana Diéguez Caballero) para hablar de un umbral, un borde, una zona de frontera en donde el personaje aún no es humano, pero ya ha dejado de ser un mero animal. Berganza, entonces, desde la humillación y vejación intrínseca de su personaje hasta la función dramática que Kartun le otorga, sintetiza a ese ser híbrido que, sin ser hombre ni bestia, sufre los embates de las fuerzas políticas, empresariales y explotadoras de Angulo.

⁷ La traducción es nuestra. Un jour, la littérature a formé des figures qui n'avaient pour elles qu'une extrême pauvreté à opposer à tout ce qui s'enorgueillissait de sa force. On l'a su ensuite : ces pauvres figures ont porté la prémonition des formes atroces que cette force allait bientôt revêtir. Cette force (la maîtrise, la puissance, la raison) serait bientôt plus grande que jamais ; c'est pourquoi il fallait que soit plus grande que jamais, elle aussi, la faiblesse de ceux sur qui celle-ci s'exercerait. Une faiblesse si grande que l'homme n'y suffirait pas. Il faudrait à une telle faiblesse moins que l'homme. Dit comme cela, c'est étrange sans doute. Et affreux. Affreux si l'on précise un peu les choses, les affine : moins que l'homme quoique l'homme encore. Ce quoique l'homme encore veut dire, en réalité : quelque chose dans quoi l'homme serait demeuré quoiqu'il n'y serait pas demeuré entier ; quoique ce dans quoi il serait demeuré n'aurait ressemblé à l'homme qu'aussi peu que possible. Plutôt qu'à l'homme lui-même, à l'homme ancien, à quelque chose qui serait lui encore mais infime, humilié, mutilé, indigne et banni. En réalité, à un rebut d'homme. Kafka a appelé « métamorphose » ce moment où l'homme ancien est devenu son propre rebut.

Sabiduría canina

Conocemos la predilección de Kartun por las obras de tesis, habitualmente de carácter político y con los pies puestos tanto en la historia argentina como en la coyuntura. No obstante, el carácter de las ideas expuestas puede ser más elíptico, abierto o incluso contradictorio según la obra que se trate. El problema es que sus piezas suelen carecer (especialmente en los últimos años) de personajes positivos, vale decir, aquellos que encarnan y muestran el camino a seguir. Si en *Sacco y Vanzetti* (1991) las cosas parecían bastante claras en cuanto a distribución del bien y del mal, en *A la de criados* (2009) todo se oscurece y nadie sale indemne. Si en *Salomé de Chacra* (2011) el discurso belicoso, revolucionario y resiliente de Juan Bautista seguía generando eco aún con la cabeza cercenada, en *Terrenal* (2014) Tatita-Dios aportaba en la mirada final la evidencia del triunfo de Abel sobre Caín, pero en el mismo acto decidía desaparecer, huir de este mundo y convertirse en estampita, ante el horror de su propia creación.

Por eso, cuando hablamos de obras de tesis en el caso de Kartun, lejos estamos de una mirada homogénea que atraviese toda su producción. Inevitablemente nos vemos en la obligación de desambiguar el término.

Digamos entonces que *La vis cómica* es una de esas obras de tesis, con la particularidad de que en ella las grandes ideas del teatro político (y del teatro a secas) se parodian y se reivindicán en el mismo acto. Tomemos si no a Angulo, el gran personaje negativo de la pieza. Por su boca pasan las ideas del "artista comprometido" en estrecho vínculo a la política, de la necesidad de una "escuela de espectadores" para la formación, del "sin autor no hay obra" que reconocemos como la premisa de Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina) de la que Kartun forma parte de toda la vida. Estas ideas adquieren una situación paradójica, pues las reconocemos como imágenes kartunianas pero que, por ser enunciadas por Angulo y -principalmente- por el contexto en las cuales las enuncia, parecieran más bien estar desautorizando esos principios. De hecho, nuestro dramaturgo dirá que sintió que:

cuando llegaba al final aparecía cierta zona de degradación del artista en su relación con el poder. El artista que va hacia el poder creyendo que toma energía, y en realidad es deglutido y cagado por ese poder. Uno ve sistemáticamente en la historia del arte a estos artistas masticados y expulsados. Angulo es uno de ellos. (Gómez Diez, 2019).

En este marco, Berganza volverá a cumplir un rol fundamental a la hora de evidenciar las construcciones de sentido que la obra propone. Al igual que le reconocíamos múltiples funciones en términos narrativos, son variadas las labores que cumple en el campo semántico. Podríamos sistematizar los roles más relevantes en:

1. Ser la voz reflexiva respecto de la condición social y ontológica del hombre:

Berganza: Cómo los perros no vamos a conocer tanto a los hombres si los miramos justo a la altura de su bragueta...

Esta función se juega especialmente en el contraste Berganza – Angulo, en donde el segundo se muestra mucho más bestial que el primero. En este sentido, Kartun pareciera continuar el pensamiento que Antonio Di Benedetto desarrollara en su texto *Hombre-Perro*, relato incluido originalmente en el libro *Mundo animal* y que comienza así:

Magissi me dijo: "La diferencia está en que usted cree que a veces los hombres se portan como perros y yo sé que todos los hombres son unos perros. Esa es la diferencia entre usted y yo." (Di Benedetto, 2006, p. 62)

Tanto Kartun como Di Benedetto, cada uno a su manera, juegan con la inversión en el uso de lo animal como crítica de lo humano. Pero para eso, como sostiene Sofía Criach, deberíamos distinguir entre animal (ser vivo concreto) y animalidad (materia común a los hombres y a los animales que permite aproximarlos ontológicamente). La animalidad es ese "elemento a negar" que la humanidad necesita para "crear una segunda naturaleza, que posibilite toda expresión de la civilización, la cual requiere del sometimiento y nivelación de los hombres, concedidos solo a través de la destrucción de su naturaleza animal" (Castillo, *Signos filosóficos*, s/p). En este sentido, Angulo es infinitamente más animal que Berganza. Y la construcción antropomórfica del personaje del perro potencia esta relación de manera exponencial porque, en definitiva, la humanización integral del animal coincide con una animalización integral del hombre (Agamben, 2007).

2. Desarrollar un pensamiento metateatral, también de carácter ontológico y no solo en sus procedimientos:

Berganza: Entrar, digo, para nada que tengan que hacer... Porque esto es teatro entran y cuando llega un idiota a escena debe haber siempre algún otro idiota, si no idiota uno no tendría con quien hablar.

Entran Isidoro y atrás Doña Toña. Se paran a esperar.

Por el lado opuesto ingresa Angulo.

Los tres de ecléctico ropaje teatral y embarrados hasta las rodillas.

Berganza: Lo dicho. Teatro. Peor es robar...

En este caso como en los siguientes, Berganza no solo desnuda la teoría dramática (en este caso, la división en escenas) sino que también se burla de ella y, en su extensión, de todo el teatro. No obstante, esa burla está trabajada desde la parodia en su doble inflexión, que incluye también el homenaje. Es un truco barato,

peor es robar... y así y todo encontramos en él una verdad, una morada existencial, que no hallamos en ningún otro lado.

3. Explicitar la función del teatro en tanto trabajo humano y su condición política:

Berganza: Y mutis del divo otra vez. Sale el figurón y quedan a la intemperie los roles menores. La perrada. Inquilinos del drama. Los que no tienen otro hilo en la trama que este que le alquilan al protagonista. Sin otra cosa que hacer ahora en escena que esperar aburridos a que entre de nuevo el barba, el estrellón. Un importante, cien portantes. Al teatro lo han hecho los hombres a su imagen y semejanza.

Como vemos en este caso, se transparentan los campos de aplicación de las relaciones de poder entre los hombres, traspasando lo teatral y desbordando hacia la organización de la sociedad en general.

4. Finalmente, en su rol de personaje delegado, Berganza es el encargado de enunciar la tesis y parodiarla a la vez:

Berganza: Una moralidad, Angulo. Final sin lección no es final.

Angulo: ¿Viene a querer decir algo? ¿Deja mensaje...? Mi historia, digo.

Berganza: Sí. Que hay que amar a los animalitos. Y que el teatro es generoso.

En este punto Angulo, quien hasta ahora solo escuchaba ladridos, salta del otro lado de la *poiesis* poniendo en evidencia la convención que se estableció con los espectadores al inicio de la obra. Si en las escenas de los monólogos de Toña e Isidoro podíamos suponer que los personajes entendían y respondían a las marcaciones del perro-dramaturgo, ahora ya no quedan dudas de que Angulo, en su borrachera colosal, habla directamente con él. Primero para insultarlo por su condición de "animal de didascalias", luego para suplicarle piedad y, finalmente, para rendirse ante su dentellada.

Pero la mirada final tan ambigua como revolucionaria, queda en manos de nuestro can. Berganza, en tanto personaje delegado⁸, ya no es solo un comentador estético sino que también es un observador ético.

Berganza: Ni dios ni patrón. El que se dice Dios está por morir, el patrón nos ha abandonado. Llegan tiempos nuevos al fin. Al final. Sin bozal. Tiempos perros.

⁸ Los personajes delegados son aquellos encargados de explicitar las condiciones de recepción de los textos, su mensaje o tesis. Esta nominación la sistematiza Phillippe Hamon en la década del '70 en su "Para un estatuto semiológico del personaje".

Tiempos de humanimalidad

Retomando a Michel Surya y a los vínculos que señala para la relación entre humanidad y animalidad, pensamos que tal vez estos sean los tiempos a los cuales se refiere Berganza, tiempos liminales que tenemos aún la obligación de construir. Tiempos sin bozal en donde el viejo amo se ha ido y el nuevo aún no se ha instalado. La emancipación se torna una utopía posible, con toda la Pampa húmeda por delante. No está de más recordar que esta obra se estrenó en el pasaje entre el gobierno presidencial de Mauricio Macri y Alberto Fernández, aunque teniendo en cuenta que Kartun busca

que el material siempre tenga una conexión contemporánea pero que nunca resulte alegórico. Siempre creí mucho en el poder de las metáforas, de lo poético. Creo en la eficacia de aquello que el público comprende sin entender del todo. Me parece que los guiños son más dirigidos al mundo del teatro. En el campo de la política traté de que la obra sea más evanescente, más evaporada. Porque donde aparece una conexión, cierra todas las demás posibles. Obliga a que alguien lea la obra como si fuera una especie de parodia política sobre la realidad y le cierra la posibilidad a que se abra a cosas más profundas. O más generales y no necesariamente profundas. (Kartun, 2019)

Es por ello que sostenemos, como mencionamos anteriormente, que el discurso político de la pieza es tan relevante como su discurso metateatral. Vale decir, tampoco hay dioses del teatro que marquen normativas a seguir, no hay modelos ni referentes absolutos.

Pero volviendo a la lógica de lo humano, recordemos que Gilles Deleuze (1984) habla de una zona de indiscernibilidad–y de indecibilidad– compartida por hombres y animales que es mucho más profunda que cualquier identificación sentimental. Forzando un poquito las metáforas, podríamos decir que esa “lógica de la sensación” se extiende aquí entonces a nosotros, perros-espectadores, que seguimos a nuestro amo-teatro por los caminos que decida llevarnos. A veces, increíblemente virtuosos. Otras veces... Angulo el malo. Pero siempre con disposición a seguir, a explorar los nuevos senderos que nuestro amo nos marca. No ya por un imperativo, por una obligación o por una amenaza, sino por ese efecto “indecible” que el acontecimiento (otro término deleuziano) tiene en nosotros y nosotras, que nos conecta con una dimensión puramente vital de la existencia.

Los discursos de los animales en las obras de Kartun -especialmente el de Berganza- funcionan como personajes delegados en tanto explicitan las visiones artística y política que, hablando de nuestro dramaturgo, se tornan indisociables. El teatro es forma y es fondo, es medio y es fin. Así lo atestiguan la vaca en *El niño argentino*, las aves en *Salto al cielo* o los escarabajos en *Terrenal*.

El perro en *La vis cómica* no es una alegoría de los oprimidos, así como no es un verdadero dramaturgo en escena. La liminalidad que conforma su humanidad está presente en la dimensión sensorial⁹ de la composición del personaje, pero también se desplaza hacia su entidad ontológica. ¿Berganza está adentro o afuera de la escena? ¿Los otros personajes pueden entenderlo? ¿Perciben su humanidad bestial? El amparo en la convención teatral hace que el personaje pueda ser perro, relator, interlocutor, director de escena, comentador... y que ninguna de estas funciones contradiga su carácter ni merme el verosímil de la fábula. Por momentos integra el mismo plano de existencia que los espectadores (por eso puede interpelarlos); en otro momento se integra al universo ontológico en el que convive la troupe artística. Otras veces dialoga con los personajes como si fuese una manifestación de la subjetividad que se materializa en escena. Cualquiera sea el caso, la mirada de Berganza será siempre la más lúcida, la que otorgue cohesión a la trama, la que narre -emulando al mensajero clásico- los acontecimientos de la extraescena y la que, en tanto personaje delegado, enuncie las diversas funciones del teatro en la sociedad y el peligro de los vínculos del teatro con el poder político.

Al modo de un espejo deforme, por vía de la anamorfosis, la obra "refleja" la realidad a través de Berganza. Pero este perro no es un animal perdido en el océano de la producción teatral. Ya sean como personajes con voz propia, ya sean como menciones alegóricas o metafóricas, los animales en las obras de Kartun marcan las reglas de la sociabilidad en la civilización, cuestionan el carácter metafísico del hombre, instauran una mirada extrañada sobre la condición humana e instalan una discusión sobre la *cuestión* del arte, especialmente sobre una filosofía del teatro. En este sentido, el perro de *La vis cómica* constituye un ejemplo acabado de un *leit motiv* mucho más amplio que lo incluye.

Referencias

- Agamben, G. (2007). *Lo abierto: el hombre y el animal*. Adriana Hidalgo.
- Bentley, E. (1992). *La vida del drama*. Paidós.
- Bracciale, M. (2018). *Construcción y evolución de un teatro político: la obra dramática de Mauricio Kartun en perspectiva (1970-2015)*. [Tesis de doctorado, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata]. <http://humadoc.mdp.edu.ar>
- Bradford, M. (2020). Realismo y fantástico en la literatura argentina contemporánea. El problema de los géneros desde una perspectiva derrideana. *En Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, (Núm. 14), 2-14. <https://revistas.unne.edu.ar/article/download>
- Castillo, R. (2012). Reseña al libro de Vanessa Lemm (2010). *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*, Santiago, Chile, Ediciones UDP, 377

⁹ Nos referimos a aquellos signos escénicos que desde la expectación podemos percibir a través de los sentidos: vista, tacto, oído, gusto, olfato.

- pp. En *Signos filosóficos*, Vol. 14 (Núm. 27), pp. 169-175 (enero-junio 2012) <https://signosfilosoficos.izt.uam.mx/index.php/SF/article/view/494>
- Criach, S. (2018). Animal/humano: proximidades y fronteras en *Mundo animal* y otros textos de Antonio Di Benedetto. En *Anclajes* (UNLPam) .Vol. 22 (Núm. 2), pp. 35-56. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/1453>
- Deleuze, G. (1984). Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Editions de la différence.
- Di Benedetto, A. (2006). *Cuentos Completos*. Adriana Hidalgo.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades y políticas*. Atuel.
- Dubatti, J. (2007). Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros. En *Revista del CCC*. Septiembre-Diciembre 2007, (Núm. 1) <https://www.centrocultural.coop/revista/1>
- Dubatti, J. (2015). Mauricio Kartun. En L. Proaño Gómez y G. Geirola (Comp.), *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007)*. (Tomo 1), págs. 225-230. CELCIT.
- Dubatti, J. (2021) Dramaturgia de adaptación, teatro épico y antropomorfización de animales en *Juan Darién* (2015) de Mauricio Kartun. *Caracol*, [S. l.], (Núm. 22), p. 48-72. <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/181499>.
- Giella, M. Á. (1994). *De dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual*. Corregidor.
- Gomes Diez, C. (27 de septiembre de 2019). Mauricio Kartun: “Empecé con una sonrisa, terminé con un rictus”. En *Página 12, sección Cultura y Espectáculos*.
- Hamon, P. (1977). Pour un statut sémiologique du personnage. En R. Barthes et al. *Poétique du récit*. (pp. 115-180). Seuil.
- Kartun, M. (2001). Sacco y Vanzetti. *Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. Adriana Hidalgo.
- Kartun, M. (2012). *Tríptico patronal. El niño Argentino - Ala de criados - Salomé de chacra*. Atuel.
- Kartun, M. (2014). *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Atuel.
- Kartun, M. (2019). *La voz anacrónica de la contemporaneidad / Entrevistado por periodista*. Complejo Teatral de Buenos Aires. <https://complejoteatral.gob.ar/nota/la-voz-anacronica-de-la-contemporaneidad>
- Kartun, M. (2021). *La vis cómica*. Manuscrito facilitado por el autor.
- Kartun, M. (2022). *La vis cómica*. Atuel.
- Koss, M. N. (2016). La aldea y el mundo en el teatro de Mauricio Kartun. En C. Dimeo Álvarez y J. Dubatti (Coord.), *Otras geografías / Otros mapas teatrales: Nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas*, Wydawnictwo Universidad de Bielsko-Biała, Universidad de Buenos Aires. La Campana Sumergida Editorial.
- Koss, M. N. (2014). El malentendido de Caín. En M. Kartun, *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Atuel

- Koss, M. N. (2010) Ala de criados y la poética del teatro político. En M. Kartun, *Ala de criados*. Atuel.
- Koss, M.N. (2006). El Niño Argentino: reescritura escénica, poética de lo residual y nueva subjetividad. En M. Kartun, *El Niño Argentino*. Atuel.
- Mogliani, L. (1992). Salto al cielo: el desarrollo de una utopía. En O. Pellettieri (Ed.), *Teatro Argentino de los '90*. (pp. 79-83). Galerna.
- Monti, R. (1983). Prólogo. En Díaz, Kartun, Pogoriles, Winer (1983): *4 Autores*. pp. 9-11. Talleres EDIGRAF.
- Pellettieri, O. (1989). El partener, la tragicomedia de la impostura y el desencanto. En M. Kartun, *El partener* y J. Ricci y R. Bruza, *El clásico binomio*. (pp. 49-67). Editorial de la Universidad Nacional del Litoral.
- Pellettieri, O. (1993). Mauricio Kartun: entre el realismo y el neogrotesco. En M. Kartun, *Teatro*. Corregidor.
- Pellettieri, O. (2006). Mauricio Kartun y el teatro nacional. En M. Kartun, *Teatro, Tomo 2*. Corregidor.
- Rosset, C. (1978). *Le miroir animal. Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*. Núm. 375-376: L'animalité, ago-sep, pp. 864-866.
- Royo, A. (2015). Avatares del teatro político (acerca de El Niño Argentino de Mauricio Kartun). En *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*. (Núm. 3). Amelia Royo (Universidad Nacional de Salta). AVATARES DEL TEATRO POLÍTICO (ACERCA DE EL NIÑO ARGENTINO DE MAURICIO KARTUN)
- Speranza, G. (diciembre de 2005). Por un realismo idiota. En *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, pp. 1-11. <https://studylib.es/doc/8188892/por-un-realismo-idiota---centro-de-estudios-de-literatura...>
- Surya, M. (2001). *Humanimalité: l'inéliminable animalité de l'homme*. Ed. Néant.
- Taborelli, M. V. (2016). La narración desde la muerte en Salomé de chacra de Mauricio Kartun. En *Dramateatro Revista Digital*. Año 18. (Nueva Etapa. N° 1-2, junio-diciembre), pp. 360-368. <https://docplayer.es/15355352-La-narracion-desde-la-muerte-en-salome-de-chacra-de-mauricio-kartun.html>
- Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Seuil.
- Verzero, L. (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Biblos.



Sumario

Textil y abigarramiento lingüístico en *Yanakuna* de Jesús Lara

Alejandra Lamas
CIFYH-UNC
alejandralamas68@gmail.com

Recibido: 28-03-2022

Aceptado: 25-05-2022

Palabras clave: Jesús Lara, mujer, abigarramiento lingüístico, textil

Resumen

El presente artículo se propone indagar las tensiones que aparecen cuando las creencias populares de los pueblos nativos entran en contacto con elementos propios del mestizaje.

En este sentido, se examinará *Yanakuna* (1952) obra de Jesús Lara que analiza la configuración de un complejo entramado social y étnico en el que los personajes representan las problemáticas que atraviesan los indígenas en el periodo previo a la Revolución Boliviana del 52.

El propósito de la investigación es mostrar, en un primer momento, cómo se plantea en el texto el conflicto desde la convivencia de ambos mundos para posteriormente analizar e incluir el "abigarramiento lingüístico" (González Almada, 2017) y "los textiles" (Arnold y Espejo, 2013) como elementos de cohesión en una "sociedad abigarrada" (Zavaleta Mercado, 2009) como la andina.

Keywords: Jesús Lara, crossbreeding, woman, motley linguistic, textile

Abstract

This article intends to explore the tensions that emerge when the popular beliefs of indigenous peoples come into contact with items of crossbreeding.

In this sense, *Yanakuna* (1952) by Jesús Lara will be examined as a work that analyzes the configuration of a convoluted social and ethnic framework where the characters represent the problems that the indigenous people were experiencing in the period prior to the Bolivian Revolution of 1952.

The aim of the research is to expose, at first, how the conflict is developed in the text from the coexistence of both worlds to later analyze and include the "motley linguistic" (González Almada, 2017) and "textiles" (Arnold and Espejo, 2013) as elements of cohesion in a "motley society" (Zavaleta Mercado, 2009) such as the Andean one.

Introducción

Bolivia, a principios del siglo XX, es un país estratificado y dividido por consideraciones de raza y cultura que en su mayoría afecta a la población indígena, discriminada y explotada.

La obra se enmarca en la noción de texto literario que atiende la situación de subalternización del sujeto indígena, esto implica que el autor recurre a la utilización de estrategias político-literarias, y que su literatura se politiza al problematizar lo social y al visibilizar los discursos silenciados.

El propósito de esta investigación es mostrar, en un primer momento, cómo se plantea en el texto el conflicto desde la convivencia de ambos mundos (indígena y occidental). Posteriormente se analiza e incluyen las categorías de “abigarramiento lingüístico” (González Almada, 2017) y los “textiles” (Arnold y Espejo, 2013) como paradigma de encuentro de elementos heterogéneos que se entrelazan para formar la huella de la memoria presente en un relato que representa muchas voces, así como elementos de cohesión en una “sociedad abigarrada” (Zavaleta Mercado, 2009) como la andina.

Sobre la metodología se consideraron los aportes del método hermenéutico que permitió realizar un análisis interpretativo en la investigación literaria (Leo, 2016) y comprender, por un lado, la creación de nuevos sentidos sobre lo social, y, por otro lado, el efecto de sentido que proyecta en el lector, de ahí es que adquiere el texto su sentido político.

Analogía lingüística, cultural y social

Jesús Lara (Villa Rivero, 1898 - Cochabamba, 1980), narrador y ensayista boliviano, se destacó por su narrativa indigenista y su labor en defensa de los indígenas, cuyas literatura y tradiciones resaltó. Esta posición de conocimiento le permitió mostrar la realidad de la sociedad andina. Sus obras están trazadas por el uso del quechua y el castellano como un puente para permitir una cercanía con el ámbito originario.

La experiencia como soldado en la Guerra del Chaco¹ le permitió adquirir una conciencia de clase y observar las desigualdades, las injusticias, la inmolación del indio, y despertó en él la valentía y responsabilidad de difundir las condiciones de los menos favorecidos. Esto influirá tanto en su perspectiva personal como en sus obras literarias.

Las obras de Lara pueden ser caracterizadas dentro de tres grupos/campos de producción: El estudio del pasado histórico (publicó *Diccionario Quechua-Castellano*,

¹ La Guerra de Chaco fue un conflicto bélico entre Paraguay y Bolivia acontecido entre los años 1932 y 1935 por el control del Chaco Boreal.

la antología *La literatura de los quechuas, La tragedia del fin de Atawallpa, La poesía quechua* y el drama *Ollantay*, entre otras); la cultura y la lengua quechua y la producción literaria.

Dentro de esta última se inscribe *Yanakuna*² una novela realista ambientada en Cochabamba, Bolivia. “*Yana*” es un término que evoca a los esclavos de la nobleza en el tiempo de los incas, reutilizado dentro del sistema de dominación colonial; “-kuna” es un pluralizador.

En la novela se destaca la aparición de la lengua quechua, elemento central que permite exponer: valores, tradiciones, creencias y modos de comportamiento que funcionan como elementos cohesionadores dentro de la sociedad andina.

En sus páginas se recoge el dolor de los indios que son excluidos, tratados como esclavos y abusados. La obra describe a las comunidades/pueblos indígenas y a la sociedad mestiza antes de la Revolución del 52³. En este contexto, se vislumbra un proyecto nación de las oligarquías mestizo-criollas (Sanjinés, 2005) donde el indígena no ocupaba un lugar de relevancia lo que ocasionó, entre otras cuestiones, una disputa por el territorio. Domingo Ighina (2005) indica al respecto que el diseño territorial es un diseño ligado a los imaginarios de nación de las oligarquías: “un diseño territorial tiende a la apropiación simbólica del espacio donde un estado devendrá en nación” (p.15).

Yanakuna se puede leer como una alegoría crítica que Jesús Lara despliega a lo largo de la descripción como un gesto de resistencia. Una mirada hacia la reforma agraria pos-52⁴ que significó una decepción para los indígenas en el acceso a la posesión de tierras. La novela marca a través de la presentación del personaje de Wayra las peripecias que le acontecen y es a través de estas experiencias que desenmascara/ expone a una sociedad regida por la discriminación, el abuso del poder y la injusticia.

Los sucesos y desplazamientos a lo largo de la vida de Wayra representan la trama fundamental de la novela. Dentro de este trayecto se logra divisar lo riguroso que puede ser el proceso de mestizaje, que busca borrar características propias de los pueblos originarios en lugar de reconocer e incluir las diferencias culturales de la

2 En el presente trabajo se realizará el análisis a partir de la decimotercera edición, del año 1999, a cargo de la editorial Librería y Editorial Juventud, y publicada en La Paz, Bolivia.

3 Período que abarcó desde abril de 1952 hasta el golpe de estado en noviembre de 1964, durante el cual gobernó el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR).

4 El 2 de agosto de 1953 se firmaba el decreto de Reforma Agraria, una de las medidas principales adoptadas por el gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR). La Reforma agraria se proponía abolir la servidumbre o “colonato” campesino e indígena, poner término al régimen de hacienda y proporcionar tierra a los que no la poseían. Otorgar a los indígenas los mismos derechos que el resto de la población mediante el voto universal, se discute también la necesidad de nacionalizar las minas y de impulsar la reforma educativa.

sociedad andina. Del mismo modo se muestra cómo se realiza tal asimilación con una niña indígena: “Muchas veces les dije: Los indios no pueden pronunciar Guadalupe. Truncando la palabra y deformándola se contentaba con decir Wayra. Es lo mismo. Los viejos no quisieron comprender, porque Wayra era viento en quechua y jamás nombre de cristiano” (Lara, 1999, p. 94).

El texto plantea un conflicto que se configura desde la “coexistencia” de un mundo indígena con uno occidental encarnado por los criollos que viene acompañado no solo de un cambio de costumbres, vestimentas y lengua sino también de imposiciones violentas que traspasan el cuerpo, afectan la subjetividad y posteriormente inciden en la fuga.

—Esto no es nada —informó Wayra con cierto estoicismo—. Vieran cómo me pega. Tatay Yachan, me muele a palos, me araña, me arrastra de los cabellos por el suelo...

—Cuánto tenemos que soportar las indias —murmuró en son de protesta otra vieja, mama Tomaca, removiendo con una pala de madera los trozos de carne que casi llenaban el perol (1999, p.124).

De ese modo, la articulación y el tejido entre lo diverso/adverso resulta una estrategia artística y política importante que se desarrolla en la novela. Es justamente allí donde su narrativa cobra más vitalidad, al destacar a aquellos que se construyen desde el margen del proyecto nacional que busca o pretende la homogeneización de la sociedad, dejando fuera del “diseño territorial” a quienes no se adecuan a él (Ighina, 2005).

Jesús Lara esboza a lo largo de la obra elementos cotidianos de una peculiar y muy sugerente manera para referirse a una sociedad subalternizada y esclavizada. Esto se manifiesta en la obra a través de algunos elementos:

En primer lugar, la enfermedad de Lanchi (padre de Wayra) se intenta aliviar el malestar inicialmente con yerbas, luego se recurre a un respetado janpiri⁵. Asistían a él, no solo los indios, sino también la cholada y los *qhapajkuna*⁶. Este reconocido curandero utiliza un millu⁷ para encontrar el diagnóstico. Al no tener mejoría va al hospital en la ciudad. Su estado progresa de manera lenta y posteriormente recibe el alta. El narrador se detiene en el relato minucioso del diagnóstico y agrega que es seguido por “toda una muchedumbre de indígenas” (Lara, 1999, p.11). Estos acontecimientos muestran a los indígenas como devotos creyentes y comprometidos

5 Curandero

6 Los poderosos, los ricos, los privilegiados.

7 Sulfato de aluminio en estado nativo.

con las creencias y la religión andina.

En segundo lugar, Wayra adopta la religión católica, aunque, en otros espacios, sigue y respeta los rituales andinos. Ante el abatimiento que enfrentan, los indios buscan protección en los santos de la religión cristiana, ya que ellos pueden brindarles algún tipo esperanza. “Wayra sabía de memoria los mandamientos y los pecados capitales, y se podía asegurar que los comprendía. Pero un día, atrocemente flagelada por el hambre, acertó a pasar muy cerca del porongo de las ventas” (1999, p. 98).

En otro apartado del libro se enuncia:

—Me llamo la waka⁸

—Y para que te llamó la waka? — preguntó otro.

—Para conversar.

Todos quedaron impresionados. Fue suficiente para que creciese de categoría. Wayra sabe hablar con la waka, solían decir y pensaban en ella como en una persona rodeada de misterio (Lara, 1999, p.26).

