

ACTAS DE LAS JORNADAS DE CRÍTICA LITERARIA

TRAYECTORIAS Y POLÉMICAS EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS DEL NOA

HOMENAJE A RAÚL DORRA



CONICET



I C S O H

Actas de las Jornadas de Crítica Literaria : trayectorias y polémicas en los estudios literarios del NOA : homenaje a Raúl Dorra / Viviana Isabel Cárdenas ... [et al.] ; compilación de Irene Lopez ; Silvia Castillo ; Paula Cruz. - 1a ed revisada. - Salta : Instituto de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades-CONICET, 2021. Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-46978-5-1

1. Crítica de la Literatura Argentina. I. Cárdenas, Viviana Isabel. II. Lopez, Irene, comp. III. Castillo, Silvia, comp. IV. Cruz, Paula, comp.

CDD 809.04

Imagen de portada: Block O, Nicolás Picatto

Diseño y maquetación: María Noelia Mansilla Pérez y Víctor Enrique Quinteros.

© Copyright - 2021.

Todos los derechos reservados



**TRAYECTORIAS Y POLÉMICAS EN
LOS ESTUDIOS LITERARIOS DEL NOA**

“HOMENAJE A RAÚL DORRA”

COMISIÓN ORGANIZADORA

Dra. Raquel Guzmán

Dra. Irene López

Prof. Silvia Castillo

Dra. María Eduarda Mirande

Mg. Paula Cruz

Dra. Alejandra Nallím

Dra. Liliana Massara

Prof. Roxana Juárez

Prof. Paula Martín

Lic. Josefina Soria

Lic. Juan Manuel Díaz Pas

Lic. Silvia Mendoza

Prof. Julieta Colina

Prof. Leandro Arde De Piero

Estudiante Alejandra Rodríguez

Estudiante Maribel Casimiro

Estudiante Carolina Lera

Estudiante Gisel Sangüezo

Estudiante Evelyn Zerpa

Estudiante Jacqueline Mamani

ÍNDICE

Introducción	6
<i>Irene López, Silvia Castillo y Paula Cruz</i>	
Palabras de apertura	11
<i>Raquel Guzmán</i>	
I. RAÚL DORRA: ITINERARIOS TEÓRICOS Y PROYECCIONES CRÍTICAS DE SU OBRA	14
Singularidad de la reflexión de Raúl Dorra en torno a la escritura	15
<i>Viviana Isabel Cárdenas</i>	
Entre lo sensible y lo inteligible: la obra teórica y crítica de Raúl Dorra.....	24
<i>María Isabel Filinich</i>	
Notas sobre los aportes de Raúl Dorra a la teoría de la oralidad	37
<i>María Eduarda Mirande</i>	
Tensiones entre la voz y la letra: análisis de tres contextos escriturarios donde se inscribe la copla.....	50
<i>Juan Páez</i>	
“Así les dejo mis coplas”: Arte, oficio y memoria en el canto coplero.....	63
<i>Mariel Silvina Quintana</i>	
El lugar de la voz en el pensamiento de Raúl Dorra	77
<i>Blanca Alberta Rodríguez</i>	
Sobre <i>La casa y el caracol</i>	83
<i>María Luisa Solís Zepeda</i>	
II. TRAYECTORIAS CRÍTICAS EN EL NOA	90
De estudios críticos y antologías. Inflexiones en la construcción de una literatura del noroeste argentino	91
<i>Soledad Martínez Zuccardi</i>	

Panorama de los estudios literarios en La Rioja: instituciones y tradiciones ... 100
Tomás Vera Barros

Las antepasadas: mujeres que escriben sobre escritura de mujeres 115
Elisa Moyano

Bases historiográficas para un estudio de la literatura catamarqueña125
Graciela Córdoba y María de los Milagros Juárez

III. CRÍTICA LITERARIA Y TEATRAL EN EL NOA 143

Poética del entorno hostil: análisis de *Dos veranos* de Elvira Orphée y *La flor de hierro* de Libertad Demitrópulos.....144
Victoria Herrera Arvay

Discursos críticos en el NOA: Tesis de licenciatura en Letras de la UNJu, un estado de la cuestión.....153
Valeria Ruth Abigail Sebastián y Carmen Julieta Dávila

“Prólogo fundacional”: definiciones del microcuento con tono poético. Acerca del Prólogo de *Cuentos Breves* (1984) de César Antonio Alurralde .. 166
Gloria Carmen Quispe