Yanakuna se puede leer como una alegoría crítica que Jesús Lara despliega a lo largo de la descripción como un gesto de resistencia. Una mirada hacia la reforma agraria pos-52⁹ que significó una decepción para los indígenas en el acceso a la posesión de tierras. La novela marca a través de la presentación del personaje de Wayra las peripecias que le acontecen y es a través de estas experiencias que desenmascara/expone a una sociedad regida por la discriminación, el abuso del poder y la injusticia.

Wayra es la encargada de transitar por los diferentes espacios. La obra recurre a la literatura para abordar temas que rozan lo político, existe un interés político-social en la defensa del indio. En este sentido, se visualiza el límite entre la realidad y la ficción para tocar temas trazados por relatos crudos, que presentan imágenes del abandono, el atraso, la violencia y el avance del proyecto de homogenización. Nancy Calomarde se refiere a la ficción territorial como: “(...) el entrecruzamiento de diferentes relatos o imágenes en conflicto. Deconstruyen el peso de los grandes relatos de la tradición nacional y continental y leen al sesgo su fracaso, su precariedad y la marca territorial en los cuerpos devastados” (Calomarde, 2017, s/n).

Yanakuna representa las vivencias de los indios, a través de la experiencia individual de la vida de una indígena. En ese sentido las palabras trascienden lo escrito para asentar una apelación, una mirada crítica a las circunstancias históricas. La violencia

8 Designa a todas las deidades y lugares sagrados.

9 El 2 de agosto de 1953 se firmaba el decreto de Reforma Agraria, una de las medidas principales adoptadas por el gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR). La Reforma agraria se proponía abolir la servidumbre o “colonato” campesino e indígena, poner término al régimen de hacienda y proporcionar tierra a los que no la poseían. Otorgar a los indígenas los mismos derechos que el resto de la población mediante el voto universal, se discute también la necesidad de nacionalizar las minas y de impulsar la reforma educativa.

trasciende lo escrito y se introducen en el relato como elementos para asegurar el sometimiento del indio a través de los excesos disciplinarios en el cuerpo promovidos por el castigo. El cuerpo se concibe como un elemento de resistencia, como una metáfora del territorio, donde los indígenas están despojados y se encuentran subyugados. En la novela se menciona:

La mujer de tata Caitanu hacía el relato con tales pormenores y con tanta angustia que daba impresión de que hubiesen visto sus ojos o sufrido su carne el martirio. Sin embargo, no hacía otra cosa que reproducir las palabras que escuchara de labios de tata Apuli. La Mitmayana le oía con los ojos reseco y la garganta apretada por una mano invisible y sentía que impulsos desconocidos hervían en su pecho como en un caldero largo tiempo sometido al fuego (Lara, 1999, p. 312).

Asimismo, “la ficción territorial” aparece en relación a dos conceptos: el cuerpo individual / colectivo y la migración interna que expresa oposiciones explícitas, tales como humor/seriedad.

El cuerpo de los indígenas es el terreno donde se despliega la violencia, lugar en el que se inscribe la tortura, el exceso y el sometimiento, en provecho de los patrones.

La figura femenina tiene la virtud de exponer no solo el sufrimiento sino la fortaleza de la mujer como agente político de cambio, de insurgencia, de rebelión. El autor manifiesta:

Wayra entró en otro bufete. Aquí el abogado fue más explícito, porque antes de nada le dijo:

—Yo no atiende a los indios.

Siguió visitando bufetes y saliendo con la misma receta. “En alguna parte —se dijo la india antes de acabar de descorazonarse —debe haber alguno que quiera atender a los indios. ¿Por qué no lo ha de haber? ¿Acaso los indios no somos cristianos como los demás?” y siguió buscando (Lara, 1999, p.306).

—Señor juez, él estupro a mi hija...

—Eso no está contemplado en la causa.

—Mató a mi hombre...

—Es materia de otro juicio. Deberías haberte querellado a tiempo.

La india se acordó de los bufetes cerrados y del trato avieso de los funcionarios y se refugió en las lágrimas (Lara, 1999, p.337).

En el texto de Lara aparece la migración interna como un tema relevante en la historia de la sociedad andina, este desplazamiento del campo a la ciudad le quita al personaje el sentido de pertenencia y lo mantiene en una relación de lejanía con la urbe.

Wayra es la encargada de transitar por diferentes espacios. Durante los primeros años se presenta como el primer sitio la hacienda en el valle de Cochabamba, un ambiente familiar, de juegos y cantos. Un espacio de inicio que forjará el carácter del personaje, ya que se la puede observar como líder. Más adelante, esta postura se repetirá, pues Wayra se niega a seguir recibiendo maltratos, injusticias y por eso afronta con valentía los castigos y golpes, y trata de pedir equidad.

El camino de Wayra es largo y es justamente allí donde recibe diferentes nominalizaciones (india, pastora de la hacienda, imilla, cholita, mitmayana) que va incorporando y asimilando a través de las peripecias que afronta. Estas huellas le permiten forjar una identidad. El recorrido de la protagonista se traza a la manera de cajas chinas, una senda que manifiesta elementos que se reiteran en un total desprecio de la realidad de la mujer indígena y la impunidad absoluta que se dibuja. Un cuerpo minimizado, utilizado como un objeto de descarte, de total humillación. Estos elementos vuelven a repetirse con la violación de Sisa, hija de Wayra, y con su posterior muerte.

Yanakuna muestra cómo se reitera, de manera cíclica, el sometimiento y la colonización de los indígenas, hecho que deja testimonio en el cuerpo. Este relato colectivo se puede individualizar en la historia de Wayra cuyo andar es atravesado por diversas situaciones violentas, es violada por el cura (ámbito de la iglesia), por Ñu Isucu (ámbito del poder en la hacienda). Tampoco hay que dejar de lado la severidad de Doña Elota, quien ejerce violencia sádica ni el caso de la mujer del médico, que aplica pavor, pero sin golpes, reteniendo a la hija de Wayra

Frente a esto, los indígenas se sublevaron y se vengaron de los patrones. Finalmente, será la justicia de los qhapajkuna¹⁰ quien deje de lado estos abusos, reconozca a los indígenas como sujetos y aplique la sentencia final.

Más allá de la gravedad de los asuntos que aborda la novela, también en sus páginas hay espacio para el humor y la intertextualidad para aludir a temas referidos con las apariencias. “—¡Se te durmió la escoba entre las manos! ¿Has estado orando en el huerto de los olivos? ¡Cuidado que vendrá el palo!” (Lara, 1999, p.54). También, en la apropiación de los nombres de los grandes escritores sin ninguna relevancia literaria, pero acomplexados con su ascendencia indígena:

Llegó a tener cinco hijos, los dos últimos gemelos (...) le seguía Arturo Rimbaud, buen mozo, tan decididamente inclinado a las diversiones como insensible a las cosas de la inteligencia (...), al varón le adjudicó el de Dante Isidro (...), no hay que recordar que los chicos se educaron en La Salle y las muchachas en el Católico Inglés (1999, p.258).

10 Los poderosos, los ricos.

A lo largo de la senda de Wayra se mencionan los elementos que va incorporando. En este discurrir, existe un diálogo entre el pasado y el presente que se manifiesta en el tejido, elemento de vital importancia para las comunidades indígenas, ya que permite entrelazar una relación entre la identidad y la historia de los pueblos de la región andina.

Wayra comenzó una llijlla. Le hacía falta una llijlla. No había en la estancia mujer que no ostentase un ejemplar. Pero aquí predominaban colores que según ella eran de muerto. Ella ensayaría los estilos del valle, aquellos que parecían copiados del arco iris. Porque la llijlla era en sí misma una obra de aliento; requería mayor experiencia y prolijidad y buen gusto; era una obra delicada (1999, p.244).

Las investigadoras Denise Arnold y Elvira Espejo (2013) dicen sobre el tejido: "(...) es necesario entender los textiles en los Andes no sólo como expresiones fijas de la identidad local, sino también como parte integral de las relaciones socio-culturales y económico-políticas más amplias de una región, y entre regiones." (p.30).

En la novela se dice:

El día menos pensado se presentó en la choza Manuquita, hija única de tata Micula (...). La moza hilaba muy bien y era experta en el telar; pero no sabía teñir y deseaba una llijlla¹¹ en todo semejante a la de Wayra. De suerte que el telar se convirtió en toda una fuente de recursos (Lara, 1999, p.245).

El incipiente proyecto de nación que comenzaba a bosquejar traía aparejado un proyecto de exclusión pensado para aquella población diferente a lo instituido y que también era más numerosa. La obra de Jesús Lara se inscribe en esta dirección, ya que hablar de diversidad es reconocer que existen diferentes comunidades/ poblaciones originarias y que dentro de esta pluralidad pueden nutrirse de los contrastes individuales para que, en plural, actúen como un conjunto de cualidades identitarias.

Desde este punto de vista el término "abigarramiento lingüístico", propuesto por Magdalena González Almada, como el más idóneo para poder hilvanar los cabos sueltos, para entretejer los lazos que quedan separados del proyecto nacional, para poder pensar en la integración de los de abajo. "El abigarramiento lingüístico se presenta como un modo de resistencia frente al colonialismo interno" (González Almada, 2017, p.361). El autor se basa en acontecimientos reales y a partir de ellos cimienta hechos ficticios para aproximar al lector al mundo de un "otro", recurre a la literatura para presentar esos elementos que en ese contexto carecen de una memoria y generar cierta inquietud en el lector. De esta manera el "abigarramiento

¹¹ Especie de manteleta.

lingüístico" (González Almada, 2017, p.362) permitirá esta relación. Este encuentro de elementos disímiles por medio de la lengua y de la tarea comparativa, facilitada por la incorporación de dos idiomas distintos, para otorgar nuevos sentidos a la heterogénea sociedad boliviana, ya que todo lo referido a la lengua dominada es desvalorizado. El "abigarramiento lingüístico" constituye un fragmento de la resistencia como paradigma del encuentro lingüístico-cultural, de manera tal que los indígenas puedan situarse como miembros de acuerdo con su pertenencia étnica.

Consideraciones finales

Yanakuna es una novela que permite realizar una lectura donde se entrecruzan prácticas que coexisten e interactúan en la sociedad boliviana de la época. Se muestra un efecto discursivo particular de sentido en el lector, en que exponen el abuso del poder, la opresión y la discriminación. Pero también la convivencia de elementos como la innovación (el personaje femenino en la ciudad despliega habilidades para subsistir como empleada doméstica o como vendedora); la hibridación (Wayra se viste como chola, adopta la religión católica, aunque, en otros espacios, sigue y respeta los rituales andinos) y la apropiación (los saberes del médico y de la escritura).

Estos fundamentos permiten una vinculación con el tejido, no solo como parte de la identidad sino como fragmentos que trenzan, enlazan y generan movimientos de abajo hacia arriba. En este sentido el abigarramiento lingüístico será la urdimbre que funcionará como un elemento cohesionador, de resistencia frente al colonialismo interno¹². El abigarramiento lingüístico adquirirá un valor múltiple para permitir el encuentro de elementos disímiles que se cruzan, confluyen e interactúan en una heterogeneidad que caracteriza a Bolivia, para formar la huella de la memoria presente en un relato que representa muchas voces.

Referencias

- Arnold, D. Y. y Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. Fundación Interamericana/Fundación Xavier Albó/Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- Calomarde, N. (2017). Ficciones territoriales. Formas de un Atlas Latinoamericano. *Revista Recial*, VIII (12), s/n.
- Cornejo P., A. (1996). Una Heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno. *Revista Iberoamericana*, LXII (176-177), p. 837- 844.
- González A.M. (2017). Abigarramiento lingüístico, resistencia y traducción: la poesía de Mauro Alwa en el contexto de la literatura boliviana contemporánea. *Revista Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* (15), p. 355 - 370.

¹² Este concepto se toma de González Casanova (2009) y será trabajado en profundidad en otra oportunidad.

- González Casanova, P. (2009). *De la sociología del poder a la sociología de la explotación: pensar América Latina en el siglo XXI*. Siglo del Hombre Editores CLACSO.
- Ighina, D. (2005). Nación, territorio y construcción de identidades: el relato de la nacionalidad argentina de Ricardo Rojas. *Revista Diálogos*, 9 (3), p.11 - 21.
- Klein, H. S. (2015). *Historia mínima de Bolivia*. El Colegio de México.
- Lara, J. (1999). *Yanakuna*. Editorial Juventud.
- Leo, J. (2016) La interpretación en la investigación literaria: intuición y método científico. *La Colmena*, 89, p. 11- 21. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446345636002>
- Zavaleta M., R., (2009). Las masas en noviembre. En CLASCO, *La autodeterminación de las masas*. Editorial Siglo del Hombre Editores. Las masas en Noviembre
- Sanjinés, J. (2005). El espejismo del mestizaje. En *T'inkazos. Revista Boliviana de Ciencias Sociales*, 20, p. 149-151. Programa de Investigación Estratégica en Bolivia La Paz, Bolivia.



Sumario

El cautiverio femenino como frontera de lo humano en *La apropiación* (2014) de Ignacio Apolo y *Cautivos* (2018) de Cecilia Pagani

Lucila Rosario Lastero
Universidad Nacional de La Plata
lucilastero@hotmail.com

Recibido: 21-03-2022
Aceptado: 29-04-2022

Palabras clave: mujer, cautiverio, animalidad, deshumanización

Resumen

Este trabajo se centra en *La apropiación* (2014) de Ignacio Apolo y en *Cautivos* (2018) de Cecilia Pagani, con el fin de explorar posibles significaciones del cautiverio femenino en la narrativa argentina contemporánea. Nuestro objetivo es establecer un paralelo entre la cautiva contemporánea y la cautiva mítica –configurada por los textos de la colonización y del siglo XIX–, para observar ejes de sentido que permitirían pensar en una continuidad de los dispositivos de poder que subyugan el cuerpo femenino.

Consideramos que los textos de Apolo y de Pagani permiten reflexionar sobre un eje simbólico que entrecruzaría la literatura argentina desde los primeros tiempos, y que consistiría en concebir al cuerpo femenino cautivo como eminentemente fronterizo, a medio camino entre lo natural/animal y lo civilizado/humano.

Key words: woman, captivity, animality, dehumanization

Abstract

This work focuses on *La apropiación* (2014) by Ignacio Apolo and *Cautivos* (2018) by Cecilia Pagani, in order to explore possible meanings of female captivity in contemporary Argentine narrative. Our objective is to establish a parallel between the contemporary captive and the mythical captive –configured by the texts of colonization and the nineteenth century–, to observe lines of meaning that would allow us to think of a continuity of the power devices that subjugate the female body.

We consider that the texts of Apolo and Pagani allow us to reflect on a symbolic axis that would intersect Argentine literature from the earliest times, and that would consist in conceiving the captive female body as eminently border, halfway between the natural/animal and the civilized/human.

Introducción

Desde los textos de Ruy Díaz de Guzmán y de Esteban Echeverría, los relatos sobre cuerpos femeninos en cautiverio sobresalen en la literatura argentina por sus vínculos con problemáticas esenciales, como la identidad nacional y los alcances de la dupla civilización-barbarie. En los últimos años, a la par de narrativas que proponen reversiones de la cautiva mítica, se destacan aquellas que presentan figuraciones de otras formas de raptó y apropiación del cuerpo femenino, como es el caso de las presas políticas o las víctimas de trata de personas.

El presente trabajo se centrará en dos novelas recientes: *La apropiación* (2014) de Ignacio Apolo, y *Cautivos* (2018) de Cecilia Pagani. En ambos textos, las protagonistas sufren raptó y encierro, a la vez que atraviesan un proceso de deshumanización propio de las múltiples configuraciones de la otredad a lo largo de la historia y de la literatura argentina.

Nos proponemos explorar, en estas dos novelas, los procedimientos de animalización y des-humanización del cuerpo femenino cautivo. A tal fin, contrastaremos ambos textos con algunos de los principales elementos vertebradores de personajes y espacios vinculados a la cautiva mítica, haciendo foco especialmente en el poema *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría. Consideramos que las producciones de Apolo y de Pagani se inscriben en una serie literaria capaz de dar cuenta de la existencia, desde los inicios de la historia del país y hasta la actualidad, de una representación del cuerpo de la mujer como digno de ser apresado, acallado y violentado. Por otra parte, creemos que estas novelas permiten reflexionar sobre un eje simbólico que entrecruzaría la literatura argentina de cautiverios y que consistiría en concebir al cuerpo femenino cautivo como eminentemente fronterizo, no solo desde su dimensión política y socio-histórica sino desde una perspectiva más abarcadora, que redefiniría lo natural y lo propiamente humano.

Cuerpos cautivos y animalizados

En Argentina, desde los tiempos de la conquista y de la colonización, lo animal sirvió para descalificar y estigmatizar al otro. En el siglo XIX, los procesos de configuración nacional ahondaron en la dicotomía entre civilizados y salvajes, a partir de asociaciones entre el indígena y lo animal. Por su parte, la mítica cautiva blanca fue concebida como Otro¹ no solo por su condición de mujer sino, como afirma Cristina Iglesia (2003), porque representó la fisura entre una cultura y la posibilidad de su destrucción o conservación.

¹ Usamos "Otro" con mayúscula para circunscribirlo a la idea de Todorov, quien sostiene que la conquista y el descubrimiento de América operan a favor de la construcción del Otro como una abstracción del propio Yo.

En efecto, la primera cautiva de la que se tiene registro es Lucía Miranda, personaje que aparece en *Historia argentina del descubrimiento, población y conquista del Río de la Plata* (1612) –más conocida como *La Argentina*–, de Ruy Díaz de Guzmán, cronista mestizo. Lucía Miranda se consagra como el personaje femenino que instaura las características fundamentales con las que luego se presentaría al resto de las cautivas: mujer joven, blanca, generalmente perteneciente a la élite, que sufre secuestro por parte de un indio.

Será Esteban Echeverría, con su poema *La cautiva* (1837) y a través del personaje de María, quien seguirá la línea semántica de Ruy Díaz de Guzmán en torno a la instauración de la cautiva blanca como cuerpo femenino que el salvaje usurpa a los civilizados. Se establece entonces la delimitación concreta entre dos mundos: el civilizado blanco y el bárbaro indígena; los “nuestros” y el enemigo (el Otro).

Tanto Lucía Miranda como María son cuerpos femeninos jóvenes y bellos que despiertan el deseo del bárbaro y lo inducen al rapto, generando así un conflicto entre límites socio-culturales y territoriales. Figura erótica, peligrosa, indefinida con respecto a su pertenencia tanto al grupo civilizado como a la denostada barbarie, teñida de desconfianza, de sospecha, de culpa, de lo que se desea pero se recela a la vez, la cautiva es un sujeto abyecto.

Por lo expuesto, nos interesa pensar *La apropiación* (2014) de Ignacio Apolo y *Cautivos* (2018) de Cecilia Paganí como reactualizaciones del mito de la cautiva, a partir de la consideración del cuerpo femenino como núcleo simbólico cuestionador de límites fijos entre dicotomías. A tal fin, abordaremos la idea de cuerpo cautivo en consonancia con la concepción de “vida precaria” propuesta por Judith Butler (2006), los aportes de Gabriel Giorgi (2014) sobre los vínculos entre animalidad, historia y política, y los trabajos de Cristina Iglesia (2003) sobre cautiverio femenino, a la luz de las significaciones de la frontera nacional.

La apropiación de Ignacio Apolo se centra en el vínculo entre una joven psicóloga y Caty, una niña sordomuda y con malformaciones físicas. La primera reacción de la protagonista al conocer a Caty es decisiva: “Caty, Catalina, eras un monstruo” (Apolo, 2014, p.7). El cuerpo de la niña se revela de entrada como extraño y distante de lo propiamente humano: “Caty aletea. Aletea como un pollo. No camina, no emite sonidos –no desde las cuerdas vocales, al menos–; solo un ruido de gárgaras y otro ruido, el del movimiento” (2014, p.9).

La psicóloga conoce a Caty en un taller de artes plásticas especializado en niños sordos, lugar al que llega con intenciones de buscar material para un futuro artículo de revista. El universo de los niños sordos y, en particular Caty, irá ganando su curiosidad y la protagonista extenderá su visita hasta finalmente integrarse al taller como aprendiz y

ayudante. Allí estrechará vínculos con un joven y enigmático profesor de arte, y accederá al conocimiento del entorno familiar de la niña.

El personaje de Caty se aparta de lo humano para acercarse a lo animal, no solo por sus rasgos físicos, sino por la ausencia de voz. Se vincula con los demás por medio de señas y de ruidos, cuestión que permite establecer un paralelo entre este personaje y las características atribuidas al Otro en los textos coloniales y decimonónicos de la literatura argentina. Baste con recordar que el poema *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría comienza con la descripción de un desierto en absoluta calma, "Solitario y taciturno/ Como el mar, cuando un instante/ El crepúsculo nocturno, / Pone rienda a su altivez" (Echeverría, [1837]2011, p.25), pero la paz primigenia se rompe por acción de los gritos del salvaje: "¿Quién es? ¿Qué insensata turba/ Con su alarido perturba/ Las calladas soledades/ De Dios, do las tempestades/ Sólo se oyen resonar?" ([1837]2011, p.29). De esta manera, el Otro aparece tempranamente definido como una "turba" salvaje, carente de lenguaje y de voz, solo capaz de emitir alaridos, gritos, ruidos molestos que empañan la calma.

A lo largo de *La apropiación*, se reflexiona sobre las condiciones para formar parte de la raza humana, entre las cuales se contaría, en primer lugar, el manejo del lenguaje. La protagonista asegura, en uno de sus escritos: "la sordera es una de las peores incapacidades, porque puede dejar al sujeto para siempre fuera de su humanidad" (2014, p.42). La niña no escucha ni habla, por lo tanto, no cumple con las condiciones necesarias para ser incorporada al mundo social ni para ser aprehendida como humana.

La protagonista se sorprende al enterarse de que Caty ni siquiera es considerada un ser humano por su propia madre. Durante una visita a su casa, encuentra a la niña conectada a una extraña máquina. Luego sabrá que la madre de Caty busca aislarla impidiendo que aprenda la lengua de señas y sometiéndola a estímulos por medio de imágenes desprovistas de sentidos. También descubrirá que la niña sí está en condiciones de aprender y pronunciar algunas palabras mínimas del lenguaje humano. Esa es la razón por la que el profesor de arte decide secuestrarla y enseñarle el código lingüístico a escondidas:

- ¿Por qué raptaste a Caty?
- *Lo sabés muy bien. Para separarla de su madre, y darle la Palabra².* (2014, p.172)

En consecuencia, podemos observar que en la novela se cuestionan las estrategias de opresión que se ejercen sobre la niña "monstruo" con el fin de anular su posible

2 En cursiva en el original.

humanidad y reafirmar, en cambio, su animalidad. *La apropiación* problematiza el binarismo ontológico humano/animal que, de acuerdo con Gabriel Giorgi, “apunta sobre todo a definir lo específicamente humano por oposición o segregación del animal o de lo animal” (2014, p.28).

Por otra parte, es significativo que el lugar elegido para el cautiverio de Caty sea el desierto sanjuanino, espacio geográfico que se fusiona simbólicamente con el desierto como lugar del cautiverio femenino por excelencia en la literatura argentina. El rapto y la apropiación de Caty son perpetrados, entonces, por su profesor, pero la niña es víctima de una apropiación anterior por parte de su propia madre. Darle la palabra o quitarle la palabra son acciones ejercidas desde afuera, siempre por los otros, los apropiadores. El cuerpo de Caty, cuerpo animal, monstruoso y silenciado, es un cuerpo nulo, inhabilitado para las decisiones propias y susceptible de sufrir apropiación.

Mientras la protagonista investiga huellas sobre el rapto de la niña, la trama novelesca se entrelaza con la situación de las prisioneras durante la última dictadura militar. Se sospecha que algunas personas del entorno cercano de Caty habrían sido víctimas o victimarios en los centros de tortura y que habrían reproducido estas prácticas en el cuerpo de la niña. En efecto, el profesor justifica su secuestro mostrándolo como un rescate, ya que Caty tiene marcas en los tobillos, señal de maltrato por parte de la madre. En su casa, la niña permanece atada y recibe estímulos con luces, a la manera de un animal que se pretende domesticar. Las huellas de la tortura en su cuerpo se asimilan a las huellas de las prisioneras luego de su paso por las cárceles y los campos de detención, al mismo tiempo que dan cuenta del trato deshumanizado que suele caracterizar a las diferentes formas del cautiverio. Por otra parte, la joven psicóloga también ve en Caty una nueva versión de los niños apropiados en dictadura, razón que la motiva a increpar al apropiador: “No podés asesinar así como así a sus padres y borrar por arte de magia la historia de la usurpación. Las marcas quedan” (2014, p.288).

En *Cautivos*, de Cecilia Pagani, una adolescente de provincia llamada Gabriela, de dieciséis años, desaparece de un día para el otro sin dejar rastros. Corren los años setenta y las sospechas caen inmediatamente sobre la misma joven y su familia. Las investigaciones se dilatan y se paralizan, ante la suposición de que Gabriela sea una rebelde de aquellas que se dejaban convencer por “alguno de esos barbudos de pelo largo que andan sueltos por ahí, cambiándoles la cabeza a los hijos bien nacidos” (Pagani, 2018, p.25). Así, en el contexto en el que ocurre la desaparición, esta joven está bajo sospecha y no es, en términos de Judith Butler, una vida que “merece un duelo” (2006, p.16).

Durante años se ignoran y se ocultan las evidencias de lo sucedido: Gabriela fue secuestrada por un hombre, pero no se trata de un civil sino de un miembro del Ejército. El cautiverio de Gabriela, en consecuencia, guarda similitudes con las apropiaciones y las torturas infringidas a las presas políticas en los centros clandestinos durante la dictadura militar. Al igual que ellas, permanece atada en una habitación mínima y sufre abusos continuos por parte de su secuestrador. Así, el cuerpo de la joven es anulado, delimitado como territorio adquirido: “Y él ordena que pare de llorar y él marca su territorio, clava sus estacas, la toma como se toma una casa propia” (2018, p.50). Este fragmento puede relacionarse con la metáfora de la posesión territorial desarrollada por la antropóloga Rita Segato, quien se refiere a los cuerpos de las mujeres como cuerpos-territorio, como “primera colonia” (2017, p. 19). Así, el encierro y las violaciones sufridas por la protagonista, formarían parte de una serie de mecanismos de disciplinamiento destinados a reforzar el poder del captor. Finalmente, Gabriela atraviesa un embarazo y, al igual que las víctimas de los centros clandestinos, concibe una hija que también terminará siendo propiedad de su secuestrador.

Además, en las ataduras de Gabriela se inscriben las huellas de lo animal: “Tiene adosada una arandela de metal a la que se engancha una cadena igual a la que le habían colocado al perro de la finca de su amiga Silvia” (2017, p.65). Otra de las características que define la animalidad del personaje es la ausencia de voz. La narración en la novela está dirigida principalmente por dos narradores; un narrador omnisciente y la perspectiva de la hermana de Gabriela, quien persevera, a través de los años, en la búsqueda de las pistas que le permitan clarificar la desaparición de su hermana. La focalización omnisciente describe los diferentes momentos del cautiverio de la joven, al mismo tiempo que se detiene en la voz del apropiador: “Te equivocás, pendeja. A mí nadie se me escapa” (2017, p.11); “¡Y ya basta! Que la corte, que deje de llorar” (2017, p.58). El relato reproduce las palabras del captor, un discurso basado en la violencia verbal y en la imposición de reglas sostenidas por la amenaza constante y la propagación del miedo. Sin embargo, la voz de Gabriela está ausente. Se sabe que hay momentos en que ella pregunta, pero sus palabras no aparecen transcritas. Ruega, grita, llora, gime. Pero no pronuncia palabra alguna; en su condición de cautiva, está imposibilitada de decidir sobre su cuerpo y también condenada al silencio.

Los procesos de animalización en *Cautivos* se relacionan así con el contexto socio-político, a través de las sospechas que recaen sobre la posible militancia de la “desaparecida”. Siguiendo a Gabriel Giorgi, en la literatura argentina “lo animal” funcionaría como un dispositivo para leer otros ordenamientos simbólicos. Giorgi parte de los principios de la biopolítica según Foucault, para afirmar que

(...) la cultura inscribió la vida animal y la ambivalencia entre humano/animal como vía para pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre *vidas a proteger* y *vidas a abandonar*, que es el eje fundamental de la biopolítica. (2014, p.9)

En este sentido, el cautiverio de la protagonista termina por anclarla en el plano de la ambivalencia entre lo animal y lo humano, condición que la vuelve existencia desechable, susceptible de abandonar.

Vidas precarias. El cuerpo femenino cautivo como frontera de la condición humana

Las novelas abordadas muestran vidas en situación de desprotección e inestabilidad. Siguiendo a Gilles Deleuze (1996), se trataría de existencias en constante “devenir”. En relación con este concepto, Deleuze acerca las entidades de mujer y animal cuando afirma que “mujer, animal o molécula contienen siempre un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización” (p.5). De acuerdo con Gabriel Giorgi, en los personajes femeninos de *La apropiación* y *Cautivos* se observaría, entonces, no la oposición entre lo humano y lo animal, sino continuidad y ambivalencia entre los términos. En su condición de cautivas, Caty y Gabriela, las respectivas protagonistas, encarnan cuerpos fronterizos, de rasgos monstruosos y animales que, al mismo tiempo, manifiestan algunas características de humanidad. Esta condición ambigua las vuelve susceptibles de integrar el universo social, aunque sólo como seres susceptibles de anular y manipular.

Es relevante el hecho de que en *La apropiación* la víctima del rapto sea una niña, mientras que en *Cautivos* se trate de una adolescente. Las edades de Caty y de Gabriela las define tempranamente como entidades vulnerables ligadas al universo de la infancia y a la inevitable dependencia del adulto. Podríamos decir entonces que ambas se encuentran, desde instancias previas al secuestro, en situación de “precariedad”, en términos de Judith Butler (2010):

La precariedad implica vivir socialmente, es decir, el hecho de que nuestra vida está siempre, en cierto sentido, en manos de otro; e implica también estar expuestos tanto a quienes conocemos como a quienes no conocemos, es decir, la dependencia de unas personas que conocemos, o apenas conocemos, o no conocemos de nada. (p.30)

Por otra parte, la juventud también es un rasgo característico de la cautiva mítica, como se observa en un pasaje del poema de Echeverría: “Muchedumbre de cautivas/ Todas jóvenes y bellas” ([1837]2011, p.32).

Asimismo, tanto Caty como Gabriela, en sus respectivos cautiverios, están atadas. Los cables y las cadenas que fijan los cuerpos en un lugar determinado forman parte de un proceso de animalización que arrastra huellas de prácticas de cautiverio en otros contextos. Es frecuente la presencia de las ataduras en las ficciones sobre cuerpos femeninos vulnerados, ya que constituyen el rasgo común entre la mujer raptada, la víctima de trata, la presa política, la cautiva decimonónica y el animal.

La sujeción por medio de las ataduras se refuerza con la anulación del habla. Las niñas-mujeres que protagonizan estos relatos son cuerpos cautivos y acallados, imposibilitados de lenguaje. Su forma de conectarse con el mundo consiste en señas inteligibles, movimientos, gritos, llantos, pero la palabra está ausente. La incomunicación asociada al silenciamiento y al ruido se relaciona directamente con los mecanismos de representación del Otro en la literatura argentina y, en consecuencia, recoge las huellas semánticas de la configuración de la cautiva blanca decimonónica como un "Otro" fronterizo, incapaz de pertenecer al terreno de lo civilizado, pero también ajena al mundo bárbaro.

A manera de conclusión

Este breve recorrido nos permitió el acercamiento a dos novelas que interrogan, desde el presente, las significaciones del cuerpo femenino cautivo. Podemos decir, entonces, que las vidas de las protagonistas de ambas novelas se enmarcan en lo que Judith Butler (2010) llama "vidas precarias", es decir, vidas vulnerables, expuestas continuamente, sin autonomía propia y nunca merecedoras de duelo. Por otra parte, cuando Butler focaliza en el duelo selectivo, argumenta que en estos casos las vidas en cuestión no llegaron nunca a ser entendidas como tales: "una vida concreta no puede aprehenderse como dañada o perdida si antes no es aprehendida como viva" (p.13). Butler plantea que hay vidas "que no son del todo -o nunca lo son- reconocidas como vida" (p.17). Vidas precarizadas y nunca aprehendidas como vidas legítimas serían nociones que condicen con las características de las mujeres cautivas en estas novelas.

Por su parte, Cristina Iglesia señala que la cautiva es un cuerpo en movimiento, un cuerpo que atraviesa una frontera, alguien que añora volver a su lugar de origen pero que sabe, en el fondo, que si regresa será despreciada, porque el cautiverio ha dejado una huella en su cuerpo y en su identidad. La cautiva será siempre el símbolo del no lugar, del no estar, de la no pertenencia (2003, p.26). Por tal motivo, los orígenes de la cautiva la definen como sujeto de frontera, oscilante en ese espacio impreciso en el que se imbrican y se difuminan los límites entre territorios, culturas, razas, géneros. En las protagonistas de las obras abordadas podemos observar esta oscilación entre planos, aspecto determinante de una condición descentrada.

Las novelas *La apropiación* (2014) de Ignacio Apolo, y *Cautivos* (2018) de Cecilia Pagani, constituyen ficciones ancladas en nuevas figuraciones del cuerpo femenino cautivo que permiten repensarlo como cuerpo eminentemente inestable.

A medio camino entre lo civilizado y lo bárbaro, lo humano y lo animal, la mujer cautiva reactualiza el planteo sobre los límites, marcos y correspondencias vinculados a lo natural y se instala como entidad compleja y múltiple, dando cuenta de la pervivencia de su condición fronteriza.

Referencias

- Apolo, I. (2014). *La apropiación*. Interzona.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Anagrama.
- Díaz de Guzmán, R. ([1612]1945). *La Argentina*. Espasa Calpe.
- Echeverría, E. ([1837]2011). *La Cautiva y El Matadero*. Gárgola.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.
- Iglesia, C. (2003). *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Pagani, C. (2018). *Cautivos*. Metrópolis Libros.
- Segato, R. (2017). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- Todorov, T. (2007). *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI.



Sumario

Leer desde los desperdicios: estética de desechos en cuentos de *Bitácora del aire* de Alabí

Facundo G. Lerga
FHyCS-UNJU
facundolerga@gmail.com

Recibido: 14-03-2022
Aceptado: 02-05-2022

Palabras clave: estética de desperdicios, literatura argentina, narratología

Resumen

Este trabajo trata de indagar sobre la presencia de los desperdicios o basuras en términos simbólicos en el libro de cuentos *Bitácora del aire* (2011) del escritor jujeño Alberto Alabí. Para ello, primeramente, explicaremos qué se entiende por Waste Studio para luego definir un concepto de basura. A través de un análisis narratológico iremos dando cuenta de esta presencia de la basura y, mediante ella, iremos estableciendo un tipo de estética y cómo esta estética puede entenderse como una respuesta literaria a las transformaciones económicas y sociales de los noventa en Argentina.

Key words: waste aesthetics, argentine literature, narratology

Abstract

This work tries to investigate the presence of waste or garbage in symbolic terms in the storybook *Bitácora del aire* (2011) by the Jujuy writer Alberto Alabí. To do this, first, we will explain what is meant by Waste Studio and then define a concept of garbage. Through a narratological analysis we will account for this presence of garbage and, through it, we will establish a type of aesthetic and how this aesthetic can be understood as a literary response to the economic and social transformations of the nineties in Argentina.

Para hablar de Waste Studio, hay que entender primeramente que es el Ecocriticismo o la Ecocrítica. El Ecocriticismo (Ecocriticism, en inglés) es una perspectiva desarrollada a mediados de los '90s dentro de las ciencias sociales que va a considerar de manera holística las relaciones sociales con el medio animal, mineral y ambiental. Se presenta como una forma de análisis íntegro que viene a enmendar el olvido de las ciencias sociales del mundo natural que está vinculado y condicionado por el mundo humano. Señala Caraballo (2009)

Por otro lado, en las ciencias humanas existe una tendencia a olvidarse de las relaciones que sus objetos de estudio tienen con todo lo que pueda caber en el ámbito de las ciencias duras; las ciencias sociales lidian con constructos sociales, lenguajes, narrativas, tradiciones e instituciones, y evitan pensar en átomos, entropía, ecosistemas, virus y bacterias. (Caraballo, 2009, 65)

Los Waste Studio entroncan en este afán de integrar lo que queda fuera del análisis social tradicional y recupera la basura para explicar, comprender y significar las relaciones sociales y el entorno en términos de una denuncia. La basura, en estos términos se vuelve objeto y andamiaje para explicar lo humano desde la presencia de los objetos que producen y convierten en basura. Lo que hacen estos tipos de estudio es significar toda práctica y relación social por los bienes consumidos y convertidos en desperdicios.

Lo interesante de las propuestas de los Estudios de Desperdicios es que la definición de la basura va siempre más allá de cualquier conceptualización a priori, sino que se hace o se define inductivamente. Por ello esta visión permite construir una definición basura desde nuestras propias conceptualizaciones, contextualidades, textualidades y epistemologías.

A nosotros nos interesa esta flexibilidad de la propuesta, ya que, una teoría abierta habilita diálogos por ejemplo con nuestra propia literatura, sus manifestaciones y significaciones.

Señala Morrison (2015) que cualquier textualidad literaria se presta a un análisis desde la perspectiva de los desperdicios, como también cualquiera de sus niveles ya sean temáticos, enunciativos o estructurales. Para Morrison (2015) lo fundamental es comprender cómo se significan la basura del mundo humano en texto literario y se da una forma de semiosis.

Though waste has been understood differently in various places over time, certain aspects remain constant: waste is always material (first) and figurative and metaphoric (second). (Morrison, 2015, p.8)

Para este trabajo, tomando en cuenta la dimensión discursiva de algunos relatos de Alberto Alabí, vamos a atender a los procesos de significación de la basura o los desechos y al mismo tiempo, esto lo decimos a manera de hipótesis, explicaremos cómo esta estética de la basura determina la propia significación de los cuentos, es decir, cómo la estética de la basura puesta en la voz estructura los procesos de sentido de todo el texto. Es nuestra idea que la presencia de la basura no es un escenario o “decorado” para los cuentos, sino que determinante del mundo diegético y de las historias que se suceden en él.

La voz y la basura

Cuando leemos los cuentos de *Bitácora del aire* (2011)¹, la basura se percibe desde la voz, en la acción constante de estar siempre refiriéndose a un mundo ya degradado. Hay un incontrolable deseo de contar un mundo que siempre suena distante. Solo, a través de la nostalgia, ese mundo puede ser restituido, pero como basura.

Este esfuerzo de contar y volver sobre lo vivido es lo que se convierte en el verdadero espectáculo de cada historia. Esto tiene que ver con dos aspectos, por un lado, la voz está en una constante fuga del presente, y por el otro, el pasado que se recupera en esa evasión, solo puede ser en términos de un desecho.

Entonces nos preguntamos: ¿desde dónde se habla? ¿cuál es este tiempo de la palabra que se articula? ¿es posible decodificar ese anclaje del aquí y el ahora de la enunciación cuando se oculta? El tiempo del decir, el mundo desde dónde se habla, se construye por la elipsis. En estos cuentos de Alabí, al mismo tiempo que se dan mínimas referencias del aquí y ahora, el espacio y el tiempo del recuerdo se va ampliando y tomando hasta modos muy barrocos.

Un ejemplo posible lo vemos en la descripción del aparato musical Wincofón del cuento “Winco”. El mecanismo descriptivo de expansión es casi barroco; se montan palabras como engranajes, se las infla y se las multiplica para dar los detalles del artefacto e incluso para dar cuenta discos viejos, bandas de los ‘60 y las velocidades de reproducción. El esfuerzo por el detalle va prescindiendo incluso de cualquier posibilidad de anécdota, la anécdota, en todo caso, es el mismo acto de describir un objeto discontinuado.

Quitado dicho cobertor, aparecen las formas soberbias y los colores sepias del nunca debidamente ponderado *Wincofón*. Crema para todo el gabinete, té con leche para los órganos de caucho y chocolate amargo en todas las partes de plástico y/o baquelita que producen un toque de alegre movimiento contrastivo sobre el rigor cromático

1 Cabe señalar que hay dos ediciones del libro de cuentos, una primera edición en el año 1995 (Cuadernos del Molle) y una segunda publicación en 2011 (Cuadernos del Duende) en donde el autor agrega otros relatos y una versión dramática del cuento “La cruz y el gallo”.

del conjunto. No podrá hallarse un diseño de líneas más frugales pero no por ello menos simbólicas: un resultado de bulto inspirado, sin dudas, en la proporción áurea que conjuga las formas más puras de la Estética griega clásica con el atrevimiento irrespetuoso del diseño moderno. (p.76)

Las formas agraciadas y helénicas del aparato, la catalogación de discos y géneros que pueden reproducirse van extendiendo una galaxia de signos que imponen al objeto sobre cualquier indicio de un presente. Es decir, el pasado que proyecta la descripción, se va espacializando como desecho.

Solo podemos comprender la relación presente y pasado en términos de una tensión, describir el Winco, como decíamos, es una fuga. Si pensamos en estos términos el mundo que convoca el Winco es un mundo eufórico, un mundo que quiere ser recuperado y el tiempo y el ahora desde donde se recuerda, son el tiempo y el espacio que no se quiere.

Discursivamente el relato "Winco" se presenta como si fuese una larga epístola enviada al Señor Sony Music Corporation Inc. Aquí encontramos una evidencia de la tensión entre presente/pasado. El narrador malinterpreta el aviso clasificado de un ingeniero de sonido y termina creyendo que ese texto es en realidad una solicitada al público para hablar de los aparatos musicales que usa. Sony aquí representa no solo la modernidad tecnológica del presente del decir que va despojando de utilidad y sentido al aparato Winco, sino también un cambio de tiempo, otro mundo cultural que ha dislocado al sujeto y que no puede dar razones y replicar la carta enviada, Sony, como sinécdoque de la sociedad de consumo, liberal y capitalista, es indiferente a esas pequeñas pasiones fuera de la lógica del progreso económico.

A su vez, este gesto enunciativo demuestra cierta ingenuidad del personaje muy frecuente en otros relatos. Esos son sujetos dislocados en un mundo que se ha transformado. Son personajes marginados por el progreso y un poder que proviene de afuera, que proviene del otro lado de la frontera. En "Winco", Sony es mundo moderno que se ha llevado las particularidades por delante.

El Wincofón, por esta lógica del consumo, ya es una basura cultural. Es un sobrante de un mundo local agonizante. A través de la invocación del recuerdo, el personaje trata de hacer pervivir el objeto y el mundo que le da sentido por lo tanto hay una resistencia a su desaparición.

Cuando hablamos de basura, entonces, estamos señalando a aquello que permanece, a aquello que no cumple el imperativo de convertirse en un no-ser y que pueda dar lugar al ingreso de otros objetos. La basura es una entidad molesta en la lógica del consumo cuyo destino es ir a desaparecer en un no-lugar. Su permanencia

da cuenta de una pequeña resistencia en la frontera entre lo nuevo y lo viejo, entre lo propio y lo ajeno, entre lo global y lo local.

En estos relatos de Alabí la basura se va irguiendo como escombros, como monumentos que siguen contando la historia de un mundo colectivo y local que ha sido asaltado por la avanzada neoliberal.

Así como la basura en los cuentos de Alabí se va textualizando bajo objetos y nombres anacrónicos que designan esos objetos. Hay una multiplicación excesiva de marcas en varios relatos. Así nos encontramos con nombres como Glostora, Atkinson, Grimoldi Golf, Gordini, Election, Monje Negro, Delgado, Di Tella, Mouser, Lavilisto, Lo sé todo, Kaiser, Brocatto, Diabetil, La Pavoni, Remington, Kero, La Franco, Bergatín, Bic, aviones Pipper, jabón Trafal, Hurricane, Petromax, Norton 500 entre otros. Estos nombres no solo invocan el objeto, invocan a su vez la presencia de sujetos anacrónicos y marginales como el oficinista, el cajetilla, el boxeador, el músico de orquesta típica, el soldador de AHZ, los pioneros del azúcar, los inmigrantes, el hombre rural.

El libro de cuentos de Alabí nos propone una literatura de objetos vencidos, es decir, de basura. Pero no son meros adornos o índices de un tiempo, como señalamos en la introducción, son presencias estructurantes, figurativas y metafóricas.

Por ejemplo, en el cuento "Ambigüedades" es interesante notar cómo un objeto propone marcas de identificación de un personaje. El perfume Atkinson, como objeto, se añade al personaje del profesor y amplifica el signo que es el personaje. El profesor se va convirtiendo en un "cajetilla" intolerable, en un arrogante que oprime con su poder a los estudiantes:

Nelbio Pérez Espinosa quiso aprovechar el silencio del momento para largarnos su conocido discurso mientras se paseaba por las filas, se detenía en algunos bancos y dejaba en la memoria de la víctima elegida su mirada policial, la aborrecida huella del mechonazo (cariñoso), y el perfume dulzón de la *Atkinson* pegado a la nariz. (Alabí, 2011, p. 68)

Y más abajo:

Noté que Pérez Atkinson sonreía mientras firmaba el libro. (p.69)

Y finalmente:

Nelbio Melaza Atkinson quería que leyéramos lo que había escrito. (p.69)

En este cuento "Ambigüedades", para la voz narrativa, el aumento del odio de los estudiantes hacia su profesor Nelbio se representa en el acto figurativo de soldar el nombre del profesor al nombre de un perfume. Así, cuando en la historia Nelbio pasa de la violencia retórica a la fuerza física, cuando es intolerable su perfume "rancio", para el narrador es necesario que muera, como en *Fuenteovejuna*, bajo la fuerza de la venganza colectiva.

Además de tramar objetos caducos y personajes, la voz también ofrece barrocas descripciones de modos o costumbres de un tiempo pasado en forma de basura de la memoria. Es el caso del cuento "Charol espejo". A través de una eufórica descripción, el narrador se concentra en el esmerado arte de lustrar las botas. La fijación en el detalle pone en evidencia esto que decíamos anteriormente, el deseo de reponer costumbres que se van desalojando de la modernidad neoliberal.

Parece que le hacía como cosquillas, porque en ese momento el milico dejaba de mirar a las chuchetas del centro y clavaba la vista sobre la nuca de un servidor. Cuando me daba cuenta de que el coso me estaba mirando, sacaba los peludos y soltaba la fiesta: ponía los dos cepillos en la derecha y -mientras me hacía el de buscar en el cajón- tiraba un cepillo al aire que pegaba un mortal limpiísimo, pero yo me hacía el ocupado más en la búsqueda que en los malabares. El cepillo volador daba dos vueltas impecables en el aire y caía siempre contra la espalda del que quedaba en la mano. Yo (¡mentira!) seguía atareado buscando en el cajón, ¿ves? Cuando decidía encontrar la cera, remataba el acto con un salto mortal triple del volador y lo dejaba clavarse pelo a pelo con el de la mano. Esto almidonaba al militar y entonces remataba el acto con una rutina fragorosa de paño galopeado -previo toque de cera por toda la bota-. El final me dejaba la misma sensación que te da comer puchero, no sólo por el jueguito de los cepillos, que era como condimentar el plato, sino por el resultado charol-espejo de la bota; era como el eructo de la satisfacción. Después, como de postre, una franeleada con el trapo con la propaganda de Delgado -para relajar ¿ves?-, y terminaba el acto con una sonrisa de nene inocente. (p.19)

Para introducir la basura del tiempo, cada secuencia de lustrar una bota se figurativiza mediante la conexión con el arte de acrobacia de circo. Igual tipo de metaforización encontramos en "Winco", donde las partes del aparato de sonido se van vinculando eróticamente con los senos de una mujer.

Así como el oficio de lustrabotas se propone como un artesanado de otro tiempo, la propio hacer literario es también una actividad discontinuada. Esto lo vemos en el cuento "Artes y oficios" en donde hay una reflexión metaliteraria sobre la estética de desperdicios de Alabí. Cuando decimos reflexión literaria nos referimos a la acción por la cual la propia literatura se figurativiza y se vuelve objeto para explicar condiciones, sus alcances y lenguajes.

El lector ya habrá adivinado que el pelafustán de marras no era otro que Calixto Prada de Sotomayor. Pero embozado y engolando la voz, su pobre tío, don Antonio Tarro Chacón, un poco por el zarandeo de la víspera y otro poco por las cataratas, creyó estar frente a la aparición de Fray Benigno y cayó de rodillas ante la figura sombría del franciscano muerto. No es necesario referir que el alelamiento del venerable anciano produjo en nuestro pilluelo. Carraspeó un instante para darle mayor solemnidad al momento y oscureciendo aún más el timbre díjole (...)

-Pero por qué no se va un rato al carajo. Esto es una porquería. Digamé, ¿usted me ha visto cara de pelotudo? ¡Cómo se le ocurre hacerme leer una porquería como esta, m' hijo! "Pelafustán de marras..." ¡Pero esto en el siglo diecinueve ya era viejo! Vea, joven, disculpemé pero apunte para otra profesión, ¡qué se yo!, métase a músico, aprendiz de sastre pero en esto la cosa no va. (p.64)

Luego de esto, Cirilo Donaire, el protagonista, después de recibir esta sanción abandona la literatura e intenta varios oficios sin ningún éxito. Se hace músico, boxeador, profesor, proxeneta y estibador como si fuese lo mismo que ser escritor de literatura.

De la misma manera que la lengua anacrónica de Donaire, el personaje de "Artes y oficios", opera la escritura de Alabí. Como si no bastara contar un suceso de un pasado irrecuperable, se vuelve necesario volverse oscuro, realizar circunloquios poblados de arcaísmos, el lunfardo y los cultismos. Esta manera de escribir es la de hacer un artesanado filológico que siempre está provocando al lector y pone en distancia al lector frente al suceso y las palabras que dan cuenta de él. Dando cuenta de este "enrarecimiento" narrativo, el cuento "Artes y oficios" se vuelve sobre sí y cuestiona el procedimiento ya que Cirilo es cuestionado por el editor quien es una figura del lector frente a la estética de desperdicios.

Así como nos enfrentamos a estos sucesos remotos, poblados de objetos anacrónicos en una lengua anacrónica, también se nos aparecen personajes en claves de lo residual. Por ejemplo, Hilarión Zapana del cuento "Bitácora del aire" es un ex trabajador de AHZ, un "soldador especializado" que va por las calles hurtando brea para hacer un globo y vengar su resentimiento. Zapana es la sobra humana que ha dejado el avance neoliberal y privatizador de Latinoamérica. No es más que la sombra del soldador que fuera cuando subsistía AHZ. Cuando hablamos de AHZ nos referimos a un proyecto industrial importantísimo que inicia con el nacionalismo de los '30 y que, a pesar de ser la nave insignia de la industria provincial, termina sucumbiendo cuando el país se entrega a los planes del liberalismo descentralizador.

También es una sobra humana la contraparte de Hilarión, el descendiente de inglés, Pancho Edintonio. Todo en Pancho es anacrónico: su vestuario de explorador británico de los '20, sus refinados modos y su idea anticuada idea de cofradía de aviadores de la reina. Pancho es un kelper, un despreciado por un imperio que ha desaparecido o ha cambiado las formas de la colonialidad.

Como señala Angulo (2001) son sujetos periféricos, provienen de territorios del margen. Son por tanto sujetos residuales, son carentes de los bienes, sin reconocimiento social y también privados del amor. Tanto Zapana como Edintonio son sujetos de la soledad, arrojados hacia la periferia para no incomodar con su presencia. El barrio Alto Comedero en términos de un espacio de la marginalidad se conecta con la idea de basural, el espacio en donde se destinan las sobras simbólicas que deja el poder y también el cambio de tiempo.

Pero no son solo marginados espacialmente, son marginados temporalmente. Como dijimos la configuración de Edintonio es anacrónica, pero también el ideal que tiene Zapana de occidental es anacrónico. Fuera del espacio (poder) y fuera del tiempo (del sentido), la venganza de arrojar basura y mierda a las instituciones del centro de la ciudad son un acto de ingenuidad, porque ni siquiera el poder está en esas instituciones de la ciudad. Claramente esas intertextualidades al Quijote en algunas secuencias del cuento van haciendo notar que el proyecto es una ensoñación. Zapana y Edintonio viven la ficción de un mundo que ya ha caducado.

Otro aspecto llamativo, vinculado a estos sujetos residuales y discontinuados, son los gremios que constituyen. Como los fantoches de la Armada Brancaleone, cada personaje solitario se reúne junto a otro solitario personaje en torno a esperpénticas instituciones: "Los cófrades del aire" en "Bitácora del aire", el comando de gerontes en el cuento "La última aceituna", "La brigada Especial de Cangrejillo", en "La cruz y el gallo" y "Convoy de la muerte" al grupo de viejos que compran un tramo del tren que se privatizó en el cuento "Furgón de cola". En general se reúnen con el fin de enmendar alguna falta o pérdida. Movidos por un idealismo quijotesco emprenden una búsqueda, que, como señala Angulo (2001), "es infructuosa" y no logra librarlos de la marginalidad.

La imposibilidad de agruparse y sostener una institucionalidad parece ser una marca del contexto social desde donde se escribe la obra. El modelo liberal de los '90 trajo como consigna la descentralización del estado y consecuente desguace de empresas públicas. Todo lo público debía ser privado. A su vez, la imposición de los modelos económicos favorables a los países promotores de estos modelos de expropiación económica y de colonialismo cultural, terminaron por romper los tejidos sociales que habían sobrevivido a las dictaduras latinoamericanas. Por esta visión desencantada de mundo nuevo, tal vez, en los cuentos de Alabí, estos agrupamientos

de personas que se bautizan o son bautizados con nombres soberbios, terminen siendo la representación de la rotura del tejido social. La idea de institución, de gremio o grupo es la de un desecho, de basura que ha dejado el nuevo orden mundial de los '90.

También los ambientes muestran la ruina. En "Furgón de cola" la descripción guionada por dos rayos de sol va expandiendo un espacio en ruinas:

El último ardor del sol de las cinco hizo metástasis en los órganos viejos del cuerpo de la estación. Pegó a mansalva sobre el techo inglés de los ferrocarriles, recargó el chirrido amarillo del lapacho, rebotó en el parabrisas de los autos de alquiler y después de calentar el pasito dominguero del soldado y la sirvienta se descompuso en el prisma del ventanuco callejero del *Bristol Hotel*. Uno de los rayos iluminó el funeral perpetuo en cuerpo presente del contrabajo y el piano, ambos amortajados en sus fundas y velados desde hacía treinta años sobre el escenario. Otro rayo reverberó en los caireles de vidrio de la araña suspendida sobre la pista de baile, secó el hocico del gato gordo eternizado en la barra y concluyó su ruta sobre el afiche amarillo patinado a la porquería de mosca anunciando: "Gran-baile-Gran". (p.58)

Esta insistencia en la mirada por mostrar la degradación de esta estación de trenes no es meramente decorativa. Por un lado, esta mirada descriptiva comunica las historias de un tiempo ya vencido: los bailes, las orquestas, a las ajetreadas fiestas en la populosa estación, pero a la vez transfiere marcas sobre los personajes que lo habitan y van dando razones para enfrentarse a un mundo indiferente y fracasar e ir desapareciendo como de a poco lo hace la basura. En esto se parecen "Furgón de cola" y "Bitácora del aire". En ambos relatos los personajes terminan su búsqueda con una desaparición, con una irremediable fuga cuyo testimonio queda escrito en una esquila periodística o en una bitácora. Parece funcionar la hipótesis que estos sujetos dislocados y residuales han entrado en una inapelable extinción y solo la palabra puede dar cuenta de su intento de permanencia.

Conclusión

Este trabajo es una aproximación a una estética de desechos en los cuentos de Alberto Alabí. Hemos querido señalar las variadas formas en que se trama en el relato la presencia de la basura o residual en tanto objetos, palabras, sujetos y ambientes discontinuados. Pero no ha sido nuestra intención solo señalar esta presencia como puro adorno o ambientación, sino indicar cómo la basura en términos simbólicos estructura la significación de estos relatos y nos permite referir representaciones sociales y estéticas. Hemos subrayado cómo estos personajes solitarios tratan de restituir la trama social que ha roto la avanzada neoliberal y que todo intento de enfrentar el cambio de época termina en una ingenua aventura que los deja en ridículo porque ya están dislocados.

A su vez hemos anotado cómo en algunos cuentos la voz del narrador está en fuerte tensión con el presente e intenta generar un estado de fuga hacia un pasado distante por el estado de disforia con su tiempo. Así como los personajes están dislocados, también lo está la voz la cual no se sustrae a su enfrentamiento con el presente.

Al mismo tiempo, la escritura misma ya es una forma de poner a la mirada la proyección de un mundo anacrónico y discontinuado. La apuesta metaliteraria es repensar una estética barroca, oscura, arcaica y del circunloquio. La estética de los desperdicios puede leerse en clave de una escritura artesanal que actúa como una manera de que ese mundo pasado no termine en el vertedero del progreso.

Finalmente cabe resaltar que esta escritura se apoya en una enunciación paródica, mordaz, con una modalización que va de lo cínico a lo solemne. Es importante este modo enunciativo que evita caer en la solemnidad y en la nostalgia pacata. En estos textos no hay una celebración seria del pasado discontinuado, en todo caso, hay un repreguntar la memoria, ponerla en crisis. No es un gesto "demodé" o una escenificación del "ille tempore" o cualquier tiempo pasado fue mejor.

Referencias

- Alabí, A. (2011). *Bitácora del aire y otros nuevos y preciosos cuentos*. Cuadernos del Duende.
- Angulo Villán, F. R. (2001). *Representaciones del poder y la marginalidad en la literatura del Noa*. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy, (19), 51-62. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18501904>
- Bauman, Z. (2004). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Paidós.
- Bula Caraballo, G. (2009) ¿Qué es la ecocrítica? *Logos*, 1(15), 62-73. <https://ciencia.lasalle.edu.co/lo/vol1/iss15/5/>
- Cros, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Gredos.
- Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de tabú y contaminación*. Siglo XXI.
- López, I. (2011). Identidad y colonialidad en los relatos de Alberto Alabí. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 2. (3), 86-98. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478148843006>
- Morrison, S. S. (2015). *The Literature of Waste: Material Ecopoetics and Ethical Matter*. Palgrave Macmillan.
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva*. Siglo XXI.



Sumario

La metáfora en la construcción discursiva del pensamiento positivo en una comunidad virtual

Silvio Alexis Lucena
INSIL- Facultad de Filosofía y Letras- UNT
salucena@yahoo.com.ar

Recibido: 21-02-2022

Aceptado: 21-04-2022

Palabras clave: metáfora, discurso, pensamiento positivo, comunidad virtual

Resumen

En las sociedades contemporáneas, debido a la crisis en todos los órdenes, numerosos sujetos buscan la manera de contrarrestar la profunda incertidumbre y la sensación de vacío que los aqueja. En general, no logran obtener la contención que esperan de las religiones tradicionales y esto las conduce a experimentar nuevas perspectivas trascendentales y a tratar de hallar respuestas en nuevas creencias, en prácticas alternativas para entrar en contacto con lo sagrado.

En ese contexto, cobra fuerza el movimiento del Pensamiento Positivo, muy difundido en la actualidad a través de diversos medios, entre los que se encuentran las redes sociales. Partiendo de la premisa de que la mente posee una capacidad creadora, esta corriente de espiritualidad plantea que los tipos de pensamientos inciden directamente en la vida de la persona. De algún modo, los pensamientos negativos producen resultados negativos, mientras que los pensamientos positivos se materializan en salud, prosperidad y éxito.

La presente ponencia se centra en el estudio de la metáfora en la construcción discursiva del pensamiento positivo. Desde la perspectiva teórico-metodológica de los Estudios del Discurso y apelando a los aportes de la teoría conceptual de la metáfora, el trabajo pretende dar respuesta a los siguientes interrogantes: ¿Qué clases de metáforas se reconocen en las publicaciones de los integrantes del grupo? ¿Con qué propósito se emplea este recurso en el discurso del pensamiento positivo?