Muertes (in)justificables: sobre el ideosema de la travesti en *Hay cadáveres* (2015) de Lucila Lastero 177
Leandro Arce De Piero

Miradas de los confines: la melancolía hispana en el teatro barroco202
Marcela Beatriz Sosa

IV. ARTICULACIONES CRÍTICAS NACIONALES Y LATINOAMERICANAS...215

Lecciones de escritura: Cómo se leen las literaturas indígenas en el Gran Chaco argentino y otros países de Latinoamérica216
Juan Manuel Díaz Pas

La crítica sobre poesía de mujeres de Salta, Jujuy y Tucumán. Una apertura del canon masculino..... 229
Josefina Mercedes Soria Quispe

La desrealización de la realidad en clave fantástica en *Distancia de rescate*
(2014) de Samanta Schweblin241
Mariana Conte

V. LECTURAS CRÍTICAS SOBRE LA OBRA DE MANUEL J. CASTILLA253

La obra de Manuel J. Castilla (a cien años de su nacimiento) 254
Aldo Parfeniuk

Un decir entresoñado: algunas vertientes del surrealismo en la obra de
Manuel J. Castilla262
Roxana Elizabet Juárez y Carlos Hernán Sosa

Redes de religación entre *La Carpa* y el *Boletín Titikaka* 279
María Lucila Fleming

El gozante de las letras291
José Manuel Díaz Watson

Manuel J. Castilla en contexto 301
Rafael Fabián Gutiérrez

Introducción

Este libro reúne los trabajos presentados en las “Jornadas Crítica Literaria del NOA. Trayectorias y polémicas en los estudios literarios del NOA. Homenaje a Raúl Dorra” realizadas en Salta entre el 10 y el 12 de Octubre de 2018. En ese espacio se propuso reflexionar acerca de la producción crítica de investigadoras e investigadores que indagaron textos literarios y de la cultura de la región, categoría, esta última, que se puso en debate en numerosas intervenciones. Tal como se enunció en la primera circular, las Jornadas buscaron abrir un espacio para analizar los itinerarios de la crítica literaria en el NOA, autores, perspectivas, construcción de objetos de estudio e impactos.

El magisterio ejercido por el Dr. Raúl Dorra en el campo de los estudios literarios y lingüísticos, motivó la realización de un homenaje en el marco de estas Jornadas con el objetivo de propiciar la difusión y reflexión de su obra. Por este motivo se invitaron especialmente a las investigadoras María Isabel Filinich, María Luisa Solís Zepeda y Blanca Rodríguez de la Universidad Autónoma de Puebla, México, y a Susana Rodríguez y Viviana Cárdenas de la Universidad Nacional de Salta. Mientras nos encontrábamos en la tarea de editar y compilar los artículos que componen este libro, recibimos la triste noticia del fallecimiento del maestro Raúl Dorra. El homenaje, por ello, se potencia en el reconocimiento de su trayectoria y su legado.

El año 2018 también convocaba al homenaje de uno de los poetas más reconocidos en el NOA, Manuel José Castilla, al cumplirse los cien años de su natalicio. Por ello, el espacio de las Jornadas también fue propicio para revisar su prolífica obra y la crítica que, desde diversas perspectivas, estudió su producción.

Se trató, entonces, de pensar las diversas formas por las que la crítica ha ido configurando sistemas literarios, ya que estos procesos se desarrollaron en determinados momentos y hoy resulta necesario revisar esas configuraciones en la historicidad de su formación para conocer el presente y poder delinear proyectos a futuro. Conocer las trayectorias y polémicas de la crítica literaria lleva a profundizar las lecturas metacríticas y reflexionar acerca de cómo se desarrolló la actividad crítica, bajo qué condiciones, por qué sujetos, en qué instituciones.

Los recorridos por los que transitaron las y los disertantes y talleristas dieron lugar a intensos debates que pusieron de manifiesto divergencias y convergencias en las distintas investigaciones que se comunicaron. Muchas de estas discusiones traspasan los alcances de las prácticas críticas abocadas a los sistemas literarios para plantear sus relaciones con la cultura y la sociedad en la historia y el rol de las y los intelectuales en esas configuraciones.