Para responder a estas preguntas problema, se utiliza una metodología cualitativa y un tipo de investigación descriptiva, concretada en el análisis e interpretación de textos. El corpus está constituido por publicaciones efectuadas por miembros de una comunidad virtual –el grupo internacional de Facebook “Decretos y Afirmaciones Positivas”– entre 2019 y 2021.

Key words: metaphor, discourse, positive thinking, virtual community

Abstract

In contemporary societies, many individuals seek ways to counteract the deep uncertainty and sense of emptiness they experience. In general, they have not obtained the harbor they expected from traditional religions, which leads them to approach new transcendental perspectives and to look for answers in new beliefs or in alternative practices, in order to get in touch with the sacred.

In this context, the Positive Thinking movement is gaining strength and is currently being spread through different platforms, including the social media. Based on the assumption that the human mind has a creative capability, this approach suggests that the kind of thoughts a person has have a direct impact on their life. In some way, negative thoughts produce negative results, whereas positive thoughts pave the way for health, prosperity and success.

This paper focuses on the study of metaphor in the discursive construction of positive thinking. Drawing on the theoretical-methodological perspective of Discourse Studies and on the conceptual metaphor theory, this article intends to answer the following questions: What kinds of metaphors appear in the publications of the members of a relevant Facebook group? For what purpose is this resource used in the discourse of positive thinking?

In order to answer these questions, a qualitative methodology, based on the analysis and interpretation of texts and aimed at the description of the phenomenon, is used. The corpus comprises publications made by the members of the international Facebook group "Decretos y Afirmaciones Positivas" between 2019 and 2021.

Introducción

En las sociedades contemporáneas, debido a la crisis en todos los órdenes, numerosos sujetos buscan la manera de contrarrestar la profunda incertidumbre y la sensación de vacío que los aqueja. En general, no logran obtener la contención que esperan de las religiones tradicionales y esto las conduce a experimentar nuevas perspectivas trascendentales y a tratar de hallar respuestas en nuevas creencias, en prácticas alternativas para entrar en contacto con lo sagrado. En ese contexto, cobra fuerza el movimiento del Pensamiento Positivo, muy difundido en la actualidad a través de diversos medios, entre los que se encuentran las redes sociales.

La presente ponencia aborda el estudio de la metáfora en la construcción discursiva (Álvarez, Álvarez y Facuse, 2002) del pensamiento positivo y pretende dar respuesta a los siguientes interrogantes: ¿Qué clases de metáforas se reconocen en las publicaciones de los integrantes del grupo? ¿Con qué propósito se emplea este recurso en el discurso del pensamiento positivo? Para ello, utilizamos una metodología cualitativa y un tipo de investigación descriptiva, concretada en el análisis e interpretación de textos.

El corpus está constituido por 60 publicaciones efectuadas en el grupo internacional de Facebook “Decretos y Afirmaciones Positivas” entre 2019 y 2021¹. Este grupo, de carácter cerrado, fue creado en 2018 y, actualmente, posee alrededor de mil miembros. En la descripción del grupo, se informa que su propósito es “Sanar el Cuerpo y el Alma” por medio de los decretos y las afirmaciones positivas.

Adoptamos la perspectiva teórico-metodológica de los Estudios del Discurso (Calsamiglia y Tusón, 2002; Maingueneau, 2009; Charaudeau y Maingueneau, 2005) y tomamos en consideración, principalmente, las contribuciones de la teoría conceptual de la metáfora (Lakoff y Johnson, 1998; Lakoff y Turner, 1989, citado en Díaz, 2006). En relación con el concepto de comunidad virtual, nos basamos en los aportes de Cabero Almenara (2006) y de Sal Paz y Maldonado (2013).

1. Acerca del pensamiento positivo

Barbara Ehrenreich (2011) afirma que, en una primera acepción, “pensamiento positivo” alude a optimismo, a un estado cognitivo que cualquier sujeto puede alcanzar si posee la voluntad de lograrlo, mientras que, en su segunda acepción, se refiere a la práctica o disciplina de pensar positivamente. Partiendo de la premisa de que la mente posee una capacidad creadora, el movimiento del Pensamiento Positivo plantea que los tipos de pensamientos inciden directamente en la vida de la persona. De algún modo, los pensamientos negativos producen resultados negativos, mientras que los positivos se materializan en salud, prosperidad y éxito (Ehrenreich, 2011).

Para algunas corrientes espirituales esotéricas o de la Nueva Era (*New Age*) – por ejemplo, la Metafísica Cristiana–, el pensamiento positivo se enuncia a través de afirmaciones o decretos. Un decreto es una declaración hecha con fe de que algo que se necesita ya fue dado, o sea, se ha vuelto una realidad. Se trata de un pensamiento positivo que se busca grabar en la conciencia mediante su repetición para producir el resultado mental que se desea: resolver o mejorar situaciones problemáticas (económicas, de salud, sentimentales, laborales, entre otras). Todos los decretos se dirigen al Universo porque de allí procede la fuerza o energía que se orientará al cumplimiento de lo que la persona anhela. Según los fundamentos de este movimiento espiritual, el Universo es el que concede lo que se desea fervientemente.

2. Algunas precisiones conceptuales sobre la metáfora

Tradicionalmente, se ha concebido la metáfora como un tropo basado en las relaciones de analogía que puedan establecerse entre dos o más objetos o componentes provenientes de realidades distintas, en un contexto determinado. Sin embargo, Pérez y Bortolon (2016) sostienen que “la metáfora no es solo una

¹ Para la identificación de los usuarios y con el propósito de resguardar su identidad, solamente empleamos sus iniciales en los ejemplos proporcionados.

propiedad del lenguaje poético, sino que impregna todos los lenguajes" (2016, p.12). En consonancia con esta postura, Rueda de Twentyman y Montes (2016) aseguran que la metáfora dejó de concebirse con un valor puramente estético, como si se tratase de un mero ornato del lenguaje, y comenzó a indagarse y a interpretarse desde una perspectiva cognitiva.

Entre las propuestas para el estudio de la metáfora, hay que destacar el aporte significativo de George Lakoff y Mark Johnson (1998). Su teoría plantea que nuestro sistema conceptual está construido casi completamente por metáforas básicas, a partir de las cuales organizamos nuestra experiencia de mundo. Algunas de ellas se han incorporado tanto a nuestro lenguaje cotidiano que prácticamente se han fosilizado (catacresis) y, por lo tanto, hemos dejado de sentir las como metáforas.

Según los autores, "la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra" (Lakoff y Johnson, 1998, p.41). Ellos reconocen tres tipos de estructuras conceptuales metafóricas, a partir de los tipos naturales de experiencias:

- Metáforas orientacionales, que organizan un sistema de conceptos en relación con otro sistema. La mayoría de estas metáforas tiene que ver con la orientación espacial (por ejemplo, lo bueno es arriba, lo malo es abajo)
- Metáforas ontológicas, a través de las cuales se considera un fenómeno como una sustancia, una entidad, un recipiente (por ejemplo, la mente humana es un recipiente).
- Metáforas estructurales, mediante las cuales una experiencia o actividad se estructura en términos de otra (por ejemplo, una discusión es una guerra).

Estas últimas son las que más atraen nuestra atención puesto que permiten comprender realidades más complejas en función de nuestra experiencia más cercana.

A su vez, Lakoff y Turner (1989, citados en Díaz, 2006) distinguen entre la metáfora conceptual –entendida como una formulación abstracta que permite agrupar varias expresiones metafóricas– y las metáforas lingüísticas, que son las expresiones individuales orales o escritas por medio de las cuales se manifiestan las metáforas conceptuales.

3. La metáfora en el pensamiento positivo

Siguiendo el esquema de Lakoff y Johnson (1998), analizamos diferentes ejemplos de metáforas conceptuales, referidas a la persona y a la prosperidad, que suelen emplearse en la construcción discursiva del pensamiento positivo.

3.1 Representaciones metafóricas de la persona

Con respecto a las *representaciones metafóricas de la persona*, en el corpus se observa, con mucha frecuencia, un concepto metafórico general que podría enunciarse como LA PERSONA ES UN IMÁN, donde el dominio fuente es IMÁN y el dominio meta es PERSONA.

En las publicaciones del grupo, podemos reconocer diversas metáforas lingüísticas que nos remiten directamente a esta metáfora conceptual:

a) Atraigo todo lo bueno que existe en el universo yo me lo merezco y lo decreto. Gracias (B.J., 31/08/2021).

b) ¡Decreta! Soy un imán que atrae, que atrae salud, amor, alegrías, progresos, éxitos, y buenas personas a mi vida. Soy imán de abundancia y prosperidad. (J.D., 29/08/21).

c) Yo soy un imán para el dinero (V.A., 17/08/21).

d) Cuando te permites lo que mereces, atraes lo que necesitas. (M.L., 25/07/21).

e) Yo no persigo. Atraigo. Lo que me pertenece me encontrará. Sencillo. (T.B., 09/08/21).

El dominio fuente IMÁN puede emerger lingüísticamente con el mismo vocablo "imán" (como podemos apreciar en los fragmentos b y c) o con las distintas formas conjugadas del verbo "atraer", que pertenece al mismo dominio (en los ejemplos a, d y e). Mediante el procedimiento de la metáfora conceptual, se representa al sujeto en términos propios de la física, como el magnetismo. El *Diccionario de la lengua española* de la RAE (2020) define "imán" como "Mineral de hierro de color negruzco, opaco, (...) que tiene la propiedad de atraer el hierro, el acero y en grado menor algunos otros cuerpos. (...)". Entonces, la analogía entre el imán y la persona está dada por ese rasgo característico de la atracción: en efecto, así como un imán puede atraer ciertos objetos, una persona puede atraer todo lo bueno que desea para su vida si se lo propone.

A partir de esta metáfora conceptual, podemos inferir otras que subyacen en los ejemplos dados. Una de ellas puede enunciarse como LA BENDICIÓN ES UN METAL MAGNÉTICO, en la que el dominio fuente es METAL MAGNÉTICO y el dominio meta es BENDICIÓN. En este caso, el rasgo de significado que vincula ambos conceptos

es la posibilidad de ser atraído. Como las bendiciones pueden ser de diferente naturaleza (prosperidad, salud, paz espiritual o mental, amor, entre otras), pueden originarse otras metáforas conceptuales más específicas que conservan el mismo dominio fuente, como LA SALUD ES UN METAL MAGNÉTICO, EL AMOR ES UN METAL MAGNÉTICO, LA PROSPERIDAD ES UN METAL MAGNÉTICO.

Del concepto metafórico LA PERSONA ES UN IMÁN se desprende, también, la metáfora conceptual LOS PENSAMIENTOS SON FUERZAS DE ATRACCIÓN, que se manifiesta en metáforas lingüísticas como la del siguiente ejemplo:

f) Todo lo que llega a tu vida, TÚ Y SOLO TÚ lo estás atrayendo. Atraes a tu vida aquello que piensas o imaginas. Lo que sea que pienses o que tengas en tu mente y hagas una imagen ¡LO ESTÁS ATRAYENDO HACIA TI! (T.B., 21/07/21).

Hemos señalado que, en la corriente de espiritualidad que estudiamos, los pensamientos ocupan un lugar central. Por eso, los pensamientos positivos se transforman en un vector que opera en beneficio del creyente de manera sobrenatural, mientras que los pensamientos negativos actúan en su contra.

3.2 Representaciones metafóricas de la prosperidad

En cuanto a las representaciones metafóricas de la prosperidad, podemos afirmar que, en las publicaciones del grupo, se advierte una variedad de metáforas conceptuales.

a) La prosperidad es un objeto que se mueve

Una de las más utilizadas por los miembros de la comunidad virtual es LA PROSPERIDAD ES UN OBJETO QUE SE MUEVE. El dominio fuente es OBJETO QUE SE MUEVE y el dominio meta es PROSPERIDAD. Podemos identificar esta metáfora conceptual en los siguientes ejemplos:

a) Declaro que a partir de este momento, el dinero vendrá a mí en abundancia. (J.F., 30/07/21).

b) El Dinero me sigue, el Dinero me encuentra. (Decretos Metafísicos Yo Soy, 17/11/2020).

c) Gracias por la Abundancia que me llega cada día (M.L., 30/05/21).

d) Activo el código sagrado 520, el dinero llega a mi de forma inesperada y en abundancia. Hecho está, gracias, gracias, gracias. (W.M., 10/12/2019).

e) Yo no persigo. Atraigo. Lo que me pertenece me encontrará. Sencillo. (T.B., 09/08/21).

En estas realizaciones metafóricas, aparece una concepción dinámica de la prosperidad, como un objeto que se desplaza y sigue a la persona que pone en práctica el pensamiento positivo. Lingüísticamente, esta concepción se refleja a través de verbos de movimiento en las construcciones metafóricas: “vendrá (a mí)”, “(me) sigue”, “(me) encuentra”, “(me) llega”, “llega (a mí)”, “(me) encontrará”. De esta manera, la persona que formula este tipo de enunciados manifiesta su confianza en que, efectivamente, la prosperidad llegará a su vida.

b) La prosperidad es un fluido

Otra de las metáforas conceptuales más empleadas en el grupo es LA PROSPERIDAD ES UN FLUIDO. El dominio fuente es FLUIDO y el dominio meta es PROSPERIDAD. Por ejemplo:

a) El dinero fluye en mi vida, fácil, abundante y permanente. Así es. Hecho está. (M.L., 27/08/21).

b) El dinero fluye a mi vida fácilmente. (Decretos Metafísicos Yo Soy, 17/11/2020).

c) Desde hoy y para siempre el dinero, la prosperidad y la abundancia económica, fluyen en mi vida de forma natural, continua y permanente. Así sea. (M.L., 30/05/21).

En estos enunciados también podemos apreciar una concepción dinámica de la prosperidad, que se manifiesta en las diferentes formas conjugadas del verbo “fluir” acompañadas de expresiones adverbiales o adjetivas que refuerzan el modo como actúa la prosperidad en la vida de la persona (“fácil, abundante y permanente”, “fácilmente”, “de forma natural, continua y permanente”).

c) La prosperidad es lluvia

En la comunidad virtual estudiada, podemos reconocer, además, la metáfora conceptual LA PROSPERIDAD ES LLUVIA, donde el dominio fuente es LLUVIA y el dominio meta es PROSPERIDAD. Esta asociación suele evidenciarse en metáforas lingüísticas como “Lluvia de abundancia (...). Recibe lluvia de dinero” (Musicología

relaxing, 29/08/2021). En este ejemplo, el dominio fuente se patentiza con la misma expresión "lluvia" y, nuevamente, aparece otro elemento líquido de la naturaleza asociado a la prosperidad. Así como la lluvia es un fenómeno meteorológico que consiste en la caída de agua de las nubes, con una intensidad variable, así se manifiesta la prosperidad concedida por el Universo, según la concepción del pensamiento positivo. Dado que esa forma de bendición procede del Universo, de la divinidad, no puede tener connotaciones negativas, sino que siempre es beneficiosa para quien practica el pensamiento positivo.

4. Propósito del uso de la metáfora en el discurso del pensamiento positivo

Al inicio de esta ponencia, nos hemos preguntado con qué finalidad se emplea la metáfora en el discurso del pensamiento positivo. Podemos sostener que este recurso se utiliza para definir y entender una realidad compleja –como la dimensión sobrenatural– en función de otra que resulte más comprensible para la persona, desde su experiencia material, concreta y cotidiana. En este sentido, las metáforas conceptuales estructurales cumplen perfectamente con ese propósito.

Desde la perspectiva del pensamiento positivo, para que existan verdaderos cambios, es necesario que la persona actúe a partir de una nueva concepción que integre el lenguaje con los propósitos para la vida, ya que la mente posee una capacidad creadora.

Consideraciones finales

A partir del análisis del corpus, podemos concluir que, en las publicaciones efectuadas por los miembros del grupo "Decretos y Afirmaciones Positivas", se observan dos tipos de representaciones metafóricas generales, que son recurrentes en la construcción discursiva del pensamiento positivo: una referida a la persona que pone en práctica el pensamiento positivo y otra relacionada con la prosperidad que puede alcanzar.

La metáfora conceptual LA PERSONA ES UN IMÁN se concreta en diversas metáforas lingüísticas; estrechamente vinculado a esta, se encuentra el concepto metafórico LOS PENSAMIENTOS SON FUERZAS DE ATRACCIÓN. Por su parte, la prosperidad se define en términos dinámicos mediante tres metáforas conceptuales: LA PROSPERIDAD ES UN OBJETO QUE SE MUEVE, LA PROSPERIDAD ES UN FLUIDO y LA PROSPERIDAD ES LLUVIA.

Por su función cognitiva, podemos afirmar que la conceptualización metafórica presente en los decretos publicados por los miembros de la comunidad virtual estudiada contribuye no solo a volver más comprensible una dimensión espiritual de mayor complejidad y abstracción, sino también a reprogramar los modelos mentales de un sujeto para que deje de lado los

pensamientos negativos y para que adopte un nuevo posicionamiento frente al mundo y sus creencias.

De algún modo, los miembros de la comunidad virtual estudiada se constituyen en propagadores de un discurso que, por la fe, confiere un carácter sobrenatural, un poder mágico a la palabra para producir un cambio en su vida y obtener beneficios materiales y espirituales. En este sentido, las metáforas conceptuales y lingüísticas desempeñan un papel fundamental en un discurso que está orientado a exaltar la felicidad y el éxito, en consonancia con los intereses y las expectativas de los sujetos contemporáneos.

Referencias

- Álvarez, G., Álvarez, A. y Facuse, M. (2002). La construcción discursiva de los imaginarios sociales: el caso de la medicina popular chilena. *Onomázein*, 7, 154-160. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134518098008>.
- Cabero Almenara, J. (2006). Comunidades virtuales para el aprendizaje. Su utilización en la enseñanza. *EduTEC. Revista Electrónica de Tecnología Educativa*, 20. <https://www.edutec.es/revista/index.php/edutec-e/article/download/510/244/>
- Calsamiglia Blancafort, H. y Tusón Valls, A. (2002). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Ariel.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (Dir.). (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Amorrortu.
- Díaz, H. (2006). La perspectiva cognitivista. En M. di Stefano (Coord.), *Metáforas en uso* (pp. 41-62). Biblos.
- Ehrenreich, B. (2011). *Sonríe o muere. La trampa del pensamiento positivo*. Turner.
- García Negroni, M. M. y Tordesillas Colado, M. (2001). *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*. Gredos.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1998). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- Maingueneau, D. (2009). *Análisis de textos de comunicación*. Nueva Visión.
- Pérez, E. y Bortolon, M. A. (2016). *Andar entre metáforas*. Comunicarte.
- Pérez, E. y Langer, F. (2008). *Pensar la cultura V: metáfora y cognición*. Grupo de Estudios de Retórica.
- Real Academia Española (2020). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Autoedición. <https://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Rueda de Twentyman, N. y Montes, M. (2016). *Metáforas, de la cognición al texto*. Comunicarte.
- Sal Paz, J. C. y Maldonado, S. (2013). *Delimitación y alcances de la voz comunidad en el marco de los Estudios del Discurso*. *Forma y Función*, 26 (1), 111-140. <https://www.redalyc.org/pdf/219/21929788005.pdf>
- Van Dijk, T. A. (2003). *Ideología y Discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Ariel.
- Van Dijk, T. A. (2009). *Discurso y poder. Contribuciones a los Estudios Críticos del Discurso*. Gedisa.



Sumario

De barbijos y burbujas. El “bicho” y sus metáforas

Mariel Silvina Quintana
Universidad Nacional de Jujuy
marielquintana@gmail.com

Recibido: 08-04-2022

Aceptado: 18-04-2022

Palabras clave: cambio semántico, metáfora, pandemia

Resumen

La pandemia de Covid 2019 aparejó diversos cambios en la vida de la población a nivel mundial, entre estos, en el plano del lenguaje implicó la introducción de nuevos términos y la resignificación de otros ya existentes, destinados a nombrar diferentes aspectos de la nueva realidad social.

En este ensayo, indagaremos en la historia y el presente de dos palabras, dos metáforas, que se han revitalizado y adquirido nueva significación a partir de y debido a la pandemia: barbijo y burbuja. En tanto tropos de una retórica de uso, es decir, de la comunicación cotidiana, nos detendremos en su evolución semántica y en el funcionamiento en particular de la metáfora en tanto mecanismo de cambio semántico.

Key words: semantic change, metaphor, pandemic

Abstract

The covid 19 global pandemic brought along a series of changes affecting the everyday life of people around the world. Regarding language in particular, people were forced to accept and spread the use of new terms and concepts, and to expand the scope of existing ones, so as to account for new aspects of social reality.

In this essay, we will deal with the historic and current use of two words, two metaphors which have come to new life and acquired new senses because of the covid pandemic: chinstrap and bubble. We will examine the evolution in their meanings as tropoi of commonplace rhetorics, which is to say colloquial communication, and more specifically, the role of metaphors in the mechanics of semantic change.

La metáfora es un fenómeno del lenguaje cuyo estudio y definición ha despertado interés desde la antigüedad. A lo largo de la historia ha sido abordada por diferentes disciplinas como la retórica, la literatura, la filosofía, la psicología, la lingüística.

En el mundo clásico, los estudios sobre retórica se han centrado en el discurso pensado como espectáculo, donde la palabra es arte y su fin es persuadir, conmover y deleitar, siendo la metáfora uno de los tropos, motivados y conscientes, en el dominio de ese arte de oradores y poetas. Sin embargo, es innegable la existencia de cierta retórica de uso, de la comunicación cotidiana, poblada de figuras, y que los latinos conocían como *rhetorica utens*, en oposición a la *rhetorica docens* que es la que se enseñaba en las escuelas. (Cfr. Dorra, 2008, p.57).

A partir de esta última, nos interesa observar los mecanismos del cambio semántico y aquellos que permiten la creación de nuevas palabras, donde el uso de tropos es central, más allá de su valor ornamental, en tanto "activadores de los cambios semánticos, en la medida en que conectan la experiencia vital concreta de los hablantes con los procesos cognitivos del pensamiento".(Fernández Jaén, 2014, p.20).

Las personas, en general, entienden de qué se habla cuando se habla de metáfora, de la semejanza y la analogía como dos de sus ingredientes fundamentales. Así, el *Diccionario de la Lengua Española* (DLE) la define como "Traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita, como en *las perlas del rocío, la primavera de la vida o refrenar las pasiones*" (RAE, 2014). Mientras que para el *Diccionario de términos literarios* de Estébanez Calderón es un "procedimiento lingüístico y literario consistente en designar una realidad con el nombre de otra con la que mantiene una relación de semejanza (...)". (Calderón, 2001). Más allá de las conceptualizaciones y enfoques acerca de la metáfora¹, la pensamos como una forma elemental de metalenguaje que puede resumirse -poéticamente- en el título del simposio que nos ha convocado en esta oportunidad: "la palabra en la palabra", es decir, la palabra que se vuelve sobre sí misma para hablar de otra, pues la metáfora "hace que el lenguaje se señale a sí mismo como objeto, (...) que se convierta en figura." (Dorra, 2000, p. 247).

En este ensayo, a partir de una preocupación fundamental de la semántica histórica: cómo y por qué cambian los significados de las palabras a lo largo del tiempo, indagaremos en la genealogía y el presente de dos metáforas de uso cotidiano, barbijo y burbuja, su dinamicidad y vigencia. Términos asociados al "bicho" (del lat. vulgar *bestius*, animal), un hiperónimo -también metafórico- que, gracias al

1 Bobes Naves la clasifica en literaria, lingüística, cotidiana y filosófica; la lingüística cognitiva la aborda como un fenómeno de naturaleza conceptual que tiene su realización en determinadas expresiones; la semántica histórica la contempla en tanto procedimiento de cambio de sentido y que permite nombrar nuevos conceptos, por mencionar algunos ejemplos.

discurso sostenido por el gobernador de la provincia de Jujuy durante la pandemia de COVID 19, ha limitado su designación -que aplicaba despectivamente a cualquier alimaña, entre otras acepciones- para convertirse, en el ámbito de la provincia, en una de las formas de referir al virus que no queremos nombrar, el SARS-CoV-2, y que por el tabú de la delicadeza (una de las causas psicológicas del cambio semántico, según Ullman) pasó a nombrarse con una metáfora animal, coloquial, que pareciera aliviar el rigor y la incertidumbre de la enfermedad.

Barbijo y burbuja son, entonces, metáforas en torno al “bicho”, al COVID 19, palabras que como tantas otras, de un momento a otro empezaron a formar parte de nuestra realidad cotidiana.

De barbijos

Hasta hace unos años, el empleo del barbijo nos remitía al mundo de la medicina, de la salud: a un médico en un quirófano, un odontólogo, o un paciente cuya enfermedad exigía ciertos cuidados especiales². Otro tipo de barbijos podían verse entre los insumos de seguridad del personal asociado a la construcción, por ejemplo los pintores, siempre como instrumento de protección o prevención. Pero las cosas han cambiado a partir de 2020, y con solo observar la realidad que nos toca vivir es notorio que el término barbijo ha ampliado los alcances de su significación.

Hoy, estamos obligados por disposiciones nacionales y provinciales a circular con barbijo, también llamado tapaboca o tapabocas. Estas denominaciones alternan en los distintos países hispanoamericanos, mientras en Cuba recibe el nombre de nasobuco (por protector nasobucofaríngeo) y de mascarilla, en España. En nuestro país, al inicio de la pandemia, se hablaba también de barbijo social.

De esta manera, el barbijo pasó a ser una prenda de vestir para la cual existe un mercado, donde al valor sanitario preventivo se le suma el estético. Por ello, nos encontramos con una amplia oferta de barbijos fabricados en diferentes materiales y variados diseños, tanto para adultos como para niños.

Esto en cuanto al presente de la palabra, pues desandando su historia descubrimos que se remonta siglos atrás. El célebre *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Corominas y Pascual la incorpora en la entrada de barboquejo, al que define como un “diminutivo en -ejo derivado de barba” (Corominas y Pascual, 1980), término que podemos rastrear hasta sus raíces indoeuropeas, pues proviene de *bhardhā-, barba, que en latín dio barba: pelo de la cara (Cfr. Roberts y Pastor, 1997). Según Corominas y Pascual, barboquejo aparece documentado por primera vez en 1524, y el derivado de barba que le dio origen probablemente fuera *barbuco, por

² El *Corpus del Diccionario histórico de la lengua española* (CDH) señala su uso con ese sentido en textos de Bolivia y Argentina de 1977 y 1982.

influencia de boca; en la misma entrada citan a barbiquejo -de origen argentino y peruano- y a barbijo -argentino- como derivados de una hipotética forma, *barbico, de donde también proviene barbicacho (Cfr. Corominas y Pascual, 1980). Curiosamente, el *Diccionario de uso del español* de María Moliner en la entrada de barbiquejo sitúa su origen como un compuesto de barba y quijada (Cfr. Moliner, 2007), hipótesis que es rechazada por Corominas y Pascual.

El *DLE* en su vigesimotercera edición, define a barboquejo como: "cinta con correa que sujeta una prenda por debajo de la barbilla" (RAE, 2014), proveniente de barbiquejo. Significado que se mantiene, en general, en relación a las acepciones que pueden rastrearse a lo largo de su historia. Así, el *Diccionario castellano* de Terreros y Pando (Madrid, 1786), citado en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE), en línea, da cuenta de tres términos emparentados en relación a su sentido: 1) barbicacho: "cinta que se pone por debajo de la barba" -del que también da cuenta el *Diccionario* de Alemany y Bolúfer (1917), y más recientemente el *Diccionario de Uso del español* de María Moliner (2007); 2) barbiquejo: "pañuelo que usan en América para ponerse en la barba, abrigarse y embozarse", y 3) barboquejo: "cordel, ó correa, que se pone á los caballos para gobernarlos, y para que no muerdan" y "cinta que se le pone a los difuntos para que no se les abra la boca." (NTLLE).

El argentinismo y peruanismo barbijo se registra a fines del siglo XIX en distintos diccionarios editados en el Río de La Plata, Ecuador y Perú.

En 1890, el *Vocabulario rioplatense razonado* de Daniel Granada señala lo siguiente: "BARBIJO, m. Cinta pendiente del sombrero, la cual se aplica á la barba para afirmarlo evitando que se caiga ó que el viento se lo lleve. Úsalo la gente de campo, que anda siempre á caballo." (Granara, 1890, p.104). Esta definición se sintetiza en el *Diccionario de la Lengua Española* de Alemany y Bolúfer -publicado en Barcelona en 1917- en la acepción: "En la República Argentina, barbiquejo" (Alemany y Bolúfer, 1890, p. 225) donde se lo caracteriza como americanismo. Asimismo, en 1910 el *Vocabulario criollo-español sud-americano* da otra definición vinculada a la anterior: "Barbiquejo ó barbijo: pañuelo para la cabeza puesto á la mujeriega ó a la catalana, es decir, atado bajo la barba. Úsanlo los gauchos bajo el sombrero en sus trabajos pastoriles, para evitar el frío y el sol." (Bayo, 1910, pp.28-29).

En 1907, Carlos Tobar publica en Barcelona *Consultas al diccionario de la lengua (Algo de lo que falta en el Vocabulario académico y de lo que sobra en el de los ecuatorianos, etc.)*, en cuyos lemas presenta una interesante reflexión acerca de los usos populares de la lengua en su país y en América: "voces pronunciadas por cincuenta millones de hombres, con suficiente derecho para solicitar de los diez y ocho millones de hermanos peninsulares una justa participación en el acervo común del lenguaje" (Tovar, 1907, p. 5), dice en su texto introductorio. Así, indaga sobre la red de sentidos

que hermanan y distinguen a barboquejo de barbiquejo y barbijo, y su vínculo con fiador:

Fiador: Las cintas pendientes del sombrero, que se atan bajo la barba, para que no lo lleve el viento ó se caiga, se llaman en castellano barboquejo. En el sur de la América meridional las nombran barbijo, que sin duda es sólo una deformación de barboquejo. Los ecuatorianos, probablemente, las denominamos fiador por la similitud de oficio que tienen con el verdadero fiador esto es, con los cordones que, cosidos al cuello de la capa ó manteo, sirven para que no se caiga. (Tovar, 1907, p. 245).

En la entrada correspondiente a barbiquejo, la califica como "otra de las muchas voces arcaicas en España, pero en todo su vigor en América". Allí explica:

Los Diccionarios de la Academia definen el vocablo barboquejo: «cinta con que se sujeta por debajo de la barba el sombrero ó morrión para que no se lo lleve el aire», sentido en el que apenas será usada esta palabra en el Ecuador por los doctos (Tovar, 1907, p. 60).

Sentido asociado con el cordel que se coloca en la boca a caballos y asnos para sujetarlos, lo "quiere decir, á lo mismo que se llamaba barboquejo en la antigüedad, además de la cinta con que se sujeta y se cierra la boca á los cadáveres" (Tovar, 1907, p. 61), y a partir de la acepción de barbiquejo de Terreros y Pando (1786) -anteriormente referida- culmina la entrada con un interrogante "¿El barbiquejo de los ecuatorianos no será, acaso, el bozo que se dice en España?" (Tovar, 1907, p. 61).

Estas correspondencias entre barbijo y el barboquejo también se evidencian en distintos pasajes de la literatura argentina de principios y mediados del siglo XX, que dan cuenta del mismo en tanto implemento de la vestimenta del hombre de campo.

De otro procedimiento de cambio semántico dan cuenta los diccionarios de Ciro Bayo y Alemany y Bolúfer, pues presentan una nueva acepción que distancia a barbijo del barboquejo peninsular, la cual implica un desplazamiento semántico por metonimia: el barbijo como herida, golpe o una cicatriz de la cara. Así, la cinta o tira del sombrero que se ajusta a la barba pasa a ser una marca asestada por un arma blanca: "Cicatriz que en el carrillo o en la barba deja una herida producida por el filo de un arma blanca, chirlo, herida cicatriz." (Alemany y Bolúfer, 1890, p. 225); "*Hacerle un barbijo á alguien, hacerle un chirlo en la cara.*" (Bayo, 1910, p. 29).

Así también, asociado al universo del gaucho, un poema de Miguel A. Camino de 1939, da cuenta de este uso:

Es por eso, señor, que de rabia
se me jué un poquito la mano.
Yo le quise pintar un barbijo,
dejarlo orejano...
el cuchillo corrió pal cogote,
y solito se jué desangrando.

El *Diccionario de la Lengua de la Argentina* (2019) para la misma acepción señala el uso figurado y ejemplifica con un texto de Ricardo Güiraldes de 1915: “el lazo se extendió vibrante como una cuerda sonora (...) y volviéndose sobre sí mismo, infirió en la mejilla del paisano un barbijo sanguinolento”. (AAL, 2019).

El Fichero general del *Diccionario histórico de la lengua española (CDH)*, en línea, permite el acceso a fichas léxicas que dan cuenta de la existencia de esa acepción en distintos diccionarios editados en América en la primera mitad del siglo XX, como por ejemplo los de Juan Carlos Guarnieri, dedicados al habla rioplatense.

Avanzado el siglo XX e iniciado el siglo XXI, el *DRAE* -a partir de su vigésimo primera edición-, el *Diccionario de uso del español* de María Moliner (2007) y el *Diccionario de Americanismos* de la ASALE (2010), dan cuenta de alguna vez “nuevo” sentido, que significó una ampliación en los alcances del término. Diccionarios del lunfardo como el de Oscar Conde (2004) y el de Gobello y Oliveri (2005) circunscriben su significación al contexto de ese argot rioplatense. Así, el *Diccionario Etimológico del Lunfardo* (2004) refiere solamente dicha acepción, desplazando el otro significado a información sobre su etimología: “Barbijo: m. Chirlo, herida en la cara [dado por el DRAE]./ 2. Cicatriz en la cara. (Por ext. del signif. del esp. barbijo: barbiquejo, cinta para sujetar por debajo de la cara)”. (Conde, 2004).

Recién en 1925 la palabra barbijo es registrada por el *DRAE*, y en 1992 -en su vigésimo primera edición- aparece por primera vez el significado de insumo de protección en la esfera de la salud: “Pieza de tela con que, por asepsia, los médicos y auxiliares se cubren la boca y la nariz.” (Mapa de diccionarios, 2013). De esta manera, podemos considerar que el significado actual de barbijo es relativamente nuevo. Esta misma acepción, si bien figura en la última edición del *DLE* (2014), se presenta en otros términos en la actualización en línea de 2021, acorde a los nuevos usos a partir de la pandemia: “m. Arg., Bol., Par. y Ur. mascarilla (|| máscara que cubre la boca y la nariz para proteger de patógenos)” (*DLE*, en línea). Así, observamos una extensión en su significación, pues no delimita material del objeto, trasciende la función aséptica, puesto que protege de patógenos, y no se anuncia como un accesorio privativo del personal de Salud.³

³ Curiosamente, la primera acepción remite al término empleado en España para designar el mismo objeto:

Raúl Dorra, en sus reflexiones desde los campos de la retórica y la semiología, y en relación a la retórica de uso que nos ocupa, se refiere a la catacrexis como una metáfora necesaria, la de un proceso semiótico cognitivo que consiste en “acudir a una transformación semántica tomando prestado el nombre de un objeto para mediante un desplazamiento o una extensión aplicárselo a otro que no lo tiene” (Dorra, 2008, p. 56), es el caso de barbijo. Desde el enfoque de la semántica histórica estamos frente a un mecanismo de creación de nuevos sentidos a partir de relaciones de semejanza en el paradigma: la metáfora, y a partir de causas históricas -en este caso- que permiten la evolución del concepto. El barbijo (con el que tenemos que salir a la calle cada día) rememora a otros barbijos cuyos sentidos pueden rastrearse en los diccionarios, en la literatura, en promociones de cascos deportivos (donde se recupera el sentido de barboquejo), entre los partícipes de las tradiciones gauchas.

De burbujas

Burbuja es otro de los términos que ha cobrado nueva vigencia a partir de la pandemia de COVID 19. Se nos presenta como una metáfora puesto que dados dos términos, dos realidades, “un rasgo del uno abre la posibilidad de la evocación del otro” (Dorra, 2000, p. 245), teniendo presentes ambos sentidos: la burbuja de aire o gas (en sentido recto) y la burbuja social (figurada) en que debimos agruparnos y aislarnos hasta hace unos meses como medida preventiva frente al “bicho”. Por ello hablamos de una metáfora viva cuyo mecanismo se nos muestra transparente, a diferencia de barbijo, que pareciera esconder su origen figurado.

Esta exploración en la genealogía de las palabras es solo una muestra de cómo “la etimología nos brinda el punto de partida, muchas veces sorprendente, sobre el cual se edifican los sucesivos sentidos de una palabra fundamental” (Bordelois, 2006, p. 26). Así, podemos dar cuenta de la evolución semántica del término burbuja y de su antigüedad: heredado del latín, proviene de una onomatopeya, origen lúdico que comparte con la palabra bullir, ambos asociados a su vez a la raíz indoeuropea *beu, hinchar (Roberts y Pastor, 1997), hechos que remontan su historia a tiempos inmemoriales.

En la entrada correspondiente a burbuja, Corominas y Pascual señalan que proviene “de un verbo *burbujar ‘burbujear’ (...) y este del lat. vg. *BULBULLIARE, derivado por reduplicación del lat. BŪLLA ‘burbuja’”, documentado por primera vez en el siglo XV. Mientras que el término bullir proviene “del lat. BŪLLĪRE ‘bullir’, ‘hervir’, derivado de BŪLLA ‘burbuja’” -documentado en Berceo- y de este a su vez proviene ‘bulla’, registrado en el siglo XVII (Cfr. Corominas y Pascual, 1980). Así, el sonido de las burbujas al hervir el agua dio origen a la voz onomatopéyica bŭlla bŭlla, burbuja, y a la acción de bullir o hervir, de donde también se originan

“mascarilla” y que figura en el DRAE con ese mismo sentido desde 1992.

las palabras bulla y bullanga, en referencia al ruido y agitación de las burbujas en ebullición.

El término burbuja está registrado en los diccionarios de la RAE desde sus inicios, en 1780, con una única acepción: "Ampolla ó campanilla que el ayre forma, ó levanta en el agua. *Bulla*." (Mapa de diccionarios, 2013), ajustándose paulatinamente a la primera acepción que presenta el *DLE* en la actualidad: "Glóbulo de aire u otro gas que se forma en el interior de algún líquido y sale a la superficie". En la edición del 2001, el *DRAE* incorpora otras dos acepciones, que dan cuenta de sentidos figurados:

2. f. Habitáculo hermético y aislado del exterior. U. t. en sent. fig. *Los poderosos viven en una burbuja de impunidad*. 3. f. U. en aposición para indicar que la persona o personas designadas por el sustantivo al que se pospone están sometidas a terapia con aislamiento absoluto. *Niños burbuja*. (Mapa de diccionarios, 2013).

En la última edición se añade una cuarta acepción que ya aparecía registrada en el diccionario de María Moliner, y que remite a su uso en el mundo de la economía, y vigente en los medios periodísticos: "4. *Econ*. Proceso de fuerte subida en el precio de un activo, que genera expectativas de subidas futuras no exentas de riesgo" (RAE, 2014). El diccionario de Moliner también registra los usos referidos por el *DLE* (aunque con más precisiones) e ilustra otro sentido figurado: "Vive encerrado en una burbuja, sin contacto con el mundo exterior" (Cfr. Moliner, 2007).

Las cuatro acepciones referidas en el *DRAE* se mantienen en la actualización 23.5. en línea, de diciembre de 2021, la que atendiendo al contexto sociohistórico actual incorpora una quinta: "burbuja social 1.f. En una pandemia o epidemia, grupo reducido de personas que pueden mantener contacto regular entre sí con escaso riesgo de contagio" (*DLE*, en línea). Este uso metafórico en relación al COVID, al "bicho" -una de las casi 4000 novedades introducidas recientemente en el *DLE*, al igual que la ya citada extensión del significado de barbijo- da cuenta de la vitalidad y productividad del término y la ejecutividad de la Academia (en estos casos puntuales en los que el contexto apremia) para recoger nuevos nombres y sus significados.

La evolución semántica de los términos aquí abordados revela una potencia expansiva que lo[s] lleva a acumular estratos de significación -lo que los diccionarios llaman acepciones- de acuerdo con los cuales la palabra sufre una continua transfiguración pues dispone de la posibilidad de significar siempre "otra cosa", otra cosa que se reúne con la primera en razón de su semejanza o de su contigüidad (...). (Dorra, 2008, p. 60).

En el caso de las burbujas a las que nos remite el *DLE*, observamos que implican la comparación de distintos rasgos. Así, la burbuja social tomará de la burbuja evocada⁴ el rasgo de aislamiento -que no deja de ser una abstracción- y que también retoma la metáfora *niños burbuja*.

La concurrencia de los estudiantes primarios y secundarios a las escuelas de nuestra provincia agrupados en burbujas de número reducido, a partir de la flexibilización de las medidas sanitarias, también puede vincularse a otros rasgos de semejanza, como la pequeñez de la burbuja en sí misma, y la profusión en el bullir de muchas burbujas independientes. Sabemos, además, que las personas ubicadas dentro de una determinada burbuja social no pueden incorporarse en otra, pues ese quiebre, el “hacerle una pinchadura”, equivale a su inutilización, su destrucción. Así, a la idea de aislamiento se suma la de hermetismo.

Paradójicamente, la materialidad y fragilidad de la burbuja de aire o gas no entra en juego en estos mecanismos de significación, tampoco en el caso de la segunda acepción del *DLE* que remite a “habitáculo hermético”.⁵

A diferencia de las burbujas social y terapéutica, la metáfora de la burbuja económica (también denominada inmobiliaria, financiera o bursátil) -existente en el inglés- no evoca el rasgo de aislamiento, sino otro que se vincula a la raíz indoeuropea que hemos mencionado anteriormente: *beu, hinchar. La burbuja no solo recrea un universo cerrado y equilibrado en su redondez, además se hincha, se infla. Y así, en el ámbito de la economía se compara esa capacidad de hincharse, con el hecho de sobrevalorar especulativamente un tipo de bienes en el mercado, para luego caer de forma estrepitosa, explotar como una burbuja. En este caso sí se atiende a la inconsistencia, fragilidad y poca durabilidad del objeto base de la comparación. De esta manera, un hecho de existencia cotidiana, mediante un mecanismo metafórico traduce lo sucedido en un dominio de abstracciones, un fenómeno de especulación financiera que apareja consecuencias en la realidad económica de las personas. Este ejemplo resulta útil para ilustrar el carácter conceptual de las metáforas, desde el abordaje de la lingüística cognitiva, y acerca del cual podría pensarse en una categorización que explique el aislamiento y culminación inmediata de algunas situaciones de la vida, es decir “la vida como una burbuja”, y que se materializaría en expresiones como “se le pinchó el globo”, “vive en burbuja”, “se desinfló”, por mencionar algunos ejemplos. Sin embargo, un análisis de ese tipo excede los objetivos de este trabajo.

4 Desde el abordaje de la lingüística cognitiva esta podría considerarse como núcleo de la estructura radial de sentidos asociados que despliega.

5 El poeta Antonio Machado sí ha reconocido estos aspectos a los que refiere en unos emblemáticos versos de Proverbios y cantares, donde a partir de una comparación -de índole artística y poética- destaca la ingravidez y fragilidad de las pompas de jabón, las burbujas, su temblor y la posibilidad de quebrarse súbitamente. (Cfr. Machado, 2001, p.233).

A modo de cierre

La dinámica del cambio semántico, más allá de los diferentes mecanismos que se ponen en juego, se evidencia en la evolución de barbijo y burbuja, y puede sintetizarse en esta expresión de Raúl Dorra:

El lenguaje construye continuamente una retórica de uso y lo hace para que todo lo nuevo, lo desconocido y hasta ahora no visible, ingrese a un espacio de figuras y nombres conocidos, se revistan de una forma que nuestros ojos puedan recorrer. (Dorra, 2008, p. 67).

Así, la palabra vuelve sobre la palabra: el barboquejo se transforma en barbijo, y esa cinta sujeta a la barba por una metonimia, por un desplazamiento de naturaleza espacial en la contigüidad del sentido pasa a designar una cicatriz en el rostro, que se asemeja al barbijo. La pieza de tela que hasta hace unos años los médicos, y ahora todos debemos colocarnos cubriendo nariz y boca, toma prestado el nombre de otro objeto, pues no lo tiene, constituyendo una catacresis, es decir una metáfora necesaria, cuyo sentido figurado se disimula frente a la transparencia de burbuja. Tan productiva esta última, como puede verse en la profusión de sentidos que activa y en variados contextos, a partir de relaciones de semejanza.

De esta manera, los nuevos conceptos que aparejó el "bicho" se revisten de nombres conocidos gracias al accionar de la metáfora. Así, barbijo y burbuja, palabras viejas, gastadas, y a su vez remozadas -como muchas otras- nos permiten *figurar* y significar el mundo a partir de nuestra experiencia vital.

Referencias

- Academia Argentina de Letras. (2019). *Diccionario de la Lengua de la Argentina*. Colihue.
- Alemany y Bolúfer, J. (1917). *Diccionario de la Lengua Española*. Ramón Sopena.
- Bayo, C. (1910). *Vocabulario criollo-español sud-americano*. Librería de los sucesores de Hernando.
- Bobes Naves, C. (2004). *La metáfora*. Gredos.
- Bordelois, I. (2006). *Etimología de las pasiones*. Libros del Zorzal.
- Conde, O. (2004). *Diccionario etimológico del lunfardo*. Taurus.
- Corominas, J. y Pascual, J. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos.
- Dorra, R. (2000). *Hablar de literatura*. Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2008). *Sobre palabras*. Alción.
- Granada, D. (1890). *Vocabulario rioplatense razonado*. Juan Valera.
- Estébanez Calderón, D. (2001). *Diccionario de términos literarios*. Alianza.
- Fernández Jaén, J. (2014). *Principios fundamentales de semántica histórica*. Arco Libros.

- Machado, A. (2001). *Poesías completas*. Espasa Calpe.
- Moliner, M. (2007). *Diccionario de Uso del español*. Gredos.
- Real Academia Española. (2013). *Mapa de diccionarios*. Recuperado el 20/06/2021 de <https://app.rae.es/ntllet>
- _____ *Corpus del Diccionario histórico de la lengua española* (CDH). Recuperado el 20/06/2021 de CNDHE
- _____ *Fichero general del Diccionario histórico de la lengua española* (CDH). Recuperado el 20/06/2021 de Fichero General de la RAE
- _____ *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Recuperado el 21/06/2021 de <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtle?cmd=Lema&sec=1.3.1.0.0>
- _____ (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Espasa Libros.
- _____ (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [versión 23.5 en línea]. Recuperado el 12/01/2022 de <https://dle.rae.es>
- Penny, R. (2001). *Gramática histórica del español*. Ariel.
- Roberts, E. y Pastor, B. (1997). *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Alianza.
- Tobar, C. (1907). *Consultas al diccionario de la lengua (Algo de lo que falta en el Vocabulario académico y de lo que sobra en el de los ecuatorianos, etc.)*. Imp. Atlas Geográfico de Alberto Martín.



Sumario

“¿Qué medida cabe en el amor?” Amor y trabajo en la “Bucólica II” de Virgilio

María Belén Rojas Naser
FHyCS-UNJu
belenrn79@gmail.com

Recibido: 11-03-2022

Aceptado: 09-05-2022

Palabras clave: Virgilio, bucólica, trabajo, amor

Resumen

Las *Bucólicas* de Virgilio, escritas entre el 41 y el 37 a.C., representan el momento más significativo de la poesía bucólica en la literatura latina clásica. Esta obra consta de diez composiciones; de las cuales cinco son monologadas y el resto dialogadas. Ellas constituyen delicados esbozos pastoriles en los que el poeta presenta pastores refinados en su lenguaje y sublimes en el arte del canto y la música. Aun cuando varían sus motivos, traen siempre al primer plano el ámbito rural totalmente idealizado, y sobre ese trasfondo con el que muchas veces interactúan, los personajes dramatizan sus conflictos y sus pasiones.

Este ensayo se propone un análisis crítico de la obra literaria, sostenido en una perspectiva semiótica discursiva de la “Bucólica II” enfocada en la forma y función de los signos en pos de una estructura aprehensible de significación conocida. Es decir, su finalidad es realizar una indagación literaria que no responderá a un corte estrictamente filológico.

El argumento de la misma es el amor homoerótico que Coridón profesa por el joven Alexis, esclavo que no le pertenece. Para seducirlo, el pastor le ofrece presentes rústicos y lo invita a participar de una vida pastoril. A lo largo de esta composición, puede verse la estrategia de la conquista amorosa cuando la voz poética construye el espacio rural como zona sagrada. Para ello, recupera seres mitológicos y logra que lo divino forme parte de esta arcadia. La creación de este paisaje espiritual permite poner en valor los frutos que genera el trabajo pastoril capaz de brindar riquezas y abundancias. De esta manera, puede decirse que en el canto de Coridón, confluyen ese orden sagrado (naturaleza/mito) y el orden humano (trabajo/cultura).

Key words: Virgil, bucolic, worked, love

Abstract

Virgil's *Bucolics*, written between 41 and 37 BC, represent the most significant moment of bucolic poetry in classical Latin literature. This work consists of ten compositions; of which five are monologized and the rest dialogued. They constitute delicate pastoral sketches in which the poet presents shepherds refined in their language and sublime in the art of song and music. Even when their motives vary, they always bring the totally idealized rural environment to the forefront, and against that background with which they often interact, the characters dramatize their conflicts and passions.

This essay proposes a critical analysis of the literary work, sustained in a discursive semiotic perspective of "Bucolica II" focused on the form and function of signs in pursuit of an apprehensible structure of knowable meaning. That is to say, its purpose is to carry out a literary investigation that will not respond to a strictly philological cut.

The plot of it is the homoerotic love that Coridon professes for the young Alexis, a slave who does not belong to him. To seduce him, the shepherd offers him rustic presents and invites him to participate in a pastoral life. Throughout this composition, the strategy of amorous conquest can be seen when the poetic voice constructs the rural space as a sacred zone. To do this, he recovers mythological beings and makes the divine form part of this arcade. The creation of this spiritual landscape allows to value the fruits generated by pastoral work capable of providing wealth and abundance. In this way, it can be said that in the song of Coridon, that sacred order (nature/myth) and the human order (work/culture) converge.

Introducción

Las *Bucólicas* de Virgilio, escritas entre el 41 y el 37 a.C., representan el momento más significativo de la poesía bucólica en la literatura latina clásica. Esta obra consta de diez composiciones; de las cuales cinco son monologadas y el resto dialogadas. Ellas constituyen delicados esbozos pastoriles en los que el poeta presenta pastores refinados en su lenguaje y sublimes en el arte del canto y la música. Aun cuando varían sus motivos, traen siempre al primer plano el ámbito rural idealizado, y sobre ese trasfondo con el que muchas veces interactúan, los personajes dramatizan sus conflictos y sus pasiones.

Este ensayo se propone un análisis crítico de la obra literaria, sostenido en una perspectiva semiótica discursiva de la "Bucólica II" enfocada en la forma y función de los signos en pos de una estructura aprehensible de significación conocida. Es decir, su finalidad es realizar una indagación literaria que no responderá a un corte estrictamente filológico.

Cronológicamente es la primera de las diez Bucólicas virgilianas y se remonta al 42 a.C. El argumento de la misma es el amor homoerótico que Coridón profesa por el joven Alexis, esclavo que no le pertenece. Para seducirlo, el pastor le ofrece presentes rústicos y lo invita a participar de una vida pastoril. A lo largo de esta composición, puede verse la estrategia de la conquista amorosa cuando la voz poética construye el espacio rural como zona sagrada. Para ello, evoca seres mitológicos que producen una idea sublime a partir de la cual lo divino formará parte de esta arcadia. La creación de este paisaje espiritual permite poner en valor los frutos que genera el trabajo pastoril capaz de brindar riquezas y abundancias. De esta manera, puede decirse que en el canto de Coridón, confluyen ese orden sagrado (naturaleza/mito) y el orden humano (trabajo/cultura).

“Ya no hay espacio que no sea mi cuerpo” Raúl Dorra

La égloga II no se estructura en base al característico diálogo bucólico, sino en el monólogo del pastor Coridón, quien se lamenta porque su amor no es correspondido por el hermoso Alexis, que ignora sus cantos y desprecia la vida campestre. Coridón arde de amor por el joven, deleite de su amo Yolas, pero no abriga ninguna esperanza. Solo acude con frecuencia a una espesura de hayas de umbrosas copas. Allí, en soledad, lanza en los bosques estos versos con “pasión inútil”:

El pastor Coridón amaba ardientemente al hermoso Alexis,
encanto de su dueño, y ni esperanzas le quedaban.

Tan sólo venía asiduamente entre un bosque de hayas de
umbrosas copas y allí lanzaba solitario a los montes y a

las selvas estos acentos sin arte con pasión inútil. (Bucólica Segunda, vv.1-5)¹

El poeta mantuano abre la bucólica presentándonos al personaje de su composición, Coridón, quien en absoluta entrega con la naturaleza que lo escucha, lamenta ser ignorado por el hombre que ama. Con respecto a estos versos cabe preguntarse la razón por la que Virgilio se refiere a ellos como versos creados con pasión inútil. De hecho, en esta breve introducción vemos sus raíces en la tradición bucólica anterior de la cual se ha nutrido y en la que siempre se manifiesta que nada ha conseguido jamás variar en su favor los sentimientos amorosos de nadie. Por ello sus versos son “inútiles”, sin embargo, no podemos perder de vista que la tradición

¹ Formosum pastor Corydon ardebat Alexin, /delicias domini, nec quid speraret habebat. /tantum inter densas, /umbrosa cacumina, fagos /adsidue veniebat. ibi haec incondita solus /montibus et silvis studio iactabat inani; (Vergilius. M.P, Bucolicvm Carmen II, vv.1-5) La traducción al español de esta bucólica corresponde a Tomás de la Ascensión Recio García. (1990). Gredos. En adelante, todas las citas pertenecen a la misma edición.

pastoril también enfatiza el hecho de que cultivar la poesía es el único bálsamo posible contra el mal de amores y es el método más adecuado para calmar el dolor. Con respecto a la expresión “acentos sin arte” que también podría traducirse como “improvisados”, puede pensarse que hace referencia al supuesto despojo de artificio o *techné*, ya que el canto de los pastores surge espontáneo ante el dolor, se improvisa y se manifiesta como sentimiento puro.

A continuación, el poeta cede la voz a Coridón, quien, ante el desdén de su amado, refuerza la idea de la inutilidad de su poesía para ser correspondido “Oh cruel Alexis, ¿para nada te cuidas de mis composiciones poéticas? / ¿No te compadeces nada de mí? ¿Me obligarás finalmente a morir?” (vv.5-7)². La voz que Coridón entrega a los bosques nos pone frente al sujeto poético y con ella confirma su existencia. El sujeto crea su identidad con la percepción permanente y fluctuante del mundo en que habita. De esta manera, el “yo” lírico asume que tener cuerpo es poseer un territorio habitable que involucra la esfera personal en su espacio corporal, es decir, su identidad está directamente relacionada con la noción de hábitat. A medida que el sujeto reconoce y nombra sus lugares campestres y cotidianos los vuelve espacios habitables y así inicia la conquista amorosa

(...) Aún los mismos ganados gustan ahora el frescor de/
la umbría, ahora también ocultan los zarzales a los verdes
lagartos y Testilis machaca para los segadores cansados
por el arrebatador estío cabezas de ajos y serpol, hierbas
olorosas (...). (vv. 7-11)³

Es importante destacar que el uso de la expresión temporal “nunc etiam” brinda una noción de presente continuo, de esta manera se experimenta un tiempo instantáneo y una espacialidad inmediata, que sitúan al Yo como centro organizador del tiempo y del espacio. Al actuar por contacto “el límite estaría ahí donde el cuerpo, este cuerpo, se toca con otro. Es en la experiencia de contacto donde este cuerpo se define” (Dorra, 2005, p. 29). Y al hacerse presente podemos notar cómo los sentidos le brindan diversos estados al Yo. De este modo, la percepción es un lugar de significación que construye al sujeto: “Mas, mientras yo sigo tus huellas, resuenan conmigo/ las florestas bajo el sol ardiente/ con el ronco cantar/ de las cigarras (...)” (vv.12-13).⁴ Coridón sufre y su dolor rompe la armonía natural. La perturbación por ese deseo

2 ‘O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas? /nil nostri miserere? mori me denique cogis? (vv.5-7)

3 “(...) nunc etiam pecudes umbras et frigora captant, /nunc virides etiam occultant spineta lacertos, /Thestylis et rapido fessis messoribus aestu / alia serpyllumque herbas contundit olentis (...).” (vv. 7-11)

4 (...) at mecum raucis, tua dum vestigia lustris, /sole sub ardenti resonant arbusta cicadis (...).” (vv.12-13).

incontrolable lo distrae de sus ocupaciones cotidianas, lo frustra y le hace perder la tranquilidad que debiera disfrutar por los bienes esenciales que le otorga la naturaleza cuando este trabaja en ella.

El trabajo al servicio de la conquista

Es pertinente notar que cuando el pastor hace referencia al desprecio que siente su amado “más subterráneamente, bajo una especie de borradura, el poema describe también la dialéctica de desprecio y fascinación que la ciudad ejerce sobre su espíritu. En realidad, la compleja confrontación de un mundo con el otro es el tema” (Dorra, 2005, p.116). En este caso, la mirada desdeñosa que Coridón percibe del joven Alexis alberga las preocupaciones histórico-políticas de Virgilio vinculadas al surgimiento de las grandes ciudades como espacios que alimentan el inmoderado deseo de riquezas, de honores, de fama, que turba la paz de los hombres y de los pueblos. Frente a este espacio nocivo, lo invita a contemplar todos sus bienes, a ponerse en contacto con el paisaje y los frutos que le brinda su obraje. El pastor canta bajo el cobijo de la inspiración de lo elevado, que lo hará idealizar una realidad vivida que le provee todo lo necesario para ser feliz en un marco ideal para disfrutar las delicias del amor. Ante esta dicotomía ciudad/campo, lo llama a cuestionarse sobre las necesidades primordiales de la vida y a reconocer la valía de todas sus posesiones, y al hacerlo su labor pastoril se pone al servicio de la conquista. A partir de este momento veremos cómo su trabajo no se mostrará solo como su oficio sino como el lugar donde está puesto el valor, ya que todo lo que puede ofrecerle es fruto de su obraje.

(...) Para ti soy objeto de desprecio y no preguntas,

Alexis, quién soy yo, cuán rico en ganado y cuán abundoso

en névea leche. Mil corderas mías pastan errantes

los bosques de Sicilia, no me falta leche fresca ni en invierno

ni en verano (...). (vv. 19-23)⁵

Coridón, en su afán de reconocimiento, se retrata como un trabajador formado en el arte del pastoreo y de la música. Él canta como Anfión, hijo de Zeus y Antíope, pastor que tañe la lira que le obsequió Hermes, y posee una belleza que puede competir con la de Dafnis, otro semidiós fundador del género bucólico. La evocación de estas divinidades de la naturaleza en el trabajo pastoril no solo sirve para crear su identidad, sino que establecen una convivencia con lo sagrado. Así, la idea insuperable

⁵ Despectus tibi sum nec qui sim quaeris, Alexi, /quam dives pecoris, nivei quam lactis abundans. /mille meae Siculis errant in montibus agnae;/ lac mihi non aestate novum, non frigore defit. (vv. 19-22)

de existencia en esta arcadia se fortalece a partir de su discurso que lo aloja en zonas que relacionan su labor con estados de paz y armonía.

(...) Canto lo que cantar solía, si alguna vez

llamaba a sus ganados, Anfión Dirceo sobre el costero Aracinto.

Y yo no soy tan feo, poco ha me contemplé en

la orilla, cuando el mar estaba sosegado de los vientos,

y si la imagen nunca engaña, no temo, siendo tú el que

juzgues, competir con Dafnis. (vv. 22-27)⁶

Luego de este autoensalzamiento, con la presentación hiperbólica de sus rústicos bienes materiales, su aspecto físico y sus virtudes poéticas y musicales; el "yo" lírico crea imágenes ancladas en su deseo de compartir este espacio con su amado.