Las páginas que siguen intentan recoger los debates, discusiones y reflexiones generadas durante las Jornadas. El libro se organiza de acuerdo a los ejes de discusión allí desarrollados, partiendo de los itinerarios teóricos y proyecciones críticas de la obra de Raúl Dorra a cargo de Viviana Cárdenas, María Isabel Filinich, María Eduarda Mirande, Juan Páez, Mariel Quintana, Blanca Rodríguez y María Luisa Solís Zepeda. Cada uno de los estudios que integra este apartado colabora en la comprensión de las dimensiones teóricas y críticas desarrolladas por Raúl Dorra, desde sus reflexiones sobre la escritura, a cargo de Viviana Cárdenas, hasta sus significativos aportes para una teoría de la oralidad, tal como desarrolla María Eduarda Mirande en su trabajo. María Isabel Filinich, por su parte, ofrece un amplio y sistemático panorama de la amplitud del legado de Raúl Dorra. Los capítulos de Blanca Rodríguez y María Luisa Solís Zepeda destacan a su vez aspectos cruciales de las propuestas teórico-críticas de Raúl Dorra, como el lugar de la voz y el desarrollo de una “semioestésica” en el marco de la cual se inscribe una reflexión sobre el sentido, la significación y una teoría del cuerpo. Todas estas líneas de pensamiento, junto a los aportes que Dorra realizara sobre las formas poéticas de tradición oral, constituyen una sólida base a partir de la cual Mariel Quintana y Juan Páez abordan el estudio y análisis de coplas orales en los capítulos a su cargo.

La siguiente sección, “Trayectorias críticas del Noa”, comprende cuatro estudios que ofrecen amplios panoramas del desarrollo de los estudios literarios y la crítica literaria en distintos espacios provinciales. El primer capítulo, a cargo de Soledad Martínez Zuccardi, traza un recorrido por algunas inflexiones en el proceso de construcción de la denominada “literatura del noroeste argentino”, tomando la década de 1940 como una instancia fundacional y considerando ciertos estudios críticos y antologías que despliegan un papel significativo en tal delimitación. Tomás Vera Barros, por su parte, ofrece un panorama del desarrollo de los estudios literarios en La Rioja. Una propuesta similar en esta línea es la que realizan Graciela Córdoba y María de los Milagros Juárez, quienes tras advertir cierta ausencia de estudios sobre la literatura de Catamarca, visibilizan el panorama histórico que sobre el quehacer literario de esa provincia han trazado los investigadores de la Universidad

Nacional de Catamarca entre los años 1990 y 2006 con el objetivo de recuperar las bases historiográficas y ampliar el canon literario regional. Finalmente, en “Las antepasadas: mujeres que escriben sobre escritura de mujeres”, Elisa Moyano opone a la trayectoria crítica consagrada por estudiar la obra de autores canonizados aquellos recorridos que intentan rescatar otras voces. Retoma para ello la indagación crítica realizada por Leonor Arias Saravia y sus equipos de investigación que estudiaron las escrituras de mujeres silenciadas.

La tercera sección, denominada “Crítica literaria y teatral en el Noa”, se abre con el trabajo de Victoria Herrera Arvay quien aborda en “Dos veranos” (Elvira Orphée) y en “La flor de hierro” (Libertad Demitrópulos) los modos en que, desde una gramática que tensiona las discursividades masculinas y las tendencias metropolitanas, se construyen algunos entornos hostiles que caracterizan a la región del noroeste argentino. A continuación, Valeria Sebastián y Julieta Dávila presentan una sistematización de las tesis en Letras producidas en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy acompañada de una lectura centrada en el estado de la crítica literaria en la región en relación con sus principales temas, sus modalidades epistemológicas, los intereses y las vacancias en el área. La sección continúa con el capítulo a cargo de Gloria Quispe, quien aporta elementos para una teorización del microcuento en el Noroeste al analizar el Prólogo de “Cuentos breves” de César Alurralde, obra precursora del género en la región. Si bien hoy constituye un punto de referencia en el espacio microficcional actual, durante el momento de su publicación, en 1984, el texto no fue considerado por la crítica, de ahí la importancia de su abordaje. Para finalizar esta sección, los capítulos de Leandro Arce De Piero y Marcela Sosa ofrecen estudios en torno al teatro. Leandro Arce De Piero realiza un análisis del ideosema de la travesti en *Hay cadáveres* de Lucila Lastero y su correspondiente puesta en escena para problematizar tanto la vinculación entre teatro y otros géneros del discurso, como también la función política de esta producción a través de la visibilización de las tensiones ideológicas actualizadas en el texto. Marcela Sosa, por su parte, en el contexto del teatro barroco, realiza un estudio comparatístico entre dos textos metropolitanos -*El melancólico* y *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina- y dos textos coloniales -*La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen* de Ruiz de Alarcón- para examinar las condiciones de producción de textualidades dramáticas originadas en la metrópoli y en las colonias, como así también las miradas especulares generadas desde uno y otro confín, en el que la melancolía barroca adquiere tintes propios en la América virreinal.

La cuarta sección, “Articulaciones críticas nacionales y latinoamericanas”, comprende tres trabajos. El primero de ellos, a cargo de Juan Manuel Díaz Pas, aborda las producciones literarias escritas por indígenas en el Chaco argentino advirtiendo sobre la necesidad de proponer lecturas críticas y problematizar las relaciones con los cánones argentino y latinoamericano, en tanto se trata de poéticas que constituyen a su vez políticas de enunciación que subvierten el monolingüismo de los estados nacionales a la vez que hace estallar sus mitos fundacionales de origen europeizantes y homogéneos. Asimismo muestra cómo la emergencia de nuevas tradiciones escritas para las voces antiguas, forma parte de una revitalización articuladas a las demandas de los pueblos indígenas por territorio, identidad y reconocimiento igualitario con demandas culturales. Otra mirada crítica es la que propone Josefina Soria Quispe quien tras examinar los estudios críticos de los últimos veinte años sobre la poesía de mujeres de Salta, Jujuy y Tucumán advierte cómo la crítica literaria feminista puso en jaque el lugar de enunciación masculina que se traduce en una crisis de la tradición poética androcéntrica en estas provincias. Finalmente, desde una lectura de la realidad en clave fantástica Mariana Conte propone un estudio de la novela *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin.

La última sección del libro está dedicada íntegramente a las lecturas críticas sobre la obra de Manuel José Castilla. La celebración del centenario de su natalicio propició diversos homenajes, relecturas y, en el caso de las jornadas realizadas en Salta, un momento especial para reflexionar tanto sobre su poesía como también sobre los modos en que la crítica literaria fue dando cuenta de su trayectoria, de sus vinculaciones con otros espacios de producción y sus diálogos con otras disciplinas artísticas. Este recorrido se abre con las palabras de Aldo Parfeniuk, quien ofrece una amplia perspectiva desde la cual valorar la producción completa del poeta salteño. En ese sentido, considera que la obra de este autor constituye un caso estratégico para discutir cuestiones cruciales en torno a la relación capital/interior, el lugar de la oralidad y el rol de los poetas a través de cuyas voces se accede a las peculiaridades del sentir de amplios grupos humanos, sus culturas y regiones. La sección dedicada a Manuel J. Castilla continúa con el capítulo de Roxana Juárez y Carlos Hernán Sosa, quienes proponen indagar la reapropiación de elementos distintivos de la estética del surrealismo europeo en la obra de Castilla. Destacan en tal sentido la aproximación personal de Castilla con las formas figurativas del surrealismo a través de las experiencias de las artes plásticas a las cuales el poeta accedió a través de sus vínculos con artistas pictóricos locales como Héctor Bernabó “Carybé”, Gertrudis Chale, Raúl Brié, Carlos Luis García Bes, Luis Preti y Ramiro Dávalos. María Lucila Fleming, por su parte, explora las redes vinculantes

entre el *Boletín Tititaka* publicado en Puno (Perú) entre 1926 y 1930, y el grupo *La Carpa* emergente en el Noa en los años 1940, en el cual tuvo un lugar destacado el poeta Manuel J. Castilla. Desde una metodología de redes, su capítulo indaga las posibles relaciones entre las expresiones de un indigenismo de vanguardia y las manifestaciones vanguardistas del movimiento cultural representado por *La Carpa*, en especial los distintos tipos de contacto posibilitados a través de viajes y figuras que actuaron de mediadores, como es el caso de Omar Estrella, quien transitó por la zona andina, publicó en el *Boletín Tititaka*, y luego se radicó en Tucumán donde participó del grupo *La carpa*. De ese modo, adquieren especial relevancia diversos canales de comunicación materializados en las publicaciones periódicas, los viajeros que cumplen roles mediadores, las cartas, los modos de religación cuya consideración puede aportar a estudios críticos y estéticos de los poetas y artistas de las regiones andinas peruana, boliviana y argentina. El siguiente trabajo, a cargo de José Manuel Díaz Watson, realiza una aproximación a las canciones folclóricas compuestas por Castilla destacando una serie de tópicos recurrentes que atraviesan toda su obra poética-musical, especialmente la relación naturaleza-hombre. Esta sección finaliza con el trabajo de Rafael Gutiérrez, quien evalúa la inserción del poeta dentro del campo literario salteño y su proyección hasta la actualidad desde distintos ámbitos que incluyen el diálogo con docentes, investigadores y creadores.