Este "yo" que contempla desde el ensueño nos invita a prestar atención a la enunciación por el modo en que el Yo poético objetiva su cuerpo para ofrecerlo a un "tú" en unos versos de notable tono pasional:

¡Oh, si tú quisieras al menos habitar conmigo los miserables

campos y sus rústicas cabañas, flechar los ciervos

y arrear el hato de cabritos al verde malvavisco! Cantando

junto a mí imitarás conmigo en las selvas al dios Pan. Pan

fue el primero que enseñó a juntar con cera muchas cañas,

Pan guarda las ovejas y a sus rabadanes. (vv. 29-34)⁷

El sujeto experimenta una fascinación ante lo erótico y esto puede sentirse en el tono de estos versos que rememoran a Pan, divinidad de sensualidad primaria irreprimible, pero también dios del todo o el todo de la vida. Dice Greimas que entre el sujeto y el objeto aparece "el deseo" (1987, p. 271). Deseo que en esta égloga

6 (...) canto quae solitus, si quando armenta vocabat, /Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho. /nec sum adeo informis; nuper me in litore vidi, /cum placidum ventis staret mare. non ego Daphnin /iudice te metuam, si numquam fallit imago. (vv. 23-27)

7 atque humilis habitare casas et figere cervos /haedorumque gregem viridi compellere hibisco! /mecum una in silvis imitabere Pana canendo. /Pan primum calamos cera coniungere pluris /instituit, Pan curat ovis oviumque magistros; /nec te paeniteat calamo trivisse labellum. (vv. 29-34)

rememora el tiempo primordial y anhela una vuelta a un origen que no está sometido a las formas o a la contingencia del tiempo. Coridón continúa:

(...) Y no te pese/

rozar tu labio tierno con la flauta: ¿qué no hacía Amintas

por saber esto mismo que sé yo? Tengo una flauta compuesta

de siete cañas desiguales, que en otro tiempo me

regaló Dametas, diciéndome al morir:

«Tú eres ahora su/ segundo dueño». Así dijo Dametas y el necio Amintas me la envidia (...) (vv. 35-40)⁸

Estos versos nos ofrecen el retrato que Virgilio presenta de los pastores. Ellos son seres cultivados, inspirados por naturaleza en lo musical y poseedores del don del canto. Pasan su tiempo trabajando en la selva que los religa con lo sagrado. Cabe destacar que el lamento del pastor enamorado incluye a su vez la música y el canto desde el centro alegórico del discurso, con el motivo de la flauta heredada de Dametas, que simboliza el don poético del propio Virgilio y en la que hace alusiones mitológicas y las enlaza con su trabajo capaz de proveer los dones que la naturaleza les ofrece.

También puede observarse la profunda sensibilidad que experimenta el Yo lírico en contacto con su entorno. Hay una poética de lo sensorial y del contacto, donde el ámbito religioso presenta un especial tratamiento. El cuerpo sensorial busca su conexión física con el cuerpo de seres divinos. La materia mítica propone una vuelta al origen, un vibrar ante lo profundo de la existencia humana.

De esta manera, podríamos entender que “lo divino solo puede experimentarse” tal como señala W. Otto, pero la salvedad que pareciera hacer Virgilio es que la ciudad y sus vicios no son propicias para este encuentro. “La poesía que acompaña su trabajo pastoril, recupera la condición originaria, incluso de la natura a la que, mediante el canto, reinstala en una suerte de edad de oro” (Bauzá, 2015, p. 256).

El mythos y el lenguaje primordial

Virgilio, a través de la voz de Coridón, evoca el *mythos* y lo manifiesta con un lenguaje primordial. Esta noción nos conduce a la teoría de Walter Otto, filólogo alemán, que nos explica que este acto perlocutivo se trata de una enunciación de lo

8 (...) haec eadem ut sciret, quid non faciebat Amyntas? / est mihi disparibus septem compacta cicutis / fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim / et dixit moriens: ‘te nunc habet ista secundum’; / dixit Damoetas, invidit stultus Amyntas. / praeterea duo—nec tuta mihi valle reperti— (...) (vv. 35-40)

inefable, es decir, de aquello que solo puede ser nombrado a partir de metáforas e imágenes capaces de hacernos experimentar lo sagrado y brindarnos una revelación existencial. Este lenguaje le permitirá explicar el “ser” del mundo y con ello intentará hacer temblar a Alexis frente a lo divino.

El yo que organiza la materia poética apela a un tú: “Ven acá, ¡hermoso niño!”, se sitúa en un “hoy” y convoca la mirada de Alexis a imágenes únicas llenas de encanto en las que las Ninfas, entre ellas Náyade, espíritus de la naturaleza y del curso del agua en el que habitan, les brindan a su amado canastos con flores dotadas de blancura, pureza, juventud, fuerza, eternidad y templanza. Así estos seres y sus obsequios le otorgan claridad y luminosidad a la escena ya que ofrecen el color de los dioses y el encanto de sus perfumes. El mundo que intenta reflejar es la conquista de la calma:

(...) Las Ninfas te traen canastos de azucenas llenos; en tu honor la blanca Náyade, cortando pálidas violetas y adormideras de tallos altos, las unta al narciso y a la flor del oloroso eneldo, y entretejiendo luego la casia y otras delicadas hierbas al suave jalcinto, varía los colores con la caléndula amarilla. (vv. 45-50)⁹

La nobleza del instante evocado está despojada de rechazo y fragua un futuro en el que le brinda las maravillas de su tierra, aromas y sabores, pero también su trabajo que funciona como medio para la ofrenda.

Yo mismo te escogeré blanquecinas frutas de tierno vello y castañas que amaba mi Amarilis, añadiré céreas ciruelas, también esta fruta tendrá su honor, y a vosotros, oh laureles, también os cogeré, y a ti, mirto vecino, puesto que así juntos mezcláis suaves olores. (vv. 51-55)¹⁰

9 Huc ades, o formose puer, tibi lilia plenis /ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais, /pallentis violas et summa papavera carpens, /narcissum et florem iungit bene olentis anethi; /tum casia atque aliis intexens suavibus herbis /mollia luteola pingit vaccinia caltha. (vv. 45-50)

10 ipse ego cana legam tenera lanugine mala /castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat; /addam cerea pruna—honus erit huic quoque pomo— /et vos, o lauri, carpam et te, proxime myrte, /sic positae quoniam suavis miscetis odores. (vv. 51-55)

De esta forma, el sujeto poético no solo aborda una religiosidad íntima que busca compartir con Alexis, sino que crea una escena donde la claridad y la paz se asocian con las blanquecinas frutas y los laureles.

Es posible encontrar una lectura dialéctica entre un cuerpo y el otro, entre las distintas partes y la totalidad, los distintos puntos de vista de la enunciación, la apropiación del objeto cuerpo y de los escenarios externos que incluyen la deidad se presentan como una geografía de su subjetividad. Pero Coridón, aun en la posibilidad de conquista y de residencia en el espacio, se vuelve a sentir inaprensible y su deseo se escurre ante la implacable realidad: el amor no correspondido.

Eres un rústico, Coridón; Alexis ni se cuida de tus do-
nes, ni, si en dádivas compites, te es inferior Yolas. ¡Ay,
ay! ¿qué es lo que quise, mísero de mí? Enajenado arrojé
el Austro sobre las flores y los jabalíes en las fuentes cris-
talinas. ¡Ah, insensato!, ¿de quién huyes? (vv. 56-60)¹¹

En esta instancia el sujeto no solo se reconoce por su enfrentamiento al objeto sino también por poder enfrentarse a sí mismo y desdoblarse en un yo y en un tú, de manera tal que "recurriendo a una aparente paradoja –sostiene Raúl Dorra– (...) el sujeto es el que no habla, esencialmente, el que permanece sujeto consigo en una profundidad fundante desde la cual hace hablar, pone en acción" (2018, p. 30). "Eres un rústico, Coridón" dice la voz de Alexis quien habla desde otro lugar de enunciación, la ciudad, y al hacerlo nos ofrece su mirada desdeñosa sobre la vida en los bosques y las selvas. Alexis por su corta edad pareciera ser incapaz de valorar los frutos del trabajo y de disfrutar de las sencillas cosas de lo cotidiano. Él no sabe ser feliz con lo necesario y vital ni sentir placer por el mero hecho de existir en comunión con una naturaleza sublime.

Más adelante, Coridón recrea el marco de la guerra de Troya y recupera el juego amoroso y en ese orden natural que debiera ofrecer la naturaleza encuentra su desatino que termina con un vocativo cargado de lamento y resignación.

(...) También los dio-
ses moraron en los bosques y el dardanio Paris. Habite

11 Rusticus es, Corydon; nec munera curat Alexis /nec, si muneribus certes, concedat Iollas. / heu heu, quid volui misero mihi? floribus Austrum / perditus et liquidis inmissi fontibus apros. / Quem fugis, a, demens? (vv. 56-60)

Palas el alcázar que ella misma levantó; a nosotros, por encima de todo, placeránnos las selvas. La torva leona persigue al lobo, a su vez el lobo a la cabrita, la retozona cabrita va tras el cantueso en flor y en pos tuyo, oh Alexis (vv. 60-65)¹²

“¿Qué medida cabe en el amor?”

Coridón, mendigo de amor, situado en el marco de una tierra ideal, se presentó como un cuerpo que reclamaba “ser” habitado y al hacerlo concebía al cuerpo (naturaleza) como un potencial territorio de conquista que ponía en valor su trabajo. En ese espacio tañó su flauta y lanzó sus versos. El canto que se escuchó como lamento, tormento, súplica y deseo, estableció una dinámica con la naturaleza y lo sagrado.

Coridón: a cada uno le arrastra su placer. Mira, los novillos traen pendientes del yugo los arados y, al ocultarse el sol dobla las crecientes sombras; a mí, sin embargo, abrásame el amor, pues ¿qué medida cabe en el amor?
¡Ah! Coridón, Coridón, ¿qué locura se apodera de ti?
A medio podar tienes las vides sobre el frondoso olmo.
¿Por qué no, más bien, te preparas a lo menos algún objeto de los que el uso pide, tejiendo mimbres y flexible junco? Otro Alexis encontrarás si te desdeña éste. (vv. 66- 74)

Conclusiones

A lo largo de su canto, el sujeto lírico se construyó como un cuerpo religado con lo divino. Esta entrega y posicionamiento le permitió elevarse para poder escuchar el lenguaje primordial que trajo consigo una epifanía, es decir, lo que sobreviene para mostrarse como verdad y entendimiento. La inflexión viene a partir de sus versos finales en los que Coridón entiende que este amor que lo posee hasta hacerlo enloquecer nunca le será correspondido. Discierne que este sentimiento encadena al hombre, privándole de su libertad y enloqueciéndolo. Y entonces, parece entender que esta pasión que le sabe a tormento no puede pertenecer al orden sagrado,

12 (...) *habitarunt di quoque silvas /Dardaniusque Paris. Pallas quas condidit arces /ipsa colat; nobis placeant ante omnia silvae. /torva leaena lupum sequitur, lupus ipse capellam, /florentem cytisum sequitur lasciva capella, /te Corydon, o Alexi; trahit sua quemque voluptas.* (vv. 60-65).

lo somete al sufrimiento y le impide “ser” en el mundo, lo aleja de su trabajo y en consecuencia de su encuentro con lo divino.

Puede decirse que este acto perlocutivo constituyó una suerte de desahogo y, por lo tanto, una mitigación del sufrimiento. Su función fue menguar el dolor por el amor inalcanzable e instalarlo en el presente como única realidad consistente en la que es posible recuperar la paz a la luz de la revelación. De esta manera, Coridón decide huir del amor para evitar los peligros que dañan la tranquilidad del espíritu. Se alienta a olvidarlo y se refugia en el trabajo que lo religa con su tierra y lo pone en presencia de los dioses, experiencia que le permite celebrar su vida y dignidad pastoril.

Referencias

- Bauzá, H. F. (1982). Introducción. En *Bucólicas* (Edición Bilingüe). Eudeba.
- _____ (2015). Virgilio y el orfismo. En *Nova tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 38(1), pp. 251-269. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1768>
- Chevalier, J. (2017). A a Z. *Diccionario de símbolos*: https://kupdf.net/download/jean-chevalier-a-a-z-diccionario-de-simbolos-pdf_5afa75ace2b6f57c45cbb58e_pdf.
- Dorra, R. (1997). *Entre la voz y la letra*. Plaza y Valdés.
- _____ (2003). El tiempo en el texto. En *Con el afán de la página*. Alción.
- _____ (2005). *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*. Alción.
- Otto, W. (2007 [1956]). *Introducción a Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*. J.J. Thomas (Trad.). Sexto Piso.
- Virgilio. (1990). *Bucólicas y Geórgicas. Apéndice Virgiliano*. (Trad. T. de la Ascensión Recio García y A. Soler Ruiz). Gredos.
- Schmidt, E. (2014). Arcadia: Occidente y la Antigüedad. En *Revistas de la FaHCE, Colección Auster*, (19), pp. 9-30. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57606>



Sumario

Mujer (salvaje y loca) que corre con lobos. *La serrana de la Vera en su escenario natural y simbólico*

Marcela Beatriz Sosa
Universidad Nacional de Salta
CIUNSa -ICSOH
sosamar57@gmail.com

Recibido: 17-02-2022
Aceptado: 12-04-2022

Palabras clave: serrana, teatro barroco, naturaleza, locura

Resumen

Dentro de un proyecto de investigación sobre el teatro hispánico del siglo XVII¹, examinaremos específicamente la relación entre mujer, imaginario y naturaleza en *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara. La acción se ubica en una suerte de *locus horribilis*, la sierra inhóspita, para retratar la brutal subversión de la serrana legendaria Gila con respecto al mundo social, en forma simultánea a la corporización del imaginario misógino de la época barroca. En la tragedia de Vélez de Guevara el espacio es resemantizado para aludir, no sólo al desenfreno sexual de la mujer como origen del pecado, sino también su inadecuación al rol establecido históricamente y culturalmente para ella, al ser tildada con el doble marbete de loca ("airada") y demonio. La *naturaleza* de Gila solo se entiende en la comarca de la Vera, la sierra de Tormantos y Garganta la Olla, un escenario natural con gargantas y paredes verticales que adopta una significación simbólica en la actualización del mito de la serrana que realiza Vélez de Guevara. La honra femenina y la transgresión a códigos culturales se sitúan *extra muros*, en un ámbito salvaje.

Key words: serrana, baroque theater, nature, madness

Abstract

As part of a research project on Hispanic theater of the seventeenth century, we will specifically examine the relationship between woman, imaginary and nature in *La serrana de la Vera* by Vélez de Guevara. The action is located in a sort of *locus horribilis*, the inhospitable sierra, to portray the brutal subversion of the legendary serrana Gila with respect to the social world, simultaneously with the embodiment of the misogynist imaginary of the Baroque era. In Vélez de Guevara's tragedy, space is resemanticized to allude not only to the sexual debauchery of women as the origin of sin, but also to their inadequacy to the role historically and culturally established for them, being branded with the double label of madwoman ("angry") and demon. Gila's nature can only be understood in the region of La

1 Proyecto de Investigación CIUNSa N° 2373: "Locura, melancolía e imaginario en el teatro barroco español: estrategias de representación" (2017-2021), bajo mi dirección.

Vera, the mountains of Tormantos and Garganta la Olla, a natural setting with gorges and vertical walls that takes on a symbolic significance in Vélez de Guevara's modernization of the myth of the serrana. Feminine honor and the transgression of cultural codes are placed *outside the walls*, in a wild environment.

El origen del mito

En las alturas de la sierra de Tormantos reinan las rocas de granito, los robles, los castaños, los torrentes y la figura misteriosa y ancestral de la Serrana de la Vera o de la Cueva, un ser mítico y sobrenatural que solo se entiende en este entorno donde el agua ha modelado los bosques (...)

Beatriz Osés García

El epígrafe que encabeza este trabajo es el arranque del breve artículo "La serrana de la Vera. Geografía de una leyenda" (2008) de la escritora española Beatriz Osés García. Nada mejor para introducirnos en la relación mujer-naturaleza que preside el mito medieval hispánico de la serrana de la Vera.

La figura de la mujer transgresora, aquella que no se supedita a normas ni convenciones sociales, encarnó en diversas cristalizaciones literarias medievales. Una de ellas es la de la serrana quien, viviendo en forma solitaria y salvaje en medio del monte, saltea a viajeros extraviados y les da cobijo y paso al otro lado, a cambio de un peaje sexual o material. El mito exaltaba las cualidades varoniles de estas mujeres enfatizando su belleza o su aspecto grotesco y su apetito sexual, como se aprecia en una tradición que, con variantes, va desde las serranas del Arcipreste de Hita y las serranillas del Marqués de Santillana a su actualización dramática en *La serrana de la Vera* (1613)² de Luis Vélez de Guevara. En forma concomitante y posiblemente a causa del relato de una joven deshonrada en Garganta la Olla³, hay una leyenda de la serrana de la Vera ampliamente difundida en toda Extremadura.

Nos interesa examinar la re-presentación de la serrana en el teatro barroco, es decir, la reescritura del mito en relación con variables sociohistóricas y poéticas como el contexto del último tramo de la Reconquista y la noción de *honra* recodificada en el canon de la *comedia nueva*. Lo primero que nos llama la atención es que Gila, el personaje seiscentista⁴ de Vélez de Guevara, termina atrocemente ejecutada, es

² La datación de la obra proviene de la introducción a la edición digital de la Fundación Menéndez Pidal.

³ Información obtenida de la página de turismo oficial de la Comarca de la Vera sobre Isabel de Carvajal, una joven que fue abandonada por su novio y, aparentemente, por esta deshonra abandonó la aldea y se fue a vivir a la sierra, salteando y asesinando a los hombres que hallaba a su paso. Como ocurre frecuentemente con la tradición oral, no se puede saber de qué manera se retroalimentaron la cultura popular y las manifestaciones literarias sobre este personaje.

⁴ No es objeto de nuestro trabajo confrontar las distintas versiones que han dado del mismo mito otros dra-

decir, que su versión se inscribe en el género de la tragedia. Ahora bien, ¿cuál es la terrible *subversión* que comete Gila como para merecer la muerte? ¿Por qué y cómo el poeta de comedias da nuevas modulaciones al mito conforme a los horizontes de expectativa del público del siglo XVII?

Lo segundo que nos llama la atención es la transcripción del ideograma de la locura referida a la conducta de Gila y su caracterización como una mujer salvaje, cuya transgresión debe ser castigada por la sociedad patriarcal, simbolizada tanto por el padre biológico, Giraldo, como por el social, el rey Fernando el Católico.

Por fin, el tercer aspecto que señalamos es que la acción se ubica en una suerte de *locus horribilis*, la sierra inhóspita, pero luego del episodio que desencadena el conflicto dramático. El hábitat de Gila es inicialmente una aldea, Garganta la Olla, *locus* "civilizado" donde la joven es objeto de admiración, primero por su padre y los aldeanos y posteriormente, por los mismos Reyes Católicos. La pérdida de la honra constituirá el pivote que trasladará la acción a la sierra de Tormantos en la comarca de la Vera (actual provincia de Cáceres).

Nuestra hipótesis es que el tratamiento del espacio en la tragedia de Vélez de Guevara forma parte fundamental de la caracterización de la serrana para agregar rasgos de inequívoca significación a su reescritura del mito. La "naturaleza" de Gila solo se podrá entender en el entorno de la comarca de la Vera y la sierra de Tormantos, un escenario natural con gargantas y paredes casi verticales que adopta un sentido simbólico.

La (re)ubicación de Gila en medio de la naturaleza a partir de su metamorfosis *montaraz* actualiza un imaginario sobre la mujer de larga data en la cultura occidental: desde Eva, será vista como origen del pecado original y aun será identificada con la serpiente diabólica, que hace "caer" al hombre en la experiencia de la sexualidad. Posiblemente, Vélez conociera, asimismo, el mito medieval de la mujer salvaje retratada iconográficamente con vello en todo el cuerpo, el cual representa claramente el aspecto "animal" y puramente sexualizado del sujeto femenino. Localizarla entre los riscos inaccesibles de la sierra acentúa la brutal subversión de Gila con respecto al mundo social al mismo tiempo que "territorializa" (Dubatti, 2020) el imaginario misógino de su época.

maturgos del Barroco como Lope de Vega (La serrana de la Vera), José de Valdivielso (el auto de La serrana de Plasencia), y hasta el propio Vélez tornando la historia "a lo divino" (La ninfa del cielo), pero consignamos su diverso tratamiento (cfr. Introducción, Majada y Merino, 2016).

Nueva vida y muerte de un personaje transficcional

Gila, como personaje extrapolado de un mito y reinsertado en un nuevo tejido dramático/escénico, puede ser interpretada como un personaje autorreferencial (Sosa, 2004) o transficcional (Saint-Gelais, 2011). Esa “autonomía” del personaje le permite al dramaturgo conservar y al mismo tiempo modificar componentes de la historia o del mismo ente ficcional. Ya Daniele Crivellari (2005) ha señalado cómo Vélez de Guevara parte del acervo romanceril sobre la serrana de manera muy innovadora, construyendo un carácter complejo entre la convención y la desviación. Para poder enriquecer esta idea y corroborar nuestra hipótesis, revisemos rápidamente la intriga de la tragedia⁵.

Acto I. El capitán Lucas de Caravajal, de noble familia, llega a Garganta la Olla y quiere alojarse en casa de Giraldo, el labrador más rico del pueblo. Giraldo se niega a recibirlo, su hija Gila vuelve de cazar y lo echa del pueblo a punta de escopeta. El capitán promete vengarse (vv. 205-526).

En las fiestas de Plasencia en honor a los Reyes Católicos (vv. 527-582) la serrana demuestra su valor y fuerza (maestro de esgrima, bravos, toro) (vv. 825-947). Cuando el rey va a premiar el valor de Gila, el maestre de Calatrava relata el accidente que sufrió el príncipe don Juan (vv. 948-1054) y termina el festejo.

Acto II. Escena de labranza (vv. 1055-1089). Requeibros de Mingo, un aldeano que trabaja para Gila (vv. 1254-1262). Esta se entera de que el capitán ha vuelto a Garganta la Olla para quemarla y corre a su casa (vv. 1351-1450). Antes de que llegue la serrana, el capitán manifiesta a Giraldo que desea casarse con su hija. El crédulo labrador accede al matrimonio y Gila acepta, en parte para emular las acciones del matrimonio de los Reyes Católicos (vv. 1544-1624). Giraldo prepara alojamiento para el capitán y su compañía (escena anticipatoria, vv. 1785-1904).

Los reyes y el maestre de Calatrava tratan de la guerra de Granada (vv. 1905-1997).

El capitán, que ha pasado la noche con Gila, la abandona. Al despertar y verse deshonrada, jura vengarse de don Lucas, no vivir más en poblado y matar a los hombres que encuentre (vv. 1998-2157).

Acto III. Un caminante perdido canta el romance popular de la serrana (*mise en abyme*): tropieza con ésta y es despeñado (vv. 2158-2264). El intento posterior de Gila de matar a Mingo es frustrado por el rey Fernando —de cacería—, a quien ella perdona la vida al reconocerlo (vv. 2265-2607).

⁵ A partir de ahora citamos por la edición de Majada y Merino (2016) e identificamos la obra con la sigla LSV.

El capitán y don García, al ir a Plasencia, se pierden en el monte (vv. 2608-2655). Andrés, criado del capitán Lucas, muere despeñado por Gila (vv. 2767-2853). La luz de la cabaña de esta guía en la oscuridad a don Lucas. La serrana ejecuta su venganza⁶ despeñando al capitán (vv. 2854-3075).

Los cuadrilleros de la Santa Hermandad y Giraldo, nombrado alcalde de Garganta La Olla, llevan aherrojada a Gila a Plasencia (vv. 3076-3127).

El maestro informa a los reyes que Gila ha sido apresada (vv. 3128-3179).

Los cuadrilleros de la Santa Hermandad llevan a la serrana fuera de Plasencia. Antes de morir Gila se vengó de su padre. Llegan los reyes a sancionar la justicia y ante ellos se descubre la serrana, muerta, atada al palo y atravesada por saetas (vv. 3180-3305).

Como vemos, intriga y subintriga están unidas; el contexto histórico, la lucha por la rendición del reino de Granada (el último territorio rebelde)⁷ que constituye la subintriga, focaliza el conflicto dramático de LSV en el afán de uniformización religiosa e ideológica de los Reyes Católicos. Todo elemento disidente debe ser extirpado, igual que Gila, a pesar de las simpatías expresadas, alternadamente, por Fernando e Isabel⁸ hacia la joven. Como comentan en nota 3171 de su edición Majada y Merino (2016), "(...) sus crímenes afectan a toda la sociedad". Agreguemos que los reyes hacen hincapié en que su castigo *ejemplar* debe estar a cargo de la Santa Hermandad creada por ellos recientemente (1476) para controlar la seguridad de los caminos en el reino de Castilla y, lo más importante aún, a los nobles díscolos. Volveremos sobre esta cuestión al final.

Sin embargo, la descripción de Gila cuando aparece en escena por primera vez está cargada de rasgos positivos. Observemos cómo la presenta la acotación:

Suenen relinchos de labradores, y vayan entrando por el patio cantando toda la compañía menos los dos que están en el tablado con coronas de flores, y uno con un palo largo y en él metido un pellejo de un lobo con su cabeza, y otro con otro de oso de la misma suerte, y otro con otro de jabalí⁹. Y luego, detrás, a caballo, GILA, la serrana de la Vera, vestida a lo serrano de mujer, con sayuelo y muchas patenas,

6 Además de la deshonra, Gila culpa también al capitán de sus remordimientos de conciencia por los crímenes cometidos.

7 La referencia a la conquista de Alhama y los sucesivos desplazamientos de tropas y reyes sitúa en un concreto marco histórico el drama. Concretamente, ocurre antes de julio de 1482, pues entonces muere Rodrigo Téllez Girón, el maestro de Calatrava, personaje de la comedia de Vélez.

8 La reina, objeto de calurosa admiración por parte de Gila, siente simpatía y hasta celos de la bella serrana, pero no tiene relevancia en el desarrollo del conflicto dramático.

9 La serrana explica con simpleza sus hazañas: "(...) Maté este lobo después / y ese oso fiero, señor, / y de la caza menor / alguna que entre los pies / el caballo atropellaba, / y con los perros corrimos." (I, vv. 325-330).

el cabello tendido y una montera con plumas, un cuchillo de monte al lado, botín argentado y puesta una escopeta debajo del caparazón del caballo. Y lo que cantan es esto, hasta llegar al tablado, donde se apea. (Vélez de Guevara, 2016)

Esta entrada triunfal, en que la belleza y brío de la muchacha son reverenciados por todos, contrastará notoriamente con el desenlace cuando Gila, con grillos y esposas, sea llevada por los cuadrilleros de la Hermandad al palo donde van a asaetearla los ballesteros¹⁰. Pero reparemos en algunos de los atributos mencionados en la anterior acotación: la femineidad del lujoso atuendo serrano (los botines están recubiertos de plata) y las armas que porta (cuchillo de monte y escopeta), índices de masculinidad. Esto anuncia la radical ambigüedad que caracteriza a Gila:

A lo largo de la obra es evidente que Gila tiene un espíritu masculino que está atrapado en un cuerpo femenino. Esta dualidad, que en la obra se transforma en algo exagerado y aberrante, no sólo ofrece un ejemplo de lo andrógino, sino que abre paso a la posibilidad de examinar a Gila dentro de la simbología del monstruo que tanto fascinaba como atraía al público barroco de España. (Regan y Almoguera, 1999, p.127)¹¹

Algunos críticos, atendiendo a la conducta masculinizada de Gila, la han catalogado como homosexual o transexual (Otero-Torres, 1997), lo cual, en el XVII, equivalía a una aberración de la naturaleza/desviación pecaminosa, es decir, a una “monstruosidad” humana.

Si volvemos al lugar que elige la serrana para cumplir su venganza, veremos que el *locus* no es casual. Como sostiene Nasif (2013, pp. 144-149), el bosque es el equivalente del desierto porque ambos espacios contienen deseos de aislamiento. Como macroespacio salvaje o natural, el bosque es la sede privilegiada de la aventura, del enfrentamiento con lo inaudito, de la *ordalía*. Muchas veces alberga al caballero desquiciado en tanto ámbito de lo irracional. Esta característica del bosque forma parte de una poética particular, a la que Francis Dubost (1991) llama la “poética del miedo”:

(...) le fantastique médiéval surgit dans l'expression d'un questionnement inquiet, une “poétique de l'incertain”, poétique des peurs ancrées dans l'inconscient collectif, issues de “trois grandes sources dont les résurgences réapparaîtront (...) pour créer et alimenter l'effet fantastique dans son bref surgissement: les peurs venues de l'Autrefois historique ou mythique; la peur de l'Ailleurs, des espaces inconnus, réels ou fabuleux; la peur de l'Autre. (Dubost, 1991, cit. por Gonzalez, 2014, p. 2)

10 Igualmente, en el estado de degradación total del personaje, dirán de ella: “Merece / corónica este valor”. (vv. 782-783).

11 Al respecto, señalamos la curiosa coincidencia con los autores —cuyo artículo desconocíamos hasta hace poco— con nuestro abordaje de una mujer “varonil”, también considerada monstruosa y asociada con el monstruo de Rávena: la protagonista de La gran Semíramis de Virués (Sosa, 2019).