Tanto por la amplitud de los temas abordados como por las problematizaciones generadas en cada uno de los ejes de la convocatoria, las Jornadas realizadas en Salta permitieron el encuentro entre estudiosos de distintos puntos de la región, el diálogo entre docentes, investigadores y estudiantes y el conocimiento de producciones generadas en los distintos espacios que conforman la región NOA. Junto a ello, este encuentro ha sido otro punto de inflexión en la construcción de redes de intereses compartidos en el desarrollo y fortalecimiento de los estudios literarios en el noroeste, aspirando asimismo a colaborar en el largo trayecto de producir conocimientos desde los lugares en los cuales las literaturas, las culturas, las y los lectores, las y los escritores nos siguen interpelando. En ese desafío retomamos y hacemos nuestras las palabras de Manuel J. Castilla presentes en el escudo de fundación de la Universidad Nacional de Salta: “Mi sabiduría viene de esta tierra”.

Irene López, Silvia Castillo y Paula Cruz

Palabras de apertura

Raquel Guzmán

Universidad Nacional de Salta
Argentina

Autoridades presentes

Sr. Decano Facultad de Humanidades de la UNSa – Sr. Decano de la FHYCS de la UNJU – Sra Directora de ICSOH – Autoridades del Ministerio de Educación de la Provincia – Autoridades de la Dirección de Cultura de la Provincia – Sra Directora de la Biblioteca Provincial – Investigadores, docentes, estudiantes

*Esta tierra es hermosa.
Déjenme que la alabe desbordado,
que la vaya cavando
de canto en canto turbio
y en semilla y semilla demorado.*

¿Cuál es la tierra de la que habla este fragmento del primer poema de *Bajo las lentas nubes* (1963) de Manuel J. Castilla? ¿Es Salta? ¿el noroeste argentino? ¿Latinoamérica? ¿es el planeta en que vivimos? ¿ o acaso la Pachamama?

La palabra parece plegarse y desplegar en múltiples sentidos que acicatean al lector, lo incitan a atender la pluralidad del mundo. De eso se trata la crítica, de un saber que va haciéndose entre preguntas e hipótesis, entre lectura y escritura, entre sujeto y sociedad.

El devenir de los estudios críticos en el noroeste argentino ha tenido diversos derroteros teóricos y diferentes etapas con sus luchas simbólicas y las tensiones propias de un campo cultural heterogéneo y dinámico. En estas Jornadas nuestra propuesta es revisar ese desarrollo crítico que focalizó no sólo la producción literaria local sino también fue construyendo sus objetos en redes intertextuales, series, constelaciones, procesos de reescritura explorando los modos de configuración del saber literario.

Escritores, académicos, investigadores, lectores, fueron dando forma a este espacio crítico con un trabajo incesante y generoso que permite hoy contar con un significativo corpus de referencia. La labor del Dr Raúl Dorra fue una de las fuentes de apertura e intercambio que permitió vulnerar las fronteras a través de un sostenido aporte a la formación de los investigadores locales. Más de tres décadas de viajes, cursos, seminarios, publicaciones conjuntas entre instituciones de México y Argentina, así como el aliento y apoyo a estudiantes y graduados sostuvieron una incesante cooperación que en esta ocasión queremos agradecer y reconocer dedicándole estas Jornadas y promoviendo la lectura y reflexión sobre su obra.

Raúl Dorra nació en San Pedro de Jujuy en 1937, fue docente de la Universidad Nacional de Córdoba y Católica de Cuyo en Argentina. Estudió Letras en UNC y se Doctoró en UNAM. En 1976 se radicó en Puebla donde desarrolló una importante obra como docente, investigador y formador de investigadores. Su obra teórica y crítica supera los quince títulos, a lo que se agrega una importante obra literaria, que fluye constantemente entre Argentina y México.

Además, en este año se cumplen 100 años del nacimiento de Manuel J. Castilla, con tal motivo nos propusimos considerar su importante obra literaria, la trayectoria crítica que ha generado, sus repercusiones y también disfrutarla una vez más a través de la presentación de una nueva Antología, con la Muestra “Manuel J. Castilla, la palabra del gozante” y el espectáculo de música y poesía “El verde vuelve”.

La propuesta de estas Jornadas partió del Proyecto “Relevamiento crítico de la Literatura del Noroeste argentino” (1983-2016) del CIUNSa, y fue entramando estos ejes con el aporte de Cátedras de las Carreras de Letras y Comunicaciones. El ICSOH (UNSa-Conicet) y la Facultad de Humanidades nos dieron su soporte institucional.

A todos ustedes que han aceptado esta convocatoria queremos agradecerles, particularmente al SeS y a la Benemérita Universidad de Puebla que han posibilitado la presencia de tres de sus integrantes –María Luisa Solís, María Isabel Filinich y Blanca Rodríguez – a críticos y estudiosos de las diferentes universidades del NOA, especialmente a Tomás Vera Barros (UNLaR), Lilian Exeni (UNCa) y Ana Teresa Martínez (UNSE). Al señor Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJu Dr César Arrueta que hoy nos acompaña.

Esta plural convergencia nos lleva a recordar las consideraciones de Raúl Dorra al recibir hace pocos días la Medalla “Francisco Javier Clavijero” en la Universidad de Puebla, cuando dijo:

“Una institución, un proyecto acumula pérdidas y ganancias con el correr de los días. Pero entre las pérdidas y las ganancias siempre debemos apostar a que las segundas superen a las primeras; y que las superen guiadas por una crítica serena, sabia y rigurosa. Y, por qué no, también entusiasta. Así, en medio de tantas transformaciones debemos aspirar, a recuperar o consolidar plenamente la voz de la comunidad universitaria (...) Hay una política global de la que no podemos evadirnos, pero también hay opciones locales que es posible aprovechar.

Vaya nuestro agradecimiento a:

Ministerio de Turismo y Cultura de la Provincia de Salta

Secretaría de Cultura de la Provincia

Secretaría de Turismo de la Provincia

Biblioteca Provincial Victorino de la Plaza

Librería Rayuela

Caruso Seguros

Distribuidora Rafael Marín

A todos, muchas gracias y esperamos que encuentren aquí un espacio de aprendizaje, cooperación y fraternidad que contribuya a fortalecer nuestras instituciones.

Salta, 10 de octubre de 2018

I

**RAÚL DORRA:
ITINERARIOS TEÓRICOS Y PROYECCIONES
CRÍTICAS DE SU OBRA**

Singularidad de la reflexión de Raúl Dorra en torno a la escritura

Viviana Isabel Cárdenas

*Universidad Nacional de Salta
Argentina*

Resumen

En este trabajo plantearé una reflexión, desde la lingüística, acerca de las consecuencias académicas, discursivas y sociales de la posición de Raúl Dorra en favor del poder de interpretación de la escritura. Mostraré cómo gira, de modo sorprendente, la argumentación de Emile Benveniste en favor de la capacidad de la lengua para interpretar todos los sistemas semióticos, de modo de otorgar a la escritura tal posibilidad. De ese modo, es la escritura la que puede categorizar e interpretar la lengua hablada e incluso a sí misma. Se convierte así no sólo en un resguardo de la voz, sino que la vuelve más potente a lo largo del tiempo.

Palabras claves: *Escritura, Lengua, Principio de interpretación, Voz, Lingüística*

En primer lugar, quiero agradecer a quienes han organizado este homenaje a Raúl Dorra, quien se lo merece por muchas razones; entre ellas, como dijo hace unos días, haber defendido la educación pública con decisión y alegría. También agradezco a quienes me han invitado a participar de este panel y a todos ustedes por su presencia.

Por supuesto que, cuando se habla de Raúl Dorra, hay que destacar en él sus cualidades como intelectual, escritor y docente. Sin embargo, cuando yo tengo que hablar de Raúl Dorra, no puedo hacerlo sin antes mencionar sus cualidades personales, ya que he tenido el privilegio de vivir su acompañamiento incondicional,

su atención para con las ideas y la vida de los que trabajan con él, su inmensa capacidad para clarificar y complejizar desarrollos intelectuales, su seriedad y firmeza para conducir procesos de generación de nuevos conocimientos. Nuestra colaboración ha sido y es siempre novedosa para mí, porque trabajamos en ámbitos teóricos diferentes, y siempre bienvenida. Hemos confluído, cuando yo tenía poco más de veinte años, en un interés común: la escritura y su relación con el lenguaje. Para quienes me conocen, saben que en mí ese interés nació de la mano de la docencia con niños y jóvenes. Muy tempranamente, esa inquietud se volvió un objeto de investigación. Fue en ese momento en el que tuve la fortuna de conocer a Raúl Dorra, en un curso de posgrado en la Universidad Nacional de Salta. Largas cartas enviadas por correo postal discutiendo ideas sobre la escritura, que luego se convirtieron en mails, acompañaron mis primeros pasos en un campo en el que casi no había producción teórica. Ese trabajo permitió que fuéramos delineando un objeto, la relación entre la escritura y el lenguaje, que no existía del modo en que logramos pensarlo y conformarlo años después, en una tesis de doctorado que él dirigió.