El bosque, la selva, la montaña, frecuentemente de difícil acceso, con animales feroces y vegetación intrincada, permiten alojar allí temores anclados en el inconsciente colectivo, relacionados con la oscuridad, la soledad, la presencia de lo monstruoso e, inclusive, de lo diabólico. Efectivamente, a nuestra Gila no le faltará ninguno de estos caracteres pues ella misma –presa de la *locura por la honra*– promete al saber su agravio:

(...) Y guárdense de mí todos
cuantos hombres tiene el suelo
si a mi enemigo no alcanzo,
que hasta matarlo no pienso
dexar hombre con la vida;
y hago al zielo juramento
de no volver a poblado,
de no peinarme el cabello,
de no dormir desarmada,
de comer siempre en el suelo
sin manteles, y de andar
siempre al agua, al sol y al viento,
sin que me acobarde el día
y sin que me venza el sueño,
y de no alzar, finalmente,
los ojos a ver el cielo
hasta morir o vengarme. (II, vv.1080-1096, énfasis nuestro)

El proceso de animalización que convierte a la serrana en una mujer salvaje ha dado comienzo. Literalmente, su promesa de no alzar los ojos al cielo hasta vengarse implica andar en cuatro patas, es retroceder en la cadena evolutiva. En el tercer acto —cuando, pasado un tiempo, Gila ha cobrado ya numerosas víctimas—, se encuentra con una niña, Pascuala, y le pregunta qué opinan los campesinos de ella, la inocente responde:

Que eres *Locifer*,
saltabardales, *machorra*,
el coco de las consejas,
el lobo de sus ovexas,
de sus gallinas la zorra;
los niños callan contigo,
los hombres huyen de ti,
los viejos dicen que así
fue *la Caba* de Rodrigo;
las mozas que otra parexa
no tuvo el mundo, y el cura
como ñublo te conjura
a la puerta de la Igrexa;
cada vez que nuevas dan
de tu condición ingrata,
descomulgándote, mata
candelas el sacristán;
y dicen que en haz y en paz
de toda esta serranía
te han de colgar algún día
como razimo de agraz. (III, vv. 540-560, énfasis nuestro)

Es interesante recuperar todos los matices de un imaginario popular que evoca las representaciones de la “poética del miedo”: lo demoníaco (Lucifer; nube amenazante a la que se conjura y se excomulga), lo ilimitado (*saltabardales*), lo animalesco (lobo, zorra), lo monstruoso (el “coco” de los cuentos), lo lujurioso (Cava), lo híbrido (“machorra”).

En síntesis, aúna los semas estigmatizantes de la animalidad, la demonización y la locura¹², formas extremas de condena social ante la completa transgresión que significa Gila. Por ello, es tan importante para ella aclarar reiteradamente los móviles de su conducta en el momento de ser aprehendida y entregar las armas a su padre: “Vengué, en efeto, mi honor” (III, v. 3117 y v. 3127).

Recordemos que cuando la serrana despierta por el sonido de los atambores que se marchan y descubre la vil acción de Lucas, sus gritos demandan la reparación de su afrenta pública (no privada) a todos los hombres de la casa —empezando por Giraldo y siguiendo por Mingo, Pascual, Antón— hasta terminar por el pueblo, sujeto colectivo masculinizado. Como otra Laurencia¹³, reclama inútilmente una respuesta de quienes debían desagrararla; es entonces cuando resuelve vengar su honor ella misma.

Su razón, sin embargo, no puede ser tomada en cuenta sencillamente porque es mujer. Esa sociedad regida por estatutos de honra tan rígidos que exigen la *limpieza* del cuerpo femenino —a modo de ejecutoria íntima¹⁴— no admite que sea la víctima quien ejerza la justicia por mano propia porque eso implica la usurpación de un rol ancestralmente masculino. El Cabo de la compañía alojada en casa de la serrana dice cuando esta le da una bofetada durante el juego de naipes: “Nunca una mujer agravia” (II, v. 1894); lo que, en apariencia, es un elogio constituye en realidad la mayor ofensa pues presupone que no posee una entidad equiparable a la del hombre.

Cobra ahora nuevo sentido la escena inicial¹⁵ en que el capitán y Giraldo discuten largamente sobre la honra y el labrador exhibe con orgullo su limpieza de sangre, pues se precia de ser “cristiano viejo y honrado”.

La *locura* que Gila experimenta al saberse deshonrada y que la lleva a traspasar los límites de lo humano no es más que el resultado de la obsesión colectiva de una sociedad patriarcal de la cual Giraldo es el epítome. El rol masculino que la joven adoptó a falta del hijo varón también le hizo sentir que podía lavar con sangre su honor: pensó que podía ser agente de su peripecia personal y comprobó que, como mujer, se esperaba de ella la ancestral pasividad femenina. Por eso, no sorprende que la serrana —como la salvaje o el animal herido que es— arranque un pedazo

12 Mingo denominará “airada” a su antigua pretendida (III, v. 6) y le pondrá él mismo las esposas. Gila es llamada “fiera” (II, v. 428) y “extraña mujer” (III, v. 441), entre otras (des)calificaciones.

13 En realidad, la propia Gila se identifica con Olimpia, el personaje del *Orlando furioso* que enloquece al ser traicionado.

14 El tema aparece, en su cruda misoginia, en el diálogo entre el capitán y don García (III). Inclusive, este se mofa del hecho de que mujeres como Gila remiendan su virgo para dar “gato por liebre” y parecer “limpias de los pies y de las manos”, o sea, vírgenes.

15 La ubicación estratégica de esta secuencia remite al principio constructivo de la comedia, ya que suele “anudarse” con la escena final y revelar, retrospectivamente, su importancia como anticipación.

de la oreja de su padre, origen de su forma de pensar y de su desgracia, como ella misma reconoce (III, vv. 3250-3256).

La sanción final del rey¹⁶ muestra ejemplarmente el escarmiento que se dará a quienes intenten transgredir la ideología hegemónica, ya sea con respecto al rol establecido histórica y culturalmente para la mujer, ya sea a las disposiciones homogeneizadoras de orden etno-religioso emanadas del poder católico en el último período de la Reconquista. La admonición atraviesa oblicuamente los siglos para sugerir una idéntica sumisión o la inexorable supresión de los elementos disidentes.

Coda para pensar

Sin embargo, el desenlace de Gila ofrece aristas que problematizan el carácter monolítico del discurso veleciano. Unida a la exclamación que lanza Gila desde el palo: “¡Padre, padre!”, que evoca la escena del Calvario en que Cristo suplica al Padre, la representación de la muerte de la serrana como San Sebastián, atravesada por flechas, en la última didascalía¹⁷, simboliza el martirologio de víctimas puras e inocentes propio de comedias hagiográficas, muy lejos de las imágenes que los marbetes de *asesina, loca, salvaje, demonio...* han ido convocando durante la acción dramática. Esta ambigüedad semiótica marca una fisura que deconstruye, sin palabras, el merecimiento del castigo y el lugar de la razón. Una posibilidad muy fuerte en un dramaturgo como Vélez de Guevara quien, según investigaciones fidedignas¹⁸, tenía sombras de converso.

Referencias

- Dubatti, J. (2018-2019). Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, Vol. 10 (14), 8-29.
- Crivellari, D. (2005). *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara: entre convención y desviación. *Acotaciones: revista de investigación teatral* (14), 37-62.
- Gonzalez, L. (2014). La forêt du garulf dans la tradition narrative au Moyen Âge: théâtre et matrice de l'hybridation fantastique. *Belphégor* [En ligne], 12-1. Recuperado el 6/09/21 de <http://journals.openedition.org/belphegor/443>
- Majada, J. y Merino, A. (eds.) (2016). *Las Serranas de la Vera* / Lope de Vega, Vélez de Guevara y Valdivielso. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-serranas-de-la-vera/>

16 Al llegar al pie del palo, apenas acaba de morir la serrana, Fernando sentencia: “Ha sido/ justo castigo” (III, v. 3284), para dejar bien en claro cómo terminarán quienes osen desafiar el statu quo del orden monárquico.

17 Entre Don Fernando y Doña Isabel, y el maestro y los que pudieren de acompañamiento, y corren el tafetán, y parezca Gila en el palo, arriba, llena de saetas y el cabello sobre el rostro, y salgan abajo Giraldo y Don Juan.”

18 Al respecto, cfr. Vega García-Luengos y Valdés Gázquez (2010); Martín Ojeda y Peale (2017). Se cree que era un cristiano nuevo pues cambió su verdadero nombre, Luis Vélez de Santander, con el que había firmado algunas de sus primeras obras, por el de Guevara. El motivo probable del cambio de apellido fue que, a mediados del siglo XVI, un tal Luis de Santander, también ecijano y ascendiente del poeta, fue castigado como judaizante por la Inquisición.

- Martín Ojeda, M. y Peale, C. G. (2017). Historiografía, genealogía y onomástica: la cuestión del judaísmo de Luis Vélez de Guevara. *Criticón* [En línea], 129. Recuperado el 9/09/21 de <http://journals.openedition.org/criticon/3276>
- Nasif, M. (2013). *Locus amoenus et locus horribilis*: topografía mágica en la literatura caballeresca española. *Letras*, (67-68), 143-153. Recuperado el 28/08/21 de <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4590>
- Osés García, B. (2008). La serrana de la Vera. Geografía de una leyenda. En A. Martos García y E. Martos Núñez (coords.). *Puertas a la lectura 20-21. El patrimonio cultural: tradiciones, educación y turismo*, Universidad de Extremadura, 373-377. Recuperado el 20/08/21 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5997868>
- Otero-Torres, D. M. (1997). Historia, ortodoxia y praxis teatral: el homoerotismo femenino en *La serrana de la Vera*. En *El escritor y la escena, V. Estudios sobre teatro español y novohispano del Siglo de Oro* (pp. 131-139). Universidad de Ciudad Juárez. Recuperado el 28/08/21 de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc514k5>
- Regan, K. y Almoguera, R. (2001). Romancero y comedia en *La Serrana de la Vera*. En C. Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (123-129). Iberoamericana.
- Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges*. Seuil.
- Sosa, M. (2004). *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- (2019). Las pasiones de la guerra en dos tragedias áureas: *La gran Semíramis de Virués y La hija del aire de Calderón*. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* (15), 96-106. Recuperado el 20/08/21 de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/issue/view/144>
- Vega García-Luengos, G. y Valdés Gázquez, R. (2010). Vélez de Guevara, Luis. En Gavela García, D. y Rojo Alique, P. C. (coords.), *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*. Vol. 2, 580-616. Castalia.
- Vélez de Guevara, L. (1916). *La serrana de la Vera*. Edición digital de la Fundación Menéndez Pidal (Menéndez Pidal, R. y María Goyri, *Teatro antiguo español. Textos y Estudios, I: Luis Vélez de Guevara, La serrana de la Vera*, Centro de Estudios Históricos, 1916). Recuperado el 01/08/21 de <https://fundacionramonmenendezpidal.org/micodigo/serrana/observaciones.html>
- Vélez de Guevara, L. (2009). *La serrana de la Vera: comedia. Inc.: Si sois capitán del rey... Exp.: que fue prodigio de España*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Madrid: Biblioteca Nacional, autógrafa). Recuperado el 01/08/21 de <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-serrana-de-la-vera-manuscrito-comedia-inc-si-sois-capitan-del-rey-exp-que-fue-prodigio-de-espana--0/html/>



Sumario

Conformación de la monstruosidad en el cuento “La Yudí” de Ohuanta Salazar

Facundo Vargas
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales- UNJu
facundovargas90@hotmail.com

Recibido: 29-03-2022
Aceptado: 22-04-2022

Palabras clave: monstruosidad, infancia, horror social, Ohuanta Salazar

Resumen

Monstruo deriva de la forma latina *monstrare*, que en español se traduce *mostrar* y, según Foucault, responde a la mixtura de lo animal y lo humano. Esta categoría requiere de lo específicamente humano, pero implica también “una deformación o desvío” (Dorra, 2000). Los mecanismos que sostienen el inestable andamiaje humano revelan sus desviaciones a través de las fronteras entre lo animal, lo anormal, lo no humano.

En el campo literario de la Argentina reciente, elegimos el cuento “La Yudí” (2018) de Ohuanta Salazar (Tucumán) para abordar la monstruosidad desde el cronotopo de la villa como espacio periférico que acentúa la mutación de lo humano y zona de los bordes. En relación con la teoría de la Otredad de Dussel, desarrollaremos el efecto monstrificador de la marginalidad como habitáculo de los personajes y como aquella realidad porosa en donde se diagraman las lógicas del Horrorismo. (Cavarero, 2009).

Este espacio, locación de la violencia infantil por parte de sus progenitores, se constituye en proyección sinecdótica del rol del Estado que expulsa de los centros a las víctimas del sistema y las abandona en los no-lugares de las villas.

Lo siniestro desautomatiza el hogar y las relaciones paternas que reafirman una genealogía del poder proyectada a los terrores intrafamiliares, cotidianos y sociales del presente. Y sus dispositivos se ejecutan en las víctimas: sujetos tatuados por la vulnerabilidad y la exclusión de la Otredad.

La narrativa de Salazar aporta a la literatura argentina del terror escrita por mujeres una lectura social de las violencias y denuncia los horrores de la explotación sexual e infancias rotas que pueblan la urbanidad orillera.

Key words: monstrosity, childhood, horror, Ohuanta Salazar

Abstract

The word *monster* derives from the latin form *monstrare* that in its spanish form translates *mostrar*, and according to Foucault respond to mix between the animal and the human. This category requires what specifically human but it also implies “a deformation or detour” (Dorra, 2000). The mechanisms holding the unstable scaffolding reveals their deviations across borders between the animal, the anormal and the no-human.

In the field of recent Argentine literature we took the short story “La Yudí” (2018) of Ohuanta Salazar (Tucumán) to board the monstrosity from the chronotope of the *villa* as peripheral space that accentuates the mutation of the human and border area. According to the *Otherness* theory we’ll develop the monstrification effect of marginality as dwelling of characters and like that porous reality where are diagrammed the *Horrorism* logical (Cavarero, 2009).

This space, location of child violence by their parents is constituted in synecdochic projection of the role of the state that expels the victims from the centers and abandons them in the non-places of *villas*.

The sinister deautomates the home and the paternal relations, that reaffirm a genealogy of power projected to the domestic terrors, daily and social of the present. And its devices runs on the victims: subjects tattooed by the vulnerability and the exclusion of the Otherness.

The Salazar’s narrative contributes to the argentinian horror literatura written by women a social Reading of violence, and denounce the horrors of sexual exploitation and the broken childhoods that settles the suburban urbanity.

Introducción

Ohuanta Salazar es una escritora nacida en Tucumán que vivió en Jujuy hasta la adolescencia y cursó sus estudios universitarios en Entre Ríos; actualmente reside en Buenos Aires. Su primera obra se titula *Patios de Obanta*, un libro de cuentos publicado en 2017. En 2018 publica el poemario *La revancha de mis pedazos*.

Se pueden establecer diversas continuidades temáticas y estilísticas que atraviesan tanto la narrativa como la poesía y que van a conformar la “poética ohuantiana”: la dictadura como motivo, el tópico de la violencia, la mujer, las infancias, la memoria constructora de la historia, los sujetos fragmentados y la segmentación de la realidad, etc. Si analizamos los títulos de sus libros podemos ya, pre-juiciosamente, arriesgarnos sobre esta última idea. *La revancha de mis pedazos* apela a una reconstrucción, o por lo menos, en tanto pedazos sueltos, a una partición. En *Patios de Obanta*, la idea de los patios nos remite a una construcción laberíntica. Por otro lado, los espacios no

solo son físicos sino también psíquicos y lo mismo sucede con los tiempos. Todo esto implica una configuración compleja del mundo (real y ficticio) que nos propone, que permite y exige múltiples abordajes.

Entre los recursos narrativos más frecuentes encontramos la ambigüedad, clave axial en la constitución de su poética. Hay una poderosa tendencia a la polaridad y/o ambivalencia de los conceptos.

Para los fines de este trabajo, nos centramos en un punto de confluencia específico: el tópico de las infancias. Las infancias van a representar una ambigüedad. Por un lado, es posibilidad, esperanza, futuro, vida; pero presenta también su contracara: es la vulnerabilidad definitoria, que se va a repetir a través de la latencia del pasado más amargo; la destrucción de la infancia es la muerte.

El objetivo de este trabajo es lograr una aproximación a una de las vertientes en las que se está representando a la monstruosidad y al terror/horror social en nuestro territorio. Para ello elegimos desmontar los mecanismos y estrategias narrativas/discursivas que conforman la monstruosidad en el cuento *La Yudí*. Surge entonces el siguiente interrogante: ¿de qué maneras se representa la monstruosidad en la narrativa argentina reciente?

La literatura reciente que trabaja el género del terror en la Argentina se cifra predominantemente en los nombres femeninos con escritoras como Samanta Schweblin, Ildiko Nassr, Agustina Bazterrica, Mariana Enríquez, Diana Beláustegui, Selva Almada, Verónica Barbero, Gabriela Cabezón Cámara, por nombrar algunas. Se trata de narrativas perturbadoras que trabajan lo siniestro para desmontar ciertas convenciones femeninas y la naturalización de los diversos tipos de violencia. Tal es el caso, por ejemplo, de obras como *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez donde la autora exhibe temáticas como la depresión, la pobreza y la violencia de género, entre otros; *Bey* y *El romance de la negra rubia* de Gabriela Cabezón Cámara tematizan los abusos, la marginalidad, la prostitución, la violencia política, etc. Esto quizás quiera decir que la representación monstruosa es un recurso estético vigente de gran impacto para hablar de temas no solo universales, como el cuestionamiento de lo humano, sino también socio-cotidianos. Pero también quiere decir que las antiguas definiciones de lo monstruoso se han amplificado y como dice Daniel Santamaría “la identidad del monstruo, sin embargo, no agota la monstruosidad como concepto” (Santamaría, 2000, 19). Por eso es necesario posicionarse respecto a esta categoría, y lo haremos desde la definición que nos brinda Dorra.

Raúl Dorra define al monstruo por las características básicas y fundamentales que lo determinan históricamente “en relación con una norma que resulta violada (...) Una deformación o desvío” (Dorra, 2000, 46). El monstruo históricamente repite

el patrón del desvío, pero este desvío es respecto de ciertos patrones establecidos socioculturalmente. Como su caracterización y conformación varían según el contexto socio-histórico, en los monstruos se van a reflejar los miedos y preocupaciones de la sociedad a la vez que van a cuestionar la conformación y consistencia humanas, pero no de la ontología de lo humano sino de la realidad humana circundante.

En este sentido, el aporte clave del autor para comprender las representaciones modernas de la monstruosidad es definir al monstruo como “una criatura reconocible que se vuelve irreconocible y amenazante” (Dorra, 2000, 56). Esta idea se articula con la palabra que utiliza Freud «*Unheimlich*» (lo siniestro, lo ominoso): “aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 1919, 2). Desarrolla esta idea con relación a la de la casa embrujada, una casa extraña que pierde las cualidades del hogar como refugio de lo externo. Este extrañamiento del que habla Freud se proyecta, en el texto *La Yudí*, al núcleo familiar, y las relaciones que se establecen entre los personajes devienen monstruosidades. Por ello, para los fines de este trabajo, la definición de Dorra es la que resulta más útil a la hora de analizar este tipo de terror social y de monstruosidad, debido a que se entrelaza con lo siniestro y problematiza lo humano, lo familiar, lo cotidiano, lo conocido, etc.

El espacio: el hogar sin hogar

En *La Yudí* la casa construida desde la precariedad, por un lado, viene a derribar la idea mistificada del hogar como *locus amoenus* y se sostiene mejor sobre su opuesto, el *locus eremus*, que abraza los conceptos de lo desértico, seco y frío. Por otro lado, esta casa se erige junto a otras casas en la misma condición, y es significativa en la medida en que forma parte de este conjunto:

El barrio Villa María no aparece en ningún plano de la ciudad. Es un vacío en los límites del papel. El barrio Villa María es un barrio sin barrio. Tiene una sola calle de acceso, sin nombre. Una calle sin calle.

Las casas de Villa María son de maderas apiladas y chapas apoyadas. No tienen paredes de ladrillo, ni techo, ni ventanas, ni puerta. Casas sin casa. Excepto dos, que sí tienen paredes de ladrillo y tienen techo de chapa y tienen puerta: la del Carlito, el presidente de la vecinal, y la de La Yudí. (Salazar, 2017, 57)

Como se aprecia en la cita, la falta de representación gráfica del territorio es significativa: el barrio Villa María representa un vacío legal. Su ausencia en el mapa deslegitima este espacio y nos damos cuenta de ello porque inmediatamente la voz narradora se apresura a deshacer el barrio y dice que “es un barrio sin barrio”. Se trata de un espacio que se va constituyendo a partir de la falta que se expresa en las “calles sin calles” y “casas sin casas”. De esta manera el lenguaje se quiebra para significar

algo desprovisto de su propia entidad, de su esencia, instalando la incertidumbre de lo que se nos describe, como si se tratara de una fachada, algo hueco, falso, inconsistente, que va a cuestionar la realidad. A medida que avanza el relato se va gestando una semantización fantasmal del espacio que parte de la idea inicial de que el barrio Villa María no está en los planos de la ciudad. El cronotopo de la villa opera sobre las casas y los personajes. Es un espacio que surge como un fenómeno moderno. Se trata de algo que debía permanecer oculto, que se encuentra alejado de la civilización, lo marginal y fronterizo, espacio invisibilizado que se nos revela al tiempo que desvela la desigualdad y la carencia que dan lugar al horror social y político. Es decir, la construcción del espacio desde la carencia y su inconsistencia fantasmal y terrorífica determinará que los personajes que transitan dicho espacio lo harán a partir de estos prejuicios: como personajes carenciados y monstrificados, construyendo la crítica social a partir de la mirada pasiva del lector.

Liliana Tozzi plantea el cuestionamiento a la realidad como función intrínseca de lo monstruoso, definiendo esta categoría como aquella que “trasciende lo estético hacia una visión crítica de la dimensión social” (Tozzi, 2019, 1) y pone el foco en “las relaciones de desigualdad y dominación” (Tozzi, 2019, 3).

Para comprender los mecanismos que hacen funcionar tanto al horror como a la monstruosidad, y poner de relieve estas relaciones de desigualdad, es interesante articular los aportes teóricos de Dussel y Cavarero.

Por un lado, los horrores del presente se imprimen en las *corporalidades vivientes* de los más vulnerables, cuerpos en donde se tatúan la violencia, la desigualdad. Las *víctimas*, como las define Dussel, son “los perdedores del sistema vigente” (Steckner, 2001, 66): los negros, los esclavos, los pobres, las mujeres: los históricamente derrotados. Todos ellos pertenecen a la Otredad, alteridad definida por el autor como todos aquellos que quedan fuera de la Mismidad, es decir, el sistema que se cierra sobre sí y que al desechar a estos *Otros* se alimenta, se fundamenta. Por otro lado, existen distintos círculos de otredad. Por ejemplo, en el sistema capitalista el Otro excluido es el pobre, el que no produce; en el sistema patriarcal es la mujer, la Otra; en el adultocentrismo la otredad es la infancia. Dussel contribuye a los estudios de filosofía de la liberación en donde desentraña las relaciones entre las partes del sistema social histórico y vigente, y al cual consideramos necesario incluir al niño no solo como categoría sino (en palabras del autor) como *realidad viviente*. De esta manera, veremos cómo la Yudí se construye a partir de múltiples círculos de la otredad, en tanto mujer, pobre y niña.

Adriana Cavarero (2009) desarrolla el concepto de *Horrorismo*. A partir de la caracterización de las víctimas de la violencia contemporánea propone desplazar nuestra atención del autor del acto violento a su víctima. Dos de las bases sobre las que

se edifican el horror y la violencia contemporánea son condiciones que caracterizan a la víctima. La *vulnerabilidad* es la situación en la que el ser humano se encuentra totalmente expuesto al otro, tanto a su protección como a su agresión. Por otro lado, todos somos vulnerables en la medida en que, en tanto mortales, y mientras vivamos, nos encontramos abiertos a una herida que, además, es inminente. Los *inermes* son aquellos que, siendo atacados por alguien que tiene armas, no poseen armas y no tienen ninguna posibilidad de defenderse. El inerte no tiene otra opción más que la renuncia al mundo. Por ello, la filósofa italiana afirma que el niño es víctima por excelencia, puesto que en él confluyen ambas figuras: la del vulnerable y la del inerte.

En este sentido, un fragmento de la autobiografía de Trotsky ayuda a esclarecer las causas culturales/literarias del engaño sobre las infancias idílicas a la vez que resulta un aporte sobre la figura del niño construida desde la vulnerabilidad e inermidad:

Tiéndose a la infancia por la época más feliz de la vida. ¿Lo es, realmente? No lo es más que para algunos, muy pocos. Este mito romántico de la niñez tiene su origen en la literatura tradicional de los privilegiados (...) Es la idea perfectamente aristocrática, de la infancia, que encontramos canonizada en los grandes señores de la literatura o en los plebeyos a ellos enfeudados. Para la inmensa mayoría de los hombres, si por acaso vuelven los ojos hacia aquellos años, la niñez es la evocación de una época sombría, llena de hambre y de sujeción. La vida descarga sus golpes sobre el débil, y nadie más débil que el niño. (Trotsky, 1930, 2)

La Yudí niña: la víctima, la inerte

Y nadie más débil y vulnerable que la Yudí. En ella confluyen la injusticia, la violencia, la desigualdad, el horror, la vulnerabilidad, la niña, la pobre, la prostituta, la víctima, la inerte. Los distintos círculos de otredad, vulnerabilidad, dominación se concentran en la Yudí, y a medida que conocemos su historia se hace más difusa la frontera de lo humano; cuanto más nos acercamos a su figura más se deshace (se desfigura) la Yudí: "Cuando La Yudí era niña no aprendió a leer como otros chicos porque salió burra, como le dijo la mamá. Ella iba a la escuela de vez en cuando para comer y para jugar" (Salazar, 2017, 57).

La descalificación intelectual produce la animalización Yudí-burra, hibridación que le permite ir a la escuela, pero no para aprender sino para comer y jugar, actividades que no encuentran lugar en la casa.

Pero ya sabía muchas cosas. La Yudí sabía para qué la buscaban durante alguna siesta, o todas las siestas, su tío o su hermano o su padrastro (...) Estaba acostumbrada a que la agarraran durante alguna noche, o todas las noches, de lluvia ruidosa en los techos.

No entendía y no entendió. Pero aprendió. Aprendió que algo malo había hecho, mientras la golpeaban esos hombres por resistirse o su madre por dejarse. (Salazar, 2017, 57-58)

Observamos que hay varias claves lingüísticas sobre el proceso de deshumanización de la Yudí. Por un lado, en la palabra “agarrar” se esconde una cierta objetivación, una cosificación que elimina la voluntad y la persona. Por otra parte, la mecanización del aprendizaje es producto de un sistema de defensa: la niña no entiende, pero aprende, proceso propio del automatismo. Finalmente, una segunda animalización de la Yudí se produce a través de la proyección de las imágenes del abuso sexual “mientras la montaban” y “hasta que alguno le gruñía al oído babeando, que solo las putitas gritan” (Salazar, 2017, 58). Surge entonces una contigüidad entre los conceptos niña-animal-objeto-puta, a partir de la característica común de no poseer voluntad.

El tópico de la violencia se diversifica, se ramifica a través de los parientes: la madre es parte del sistema del horror, pero son principalmente los hombres quienes descargan sobre su cuerpo la brutalidad: abuso físico, sexual y de poder, siempre a la vez. El abuso es la cúspide de la relación de desigualdad y dominación.

A los once, La Yudí era una niña sin niña.
Todavía era una niña sin niña cuando no perdió el crío y nació nomás su primer hijo-sobrino. El hermano mayor de La Yudí se fue a vivir lejos.
A los trece años La Yudí había parido a su sobrino y a su medio hermano.
(Salazar, 2017, 59)

A través de la violación los vínculos familiares se enajenan. Se hacen difusos los límites, se desdibujan los roles. La hibridación que sufre el personaje de la Yudí destruye el sistema parental o, mejor dicho, lo deforma, y en tanto deformación o desvío, se monstrifica.

Por otro lado, este fragmento del relato es el primero de los dos pasajes en donde se habla de las edades de la Yudí. La edad constituye una forma de identificación: una manera de pararse frente al mundo, una de las más importantes, la de la temporalidad, que terminará por desaparecer a medida que los golpes borran los recuerdos. Los abusos sobre la Yudí-niña reflejan de la manera más descarnada el adultocentrismo, la condición de las infancias según la cual los niños no tienen voz, y por lo tanto *no son*. Y de esta violencia emergerá la Yudí-adulta. Es decir, la derrota de la niñez prefigura una ulterior derrota.

La Yudí era niña cuando tuvo su primer aborto “natural”. Ella llama natural a todo aquello que simplemente pasa. Porque para La Yudí es “natural” sangrar mucho después de cada paliza. Por eso fue “natural” perder el crío por los golpes. (Salazar, 2017, 59)

La naturalización de los diversos tipos de violencia que sufre hace que el relato avance a la vez que su condición de víctima empeora. Condición que se refleja en todas las relaciones de dominación y desigualdad que transita: como mujer, como niña, como hija, como explotada sexualmente.

El único atisbo de esperanza en este sistema totalitario y circular de violencia está representado por el Gringo:

El Gringo le compró ropa. Ropa que nadie había usado antes. Era ropa de verdad. Era ropa con ropa. Le compró sus primeros zapatos. Zapatos que nadie había caminado antes. Eran zapatos con zapatos. El Gringo la llevó a una casa. Una de las dos únicas casas de Villa María con paredes, techo, ventanas y puerta. Casa con casa. La puerta con puerta tiene candado con llave. (Salazar, 2017, 60)

Es interesante el punto de inflexión que se plantea a nivel narrativo y lingüístico. El lenguaje vuelve a erguirse sobre sí para expresar cierta consistencia en las cosas que describe: zapatos con zapatos, casa con casa. Las cosas como las conocemos, desprovistas de “eso extraño”, de lo siniestro que no nos permite identificarlas. De cierta forma, la voz nos engaña con este recurso, pues el mundo, las cosas, parecen volver a tener forma. Pero pronto nos desengaña porque, dice la voz, el Gringo le compra ropa, casi no le pega y “cuando se le va la mano” la acompaña al hospital. La escapatoria que representaba la “benevolencia” del Gringo es de la misma naturaleza inconsistente (falsa) de los edificios y las cosas; le cuesta caro y deviene condena: la prostituye, y para que no tenga más hijos “le hizo sacar todo. La Yudí tiene un vientre sin vientre. A los dieciocho años, La Yudí es una mujer sin mujer” (Salazar, 2017, 60).