Nunca he dejado desde entonces de leer su sostenida producción intelectual. En esta ponencia me centraré en el modo en que Raúl Dorra plantea la relación entre escritura y lenguaje sobre la base del principio de interpretancia, puesto que muestra de modo acabado cuán creativa y potente es su reflexión teórica. Tal principio fue concebido por Emile Benveniste para definir una de las clases de relaciones entre sistemas semiológicos. Por ello es necesario volver sobre los planteamientos de este lingüista francés, cuyas ideas sobre la escritura no se difundieron sino muy recientemente, en 2012 en francés y en 2014, en español, pues es sólo entonces cuando se editaron sus últimas clases en el *Collège de France* en 1968-1969.

Sin embargo, él sienta mucho antes el principio en el que se basará este análisis: en “Semiología de la lengua”, en *Problemas de lingüística general II*, publicado en 1974. En ese artículo, Benveniste discute el estatuto de la lengua entre los sistemas de signos y, en ese marco, establece las clases de relaciones entre sistemas semióticos: relaciones de engendramiento, de homología y de interpretancia. Éste último principio “consiste en determinar si el sistema semiológico tomado en consideración puede interpretarse por sí mismo o si debe recibir de otro sistema semiológico su interpretación” (2014: 91)

Desde su punto de vista, la lengua tiene el poder de interpretar otros sistemas y, además, de describirse a sí misma, de ahí su carácter metalingüístico:

Se puede así introducir y justificar el principio de que la lengua es el interpretante de todos los sistemas semióticos. Ningún sistema dispone de una “lengua” en la que pueda categorizarse e interpretarse según sus distinciones semióticas, mientras que la lengua puede, en principio categorizar e interpretar todo, incluso ella misma. (1977 [1974]: 65)

Tal principio permite, desde mi punto de vista, formular de modo alternativo, más afín a la Lingüística europea, la idea que articula el relativismo lingüístico representado por Edward Sapir y Benjamín Lee Whorf en Norteamérica: el lenguaje es una “guía simbólica hacia la cultura”, en la medida en que “el “mundo real” está construido sobre los hábitos lingüísticos del grupo” (Sapir, 1929: 145). En “Semiología de la lengua”, Benveniste deja en claro que no abordará en profundidad el problema de la escritura, debido a su complejidad y anota que la relación que tienen entre sí los diferentes sistemas de escritura es una relación de engendramiento. En *Últimas lecciones*, en las que aborda de modo central la clase de relación que hay entre la lengua y la escritura, Benveniste no utiliza el principio de interpretancia, que sí usa en cambio para definir la clase de relación entre la lengua y los sistemas de señales, los sistemas de los sonidos articulados en música, los sistemas de la imagen. Así, en tanto los sistemas de la música y de la imagen no admiten “otro sistema como interpretante”, reitera que la lengua como sistema de expresión es un interpretante “de toda la cultura y de todas las instituciones” (2014: 97). Sin embargo, aclara, la escritura es diferente, porque puede haber “una conversión de la lengua a la escritura y viceversa”; pero es imposible una “conversión entre composición verbal y composición musical” (2014: 101). Por ello, llega a la definición de la escritura como la imagen de la lengua, una imagen abstracta que no retoma el aspecto fónico, con “toda su gama de entonación, de expresión, de modulación” (2014: 106) De hecho, esa es una parte del papel que le adjudica Benveniste a la escritura:

la escritura cambia de función: de instrumento para iconizar la realidad -es decir, el referente-, a partir del discurso, se vuelve poco a poco el medio con que representar el discurso mismo; más tarde los elementos del discurso, y después los elementos de esos elementos (sonidos/letras) (2014: 129).

Lo interesante de esta cita es que pone de manifiesto que la escritura es un análisis cada vez más detallado de la lengua, en tanto el discurso es fragmentado en unidades cada vez más pequeñas hasta llegar a aquellas de carácter discontinuo. Esto explica que otorgue a la escritura el rango de *instrumento de la autosemiotización de la lengua* en tanto le permite objetivar su propia sustancia (2014: 128). Para Benveniste, hay una relación “consustancial” entre escritura y lengua. Los tipos de escritura

están estrechamente vinculados con los tipos de lenguas a los cuales corresponden. Por ejemplo, en la lengua china cada unidad es imposible de descomponer y su escritura “atribuye a cada significante un signo”. En la escritura semítica, el esquema consonántico porta el sentido y las vocales cambian las categorías gramaticales, del mismo modo que las lenguas de esta familia lingüística. En griego, el alfabeto descompone la sílaba y da idéntico estatuto a vocales y consonantes sobre la base de que tales unidades tienen en la lengua el mismo estatuto fonológico.