El tránsito de la Yudí es siempre incompleto: la niña sin niña, la madre sin madre, la mujer sin mujer, la escapatoria sin escapatoria. Se trata de claves discursivas para expresar una constante des-realización que ha impregnado el cuento desde el comienzo.

Conclusión

La representación de la monstruosidad en la literatura reciente del NOA se conforma desde una lectura/escritura compleja de la realidad social actual. La monstruosidad de La Yudí nos contextualiza, y se manifiesta en la mirada de los

lectores, no en los personajes ni en la voz que se limita a narrar: el mundo es así. Los actuales miedos y preocupaciones subyacen en la desigualdad social, la vulnerabilidad de las infancias, y la violencia ejercida sobre los cuerpos.

En este sentido la narrativa de Ohuanta construye el horror desde la mirada infantil de la Yudí y la condición de la mujer/pobre/víctima/inerme. El monstruo, lejos de los prodigios y seres deformes, se instala en la proximidad del hogar y tiene rostro humano.

La monstruosidad se construye en diversos planos. El espacio constituido a partir de la carencia termina moldeando también la moralidad de los habitantes. Se trata de personajes carentes, o, en el caso de la Yudí, por despojar, que van poblando el cuerpo del relato de múltiples y diversas brutalidades, capaces de alterar la consistencia humana e hibridarla a través de la animalización y la cosificación. El lenguaje mismo, con la herramienta de la recursividad, sufre una mutación para re-significar lo que se ve, pero no se puede narrar.

Solo hacia el final se hace mención de los dos órdenes claves que están en juego: el mundo y la humanidad. El final del relato es a la vez el final de los humanos y del mundo. "La Yudí está siempre en un mundo sin mundo, lleno de humanos sin humanos" (Salazar, 2017, 61). Este *mundo sin mundo* explicita un porvenir pesimista. Un mundo y una mirada asolados. A través de la construcción del relato, desde la intimidad del hogar hasta el mundo sin humanos se produce el paso del microcosmos del terror familiar al macrocosmos del horror: todo está regido por el horror, el mundo ya no es mundo porque ya no quedan humanos para nombrarlo. La palabra sugiere un espacio y unos seres imposibles de nombrar de otra manera. La recursividad (negativa) de la palabra permite elidir el sentido final sin obviarlo; se sospecha: solo quedan los monstruos y lo innombrable.

Referencias

- Barei, S. (2013). *Seminario de Verano I. La pregunta por lo humano*. Facultad de Lenguas, UNC.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Editorial Anthropos.
- Delgadillo, J.F. (2012). Foucault y el análisis del poder. En *Revista de Educación y Pensamiento*, 17 (19), 160-170.
- Dorra, R. (2000). ¿Para qué los monstruos? En Accame, J. et al., *Monstruos (ensayos)*, 41-56. Secretaría de Estado de Cultura de la Provincia de Jujuy y Universidad Nacional de Jujuy.
- Emiliozzi, S. (1998). Michel Foucault: una aproximación en torno al concepto de poder. En García Raggio, A., *Del poder del discurso al discurso del poder*, 101-135. Eudeba.

- Foucault, M. (2012). Poder y Saber. En *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, 67-86. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007). *Los anormales. Curso del Collège du France (1974-1975)* Fondo de Cultura Económica.
- Freud S. (1919). Lo siniestro. En *Sigmund Freud Obras completas*, (versión electrónica). Recuperado el 31/7/2021 Sigmund Freud CIX. LO SINIESTRO (*)
- Salazar, O. (2017) *Patios de Obanta*. Taniel ediciones.
- Santamaría, D. (2000). Los monstruos en la historia. En Accame, J. et al. *Monstruos (ensayos)*, 15-26. Secretaría de Estado de Cultura de la Provincia de Jujuy y Universidad Nacional de Jujuy.
- Steckner, A. (2001). *Enrique Dussel, Semillas del tiempo*. EDIUNC.
- Sued, G. (2017). Nunca hemos sido humanos. Reseña del libro *Lo posthumano* (2015), de Rosi Braidotti.
- Tozzi, L. (2019). Poéticas de lo monstruoso. Romance de la negra rubia (2013) de Gabriela Cabezón Cámara. En *Seminario de Verano IV. La pregunta por lo humano. Hombres/ Dioses/ Monstruos / Robots*, 129-148. SeCyT. UNC. (PDF) Poéticas de lo monstruoso. Romance de la negra rubia (2013) de Gabriela
- Trotsky L. (1930) *Mi vida*. Marxists Internet Archive (2002). Trotsky -Mi vida- Ianovka
- Walde Moheno, L.v.d. (1994). Lo monstruoso medieval. En *La experiencia literaria* (invierno 1993-1994) [1994], 47-52.



Sumario

Supervivencia de las migalas. El terror de Amalia Jamilis

Luciana Belloni Fernández
Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLEO)
Universidad del Salvador (USAL)
luciana.belloni@usal.edu.ar

Recibido: 17-12-2021
Aceptado: 21-04-2022

Palabras clave: terror, Amalia Jamilis, maternidad disidente, indumentaria.

Resumen

En contraposición a las definiciones teóricas más tradicionales sobre el terror — por ejemplo, las de H.P. Lovecraft o Noël Carroll— Stephen King postula que el gore, el momento de impacto de la emoción, puede estar dado en los textos por las presiones fóbicas sociales cotidianas y no necesariamente por la introducción de elementos sobrenaturales. Desde esta perspectiva sobre el género, es posible abordar *Detrás de las columnas* (1967), el primer volumen de cuentos —o, quizá, la primera novela—, de Amalia Jamilis, escritora de Buenos Aires poco transitada por la crítica literaria. La presente investigación propone que la autora problematiza, en la referida obra, los umbrales entre las especies (sobre todo, mujer-animal en “Fondo de espejo” y “Migala en la tarde”), hecho que implica, por un lado, el advenimiento de lo siniestro y, por el otro, una dimensión política constante en su narrativa: el cuestionamiento a las maternidades normativas y la denuncia al abuso sexual a niñas. Estos aspectos sociales se encuentran fundados en el texto a partir de una estrategia discursiva particular: la conformación de una “poética de la indumentaria”.

Key words: terror, Amalia Jamilis, dissident motherhood, clothing.

Abstract

In contrast to the more traditional theoretical definitions of the horror genre —for example, those from H.P. Lovecraft o Noël Carroll—, Stephen King puts forward that “the gore” —the moment of impact of the emotion— can be originated in the stories by social phobic pressures from everyday life, and not necessarily by the introduction of supernatural elements. *Detrás de las columnas* (1967), the first volume of short stories —or, perhaps, first novel— by Amalia Jamilis, a writer from Buenos Aires whose work was not sufficiently studied by literary criticism, can be read from Steven King’s perspective of the genre. This research proposes that Jamilis problematizes the gap between species (especially woman-animal in “Fondo de Espejo” and “Migala en la

tarde”) in *Detrás de las columnas*. This fact implies the advent of the sinister on one hand, and on the other, a constant political dimension in her narrative: the questioning of normative motherhood and a criticism of the sexual abuse of girls. These social aspects are founded in the text by a particular literary strategy: the conformation of a “poetry of clothing”.

1. Introducción

Las definiciones teóricas más tradicionales sobre el terror señalan como rasgo distintivo del género su pretensión de generar en los lectores un “nivel emocional” constituido por el miedo, la inquietud y la ansiedad a través de recursos que violen las leyes de la naturaleza, principalmente, monstruos amenazantes y repulsivos (Noël Carroll, 2004, p. 45; Lovecraft, 1999, pp. 8-9). Esta primera clasificación fue discutida por Stephen King, quien lejos de considerar la introducción de lo sobrenatural como un requisito ineludible del terror, postula que el gore, el impacto de la emoción, puede estar dado por las presiones fóbicas sociales cotidianas que suelen ser, antes que fantásticas, políticas, económicas y psicológicas (1981, p. 23).

Sobre esta última línea se pueden ubicar las obras más destacadas de la literatura argentina de terror escrita por mujeres durante el siglo XIX, XX y XXI: los textos de Juana Manuela Gorriti, Silvina Ocampo, Olga Orozco, Ana María Shua, Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Ariana Harwicz, entre otras. La presente ponencia tiene como corpus de estudio *Detrás de las columnas* (1967), el primer volumen de cuentos —o, quizá primera novela—, de Amalia Jamilis (1936-1999), escritora de Buenos Aires poco transitada por la crítica literaria. El objetivo es comenzar a plantear la solidaridad de la obra de Jamilis con la de las referidas escritoras, de modo tal que pueda justificarse la pertinencia de su inclusión en la mencionada genealogía de terror femenino. La presente investigación propone que la autora problematiza, en *Detrás de las columnas*, los umbrales entre las especies (sobre todo, mujer-animal en “Fondo de espejo” y “Migala en la tarde”), hecho que implica, por un lado, el advenimiento de lo siniestro en los textos y, por el otro, una dimensión política constante en su narrativa: el cuestionamiento a las maternidades normativas y la denuncia al abuso sexual a niñas. Estos aspectos sociales se encuentran fundados en el texto a partir de una estrategia discursiva particular: la conformación de una “poética de la indumentaria”.

2. “Fondo de espejo” o los personajes en fuga

“Fondo de espejo” cuenta la decisión de la narradora anónima de asistir a una de las fiestas organizadas por su amiga Isabel, luego de haberse ausentado de ellas por un tiempo, bajo la promesa de que volvería a ver a su ex novio Mariano. El cuento se abre con la siguiente afirmación: “A lo mejor esto horrible que me ha sucedido es

solo un sueño, pero no es un sueño y entonces tengo que volver al espejo” (Jamilis, 2015, p. 33). Prototípico de la narrativa de Jamilis, este tipo de comienzo cuestiona los límites entre lo real y lo onírico e introduce el terror paulatinamente por medio de deícticos que crean el suspenso.

La protagonista revela que la razón por la cual se había mantenido al margen de las reuniones sociales de Isabel era el carácter perturbador de estas. En primera instancia, le resultaba inquietante la presencia de una atmósfera mórbida y agresiva —“Una de esas cosas era la decoración. Es como si hubiesen dejado suelto a un enfermo para hacer lo que quisiera” (2015, p. 34)—, que pareciera fagocitar a los personajes —mientras Isabel “no era sino un pedazo de decorado” (2015, p. 34), la narradora se califica como dentro del “género de las linfáticas” (2015, p. 34) y recuerda su “pasión malsana” (2015, p. 37) por Mariano—. Además, se trataba de un ambiente “tórrido”, adjetivo que evoca un acaecimiento de la infancia de la mujer, cuando, en la quinta de su familia en Glew, presencié la forma en la que un gato gris-celeste ardía en llamas junto a una encina. Si bien el texto no afirma explícitamente que la niña haya sido la asesina del animal —solo menciona que ella “encontró” una muerte ardiente—, existen ciertos indicios que lo insinúan: el gato, debido a la ternura con la que Mariano lo trataba, despertaba en ella una amargura que era “preciso liberarla” (2015, p. 35); era la única consciente de lo ocurrido y, tiempo después, admite tanto haber tapado al cadáver con hojas secas, como haber temido que Mariano “husmeara” en el asunto. Por último, este episodio la acecha hasta sus años de adultez: “De aquella vez me quedó el cric-crac del fuego. Mientras el gato se iba quemando; un ruido artificial y molesto que suele irrumpir violentamente en el centro de mis olvidos” (2015, p. 36).

Sin embargo, el acontecimiento más truculento de las fiestas de Isabel era, para la narradora, el encuentro tortuoso con el tucumano: “su saco, deslumbrante de una blancura azulada, daba dolor de cabeza (...). Podría hundirme sin remedio en el abismo líquido de sus ojos, de sus ojos de gato” (2015, p. 34). En este primer retrato, la indumentaria del personaje actúa como conductora de sus aspectos siniestros, es el saco aquello que provoca el dolor de la protagonista, causado, además, por la reminiscencia de aquel suceso de la niñez. Cabe destacar que, en la narrativa de Jamilis, el azul suele manifestarse como exponente de lo amenazador y lo angustiante, y suele estar asociado a los personajes masculinos negativos. Al respecto, podría pensarse que la autora crea un discurso contrario al del célebre príncipe azul de los cuentos de hadas, ya que quienes visten este color o, de algún modo, se encuentran vinculados a él no “salvan” a las mujeres, sino que infunden en ellas el terror o el caos. Otro signo que se utiliza en la construcción del tucumano es el agua: la protagonista siente como se “hunde” por efecto de la liquidez de los ojos del hombre. Principalmente al servicio de imágenes del naufragio, el agua, por lo general en la obra de Jamilis, alude a la desesperación o la incertidumbre. Otro ejemplo ilustrativo tiene lugar cuando la narradora, al recibir por teléfono la noticia

de que se reencontrará con Mariano, permanece “con la sensación de estar flotando en un océano gris” (2015, p. 35).

Asimismo, la mujer menciona que, al tener contacto con el tucumano, se producía una suerte de contagio entre ambos: “Acabé por comprender que sobre mis rasgos se pintaba exactamente el matiz de los suyos” (2015, p. 34). En este caso, utiliza un verbo, “pintar”, afín a los adornos, en especial al maquillaje, para enfatizar la disolución de las fronteras entre ella y el hombre. La indumentaria pareciera adquirir un poder sobrenatural vinculado al horror¹, enfatizado en el cuento, en primer lugar, por medio del peinado “bandós” de la protagonista —es decir, un estilo que subraya la temática de la duplicidad, propia de los cuentos de terror—, coherente con la personalidad dividida que la narradora confiesa haber experimentado; y, en segundo lugar, mediante el maquillaje que le había regalado su ex novio tiempo atrás, el cual remite a la manipulación por medio de la brujería, ya que su nombre es “Embrujo de Oriente” (2015, p. 36). Conjuntamente, las joyas componen símiles que crean lo funesto: “Hasta me imaginé descansando únicamente en mí misma, fría y pura como un diamante” (2015, p. 37).

La identidad del tucumano se esclarece en otros dos textos de *Detrás de las columnas*. Dada la migración de personajes de un cuento al otro, los relatos de Jamilis pueden leerse autónomamente, o bien en interrelación. Esto ha llevado a parte de la crítica a interrogarse si la obra es un volumen de cuentos o una especie de novela, donde los títulos de los relatos son, en realidad, títulos de capítulos (Ojeda 2019)². Es por ello que el argumento de “Fondo de espejo” nos permite buscar su precuela en “Noche de fiesta” y “Fiesta concluida”.

En el primero de estos cuentos se narra el cumpleaños de quince de Casilda, caracterizada en el texto a partir de las ropas que porta: “Entró Casilda. Llevaba puesto un vestido azul, de un género estival que solo conseguía destacar su insípida delgadez. Era sumamente alta para sus quince años y la falda corta dejaba ver sus rodillas conmovedoramente frágiles” (2015, p. 69). El desajuste entre la vestimenta femenina adulta y los rasgos físicos de una Casilda pequeña y débil es criticado por Mira, la empleada doméstica: “Tu madre te viste como una mujer cuando está bien a la vista que sos únicamente una chica” (2015, p. 69). En consecuencia, dicho comentario sobre el vestido introduce un tipo de maternidad disidente: Mira es para Casilda tanto un espacio de cariño y refugio —de hecho, luego de la separación

1 La relación entre magia e indumentaria ha sido abordada por varios estudios teóricos, el libro *The language of clothing*, de Alison Lurie, es uno de los más destacados sobre esta problemática.

2 “Fondo de espejo” puede leerse a la luz de “Cocina europea”, “Noche de fiesta” y “Fiesta concluida”; el argumento de “Los veranos falsos” continúa en “Otro verano” y “Error en febrero”; y el enigma de “Homenaje póstumo” se resuelve en “Húmedo día de julio”. Además, los cuentos de *Detrás de las columnas* guardan relación con relatos comprendidos en otros volúmenes, un caso ilustrativo es el vínculo entre “Un día diferente” y “Gato en la pared”, incluido este último en *Los días de la suerte* (1967).

de los padres de esta, la empleada decide quedarse con la mamá por “la pequeña Casilda” (2015, p. 69)—, como de vigilancia y cuidado, rasgos congruentes con el modelo utópico de la maternidad (Knibiehler, 2001) a los que, según apunta Mira, la madre biológica de Casilda no atiende. En efecto, esta última es una figura ausente, no tiene cuerpo ni voz, solo se cuelan sus murmullos y risas que su hija escucha a la lejanía. Tal distancia entre ambas es expuesta por la indumentaria: “Mamá muy joven, vestida de azul horizonte, con sus hermosas mangas abullonadas y esas altas hombreras, que la volvían inaccesible, aún para ella que era su hija” (2015, p. 90). Nuevamente, la ropa actúa como una estrategia discursiva que subraya un modelo maternal alterno, desviado con respecto al canónico. Tal contra modelo se refuerza a partir de la atracción de Casilda por Polo, el amante de su madre: “Lástima tan grande que era el esposo de mamá y ella lo...” (2015, p. 72); a causa de la prohibición, este sentimiento —siempre, en parte, silenciado en el texto— despierta en Casilda culpa y deseo de muerte.

En “Noche de fiesta”, reaparece el tucumano, nombrado como Barrientos, cumpliendo el mismo oficio que en “Fondo del espejo” —es el empleado enviado por la confitería “Los dos Boulevares” para colaborar en la organización del gran evento— y vistiendo el mismo atuendo, el cual, una vez más, genera espanto: “su saco blanco, de un blanco deslumbrante, que parecía azul y hacía daño a los ojos” (2015, p. 70). Al quedarse a solas con la niña, la obliga a ponerse de pie y, con su expresión “vagamente bestial” (2015, p. 71), la observa con lascivia:

Barrientos la miró con atención, deteniéndose apenas en el rostro para fijar la mirada en el pecho plano donde lo ablusado de la ropa disfrazaba la anatomía y cuando le habló lo hizo sin apartar la vista de aquel sitio. (Jamilis, 2015, p. 71).

El vestido, no acorde con el físico infantil como había advertido Mira, imprime un falso cuerpo en Casilda, más voluptuoso, que desata el deseo sexual de Barrientos. Luego, el tucumano abandona la quinta para proveerse de cigarrillos.

Por último, “Fiesta concluida” también tiene un principio arquetípico, como hemos desarrollado, de los cuentos de Jamilis: “Aun después de que el tucumano le hizo aquello...” (2015, p. 89). Esta vez, Casilda se encuentra revisando los regalos de su cumpleaños —la mayor parte de ellos, adornos con tintes tremebundos: “Una pulsera que simulaba ser una serpiente, con un ojo fosforescente. Un anillo de piedra azul que sin luz parecía negro y misterios” (2015, p. 91)—, hasta que una frase interrumpe el argumento: “Volvió a entrar sin ruido y su aliento sabe a cigarrillos y muerte” (2015, p. 91). El citado fragmento pareciera pertenecer a la memoria de Casilda y ser la continuación de aquella escena de “Noche de fiesta”, en la que el tucumano salió en búsqueda de tabaco. El texto concluye con la narración elíptica de la violación que comete el hombre:

Ahora estamos solos y tiene que portarse bien. Entonces, mientras ella comenzaba a debatirse podía suceder que entrase Mira, o mamá, pero no entraban y estaba bien, porque era eso lo que tenía que ocurrir desde el principio de los siglos para que ella acabase de morir. Pero al final (...) todo habría de ser menos que lo de Polo (Jamilis, 2015, p. 91).

Casilda sufre el abuso como si fuese un castigo por sentirse seducida por el novio de su mamá o una suerte de resignación, es el crimen necesario para que ella termine por cumplir su anhelo de muerte.

Aunque el personaje principal de "Fondo del espejo" no tenga nombre, pareciera ser Casilda una vez adulta, debido a ciertos rasgos que las unen: la similitud en la expresión, la perturbación mental que las atraviesa, la referencia a una casa de la infancia que solo abre sus puertas para los cumpleaños. En cuanto al tucumano, es representado en ambos cuentos con la misma ropa, los mismos rasgos faciales y llevando a cabo la misma acción: llenar unas azucareras oscuras. El caso es que, en "Fondo del espejo", su aparición en el presente de la enunciación del cuento es singular. Una vez que la protagonista arriba a la reunión de Isabel, nota que Mariano está acompañado por su actual novia, una italiana de una belleza insoportable. En el preciso instante en que repara en la pareja, también avista al tucumano en la cocina, pero "como a través de una niebla" (2015, p. 38). Por vía de este elemento desrealizador, el texto sugiere que el personaje, probablemente, no se encuentre en la fiesta, sino que sea imaginado por la mujer en el mismo gesto repetitivo que le había visto hacer durante su cumpleaños de quince. Como un acontecimiento traumático que la asedia, la imagen del criminal se corporiza cuando a ella la invaden la rabia y el aturdimiento.

Cabe cuestionarse por qué no se menciona el nombre de la protagonista de "Fondo del espejo". En principio, el silencio contribuye a la estética lúdica de Jamilis: el/la lector/a activo/a hace un seguimiento de los personajes y reconstruye sus experiencias que se exhiben fragmentadas. Pero también, el anonimato universaliza el acto de brutalidad, es decir, como Casilda puede haber otras tantas víctimas.

"Fondo de espejo" se cierra con la persecución que emprende la narradora, dominada por los celos, de Mariano hasta su domicilio. Una vez allí, busca incinerar la habitación de su ex novio, donde cree que está con su pareja; simultáneamente, lo fantástico en el cuento adquiere espesor: "me pareció escuchar un maullido a mi lado, pero no vi nada" (2015, p. 42). Este intento de homicidio está narrado con una inverosimilitud tal que valida aquella vacilación entre el sueño y la realidad planteada desde el principio del texto. Al darse a la fuga, la protagonista se cruza por la calle a Mariano y a su novia, pero estos han cambiado: tienen dibujados en sus rostros "los de dos gatos jóvenes" (2015, p. 43).

Atemorizada por la pregunta de a quién, entonces, ha calcinado, sufre su transformación:

Pero todavía no sentí horror, solo una gran sombra parecía crecer dentro de mí. Tampoco sentí horror cuando comprendí que los caminantes nocturnos me miraban desde sus máscaras gatunas. Solo sentí horror (...) cuando hace un rato, frente al espejo, advertí que desde el fondo, interrogantes, angustiados, desesperados, me llamaban los ojos de un gato gris-celeste (Jamilis, 2015, p. 43).

En conclusión, el avance de lo animal por sobre lo humano evidencia la complejidad de los personajes de Jamilis. Los ojos del gato que la protagonista contempla en los otros (Mariano, la Tana, su agresor) y en ella misma son signos, simultáneamente, de su posición de víctima de abuso de género y de victimaria, esto último a raíz de esa sospechosa muerte del gato azul-celeste y de su condición de homicida. En este sentido, y a la forma de Silvina Ocampo, las mujeres de Jamilis oscilan entre estas dos posiciones, es decir, entre sufrir el dolor o infringirlo, entre ser inofensivas o verdugas.³

3. “Migala en la tarde” o la maternidad irreductible

En el principio de “Noche de fiesta”, Mira busca, en vano, limpiar una telaraña del cielorraso y encontrar a su tejedora. Curiosamente, el texto que lo sucede es “Migala en la tarde”, como si, para sobrevivir, la araña hubiese escapado de un cuento al otro. El centro del argumento de este último relato es la vida de Nesta, madre de dos hijos y divorciada de su ex marido Esteban, quien se había casado con ella por interés económico.

Apasionada por el piano, Nesta considera incompatible la maternidad con el desarrollo de su vocación artística, a la cual prioriza sobre el cuidado de sus hijos: “Ellos tenían cuatro y seis años cuando comprendí que antes el piano” (Jamilis, 2015, p. 76). No obstante, las emociones que tiene por sus criaturas son contrariadas: “No diré que no los quería ya. (¿Cómo definir entonces el sentimiento humilde y conmovido que arrasaba conmigo cuando se sentían mal?, ¿cuándo algo los asustaba y querían llorar?)” (2015, p. 85). A raíz de ello, deja entrever que su maternidad oscila entre el amor (aunque, dado el paréntesis en el cual esto se expresa, pareciera estar en un segundo plano) y el desapego (ya que la doble negación de la primera frase “no diré que no los quería ya” no es exactamente el equivalente a una afirmación del tipo “los quiero”). En un valiente gesto, Nesta admite que el rechazo de los niños está dado, en gran parte, por la semejanza que ellos guardan con su ex esposo: “eran la síntesis de la cara oscura, colérica cara de Esteban” (2015, p. 75); este último, agrega Nesta

³ Pienso en cuentos como la “La casa de azúcar”, cuya última línea, enunciada por el narrador masculino dice: “Ya no sé quién fue víctima de quién, en esa casa de azúcar que ahora está deshabitada” (Ocampo, 2006, p. 203).

más adelante, “había proyectado sobre los chicos sus sueños fracasados de hacer de mí algo maleable, sin forma, sin una estructura precisa, como ciertos moluscos” (2015, p. 78). De este modo, el casamiento y la maternidad impuesta obstaculizan su proyecto de autonomía y pretenden transformarla en un ser flexible, dócil, adaptado a la pretensión de los hombres.

Uno de los rasgos llamativos de este cuento es que se desacraliza, con tonos trágicos cómicos, el primer parto de Nesta. Por un lado, la madre está más concentrada en insultar a su marido que en llevar a cabo la labor física que implica el nacimiento de su hijo. Por otro, apenas ve al recién nacido, su tía Estela “no dijo: va a ser rubio o cuánto pesa. Dijo: ¿y el piano?” (2015, p. 83). Nesta percibe a este personaje con un aura de monstruosidad: se acuerda de “su espalda recta, vertical, su voz solemne, recatada, como ante una escena mortuoria” (2015, p. 79) y de los vaticinios siniestros que era capaz de hacer, especialmente, su presagio de que Esteban no era el indicado para su sobrina. Por tanto, lo monstruoso, en este cuento, no hace referencia a un ser sobrenatural como se lo ha entendido tradicionalmente, sino a una mujer que se rebela contra el predominio de la maternidad y el matrimonio por sobre otras esferas, es decir, una mujer capaz de enunciar un discurso diverso al dogmático.

El presente de la enunciación de “Migala en la tarde” narra un día particular de Nesta en el que ella intenta sin éxito concentrarse en una pieza de piano mientras sus hijos repasan las lecciones de zoología. El texto amalgama el contenido de las clases con los recuerdos de la protagonista sobre su vida. Por ejemplo, cuando los niños estudian las estrategias de la tarántula para construirse “un retiro aéreo en que respira libremente” (2015, p. 81), ella rememora aquella sensación de libertad y alivio por haber enfrentado a Esteban. Este juego de correspondencias alcanza su máxima expresión en uno de los puntos fundamentales de la lección académica: “Hacia el estío, antes de emerger de su escondrijo, cuya entrada ha tenido la precaución de tapar, se nutre de una parte de su propia cría” (2015, p. 84), lo cual funciona como preámbulo del atentado que se desarrolla en el cuento, el infanticidio: Nesta engaña a sus hijos diciéndoles que jugarán con las linternas en el pasillo del edificio para empujarlos a ambos por el agujero del ascensor.

A pesar de que pretende alertar a las criaturas del peligro que ella misma es (2015, p. 86), luego de acabar con sus vidas, no reconoce el horror de la situación, sino que este está depositado en los otros, en el vocífero de la gente que comienza a reunirse en la calle. Incluso, los cadáveres de los niños adquieren matices grotescos: “De Antonio recuerdo la forma fugaz y descendente de su cabeza, su hombro tan gracioso, que me recordaba un dibujo de Metzinger” (2015, p. 86). Estas impresiones antagónicas de la infanticida y la forma en la que reacciona frente al terror se asemejan a las que tienen las burguesas de Ocampo, sobre todo, Eponina, el personaje de “El retrato mal hecho”.

En conclusión, la migala, por una parte, muestra la criminalidad de la mujer animalizada, el punto más acendrado de la maternidad disidente, este es, la maternidad asesina; y, por otra, expone las relaciones sociales de letargo, ya que subraya lo encorsetado de los paradigmas del orden simbólico imperante sofocadores de la condición femenina.

4. Amalia Jamilis y los grados del terror

El género de terror, en Amalia Jamilis, adquiere tintes particulares. En primer término, tiene un anclaje social marcado, la voz de estas migalas, entendidas aquí como metáfora de las mujeres —Casilda, Nesta, la tía Estela—, pese a la violencia que ejercen o resisten, sobrevive: expone los tormentos sufridos como consecuencia de una violación, desenmascara una relación no genuina, lo asfixiante de una maternidad forzada y la necesidad de desarrollar otras esferas creativas femeninas. En segundo término, desde mi perspectiva, podría leerse en los relatos un terror “en grados”: mientras Nesta no está segura de llevar a cabo su crimen, sino que pareciera que es un mandato que se le impone, una suerte de “trampa” que se arma por sí sola sobre la cual quiere advertir a sus hijos; la protagonista de “Fondo del espejo” deja en duda si lo narrado sucedió realmente o, más bien, pertenece a su mundo onírico. De hecho, sus animalizaciones están sugeridas, pero nunca explícitas. Por último, el terror de Jamilis se encuentra plasmado a través de una “poética de la indumentaria”: la ropa, los accesorios, los peinados son motivos recurrentes que generan las atmósferas siniestras, y que subrayan la criminalización de y contra las mujeres, su condición de víctimas y victimarias, su debatirse entre la inocencia y la monstruosidad.

Referencias

- Carroll, N. (2004). *The philosophy of horror: or the paradoxes of the heart*. Chapman and Hall.
- Knibiehler, Y. (2001). *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*. Nueva visión.
- Jamilis, A. (2015). *El reconocimiento y otros cuentos*. Eduvim.
- King, S. (2016). *Danza macabra*. Valdemar Ediciones.
- Lovecraft, H. P. (1999). *El horror sobrenatural en la literatura*. El Aleph.
- Lurie, A. (1981). *The Language of Clothes*. Random House.
- Ocampo, S. (2006). La casa de azúcar. En *Cuentos completos* (pp. 196-203). Emecé.
- Ojeda, A. (26 de febrero de 2019). Tensa escritura furtiva: sobre *Detrás de las columnas*, de Amalia Jamilis. LATFEM.