La escritura convierte el discurso en una forma lingüística (remite el enunciado a sus partes constitutivas y reconoce una cantidad limitada de signos) y, por otra parte, el procedimiento de formalización de la lengua por parte de la escritura la convierte a ella misma en un sistema formal. A la vez desliga a la lengua de su utilización, convierte a la lengua en una *imagen* y así la lengua se reduce a su función representativa. Se pondría de manifiesto entonces que, entre escritura y lenguaje, se establece una relación dialéctica. Raúl Dorra llega a una conclusión muy parecida: el lenguaje se reconoce sistema, es decir, lengua, en el espejo de la escritura, una vez formalizado por la acción de la escritura (2008). La escritura sería, entonces, una puesta en escena de la función metalingüística del lenguaje.

Se abre entonces la posibilidad, algo inquietante, de continuar el razonamiento de Benveniste, como lo ha hecho Raúl Dorra, y concluir, mucho antes de que se dieran a conocer las Últimas lecciones, que la escritura es capaz de analizarse a sí misma y de analizar la lengua hablada. Si la escritura es un sistema semiológico y la lengua otro tanto, es sin duda la escritura la que tiene la capacidad de interpretar la lengua. Dicho en palabras de Raúl Dorra: “Esta capacidad de interpretancia [la de la lengua] (...) proviene de la escritura, pues, dentro de la lengua, es precisamente la lengua escrita la que puede hablar de la oral –en la medida que le ha dado su forma– y también de sí misma” (2014: 212).

Se puede advertir de qué modo Raúl Dorra da un paso más en el curso de pensamiento de Emile Benveniste, advirtiendo no sólo que la escritura objetiva la lengua, sino que potencia su capacidad metalingüística (Benveniste, 1974: 68). La posición es sorprendente, porque invierte la relación que siempre se ha postulado entre oralidad y escritura. Sin embargo, Raúl Dorra siempre ha sostenido que, si bien la lengua hablada es anterior a la escritura en la historia del hombre— y se podría agregar, en el desarrollo ontogenético e incluso como formación discursiva, siguiendo a Halliday (2000)— la oralidad como objeto teórico no es sino un producto abstracto de la cultura escrita. En efecto, sólo con categorías que provienen de

la lógica de la escritura se puede pensar el habla. De alguna manera, también la historia de la lingüística en Occidente lo muestra así. Las posibilidades técnicas, que permiten grabar y fijar el flujo del habla, sumadas a la posibilidad de registrar por escrito lo observado y escuchado son las que han posibilitado el surgimiento de las escuelas que han analizado la cadena hablada y han permitido, entre otros logros, documentar y describir las lenguas indígenas.

Se podría sumar a esta posición argumentos que provienen de otros campos disciplinares. Es importante recordar en este punto las investigaciones neurolingüísticas que concluyen que la escritura habilita a los hablantes el análisis de la lengua hablada en niveles que no se alcanzan sin alfabetización (Blakemore & Frith, 2008). Y estamos hablando de niveles tan básicos y constitutivos como el nivel fonológico. Sin embargo, la escritura, incluso la escritura alfabética, es un análisis de la lengua en niveles mucho más altos que el fonológico, pues alcanza el orden del significado, lo que se advierte, por ejemplo, en las relaciones entre homófonos no homográficos, que existen en todas las lenguas (en español, *ha/a*, *tubo/tuvo*, *hola/ola*, etc.) o en los morfemas escritos que ya no tienen la misma realización hablada. El tratamiento de esta clase de información se realiza en la mente por una vía diferente de la que aborda la relación grafema-fonema.

Ahora bien, yendo más allá del sistema en sí, quien escribe analiza también los modos de la composición del discurso, oral y escrito, nivel que la investigación neurolingüística todavía no alcanza. En efecto, los escritores establecen las semejanzas y las diferencias entre los modos específicos de construcción del lenguaje escrito y el hablado. Como señala Raúl Dorra, la oralidad y la escritura son “procesos de formación de los mensajes verbales”, no “vehículos de propagación de la palabra” (1997a: 29). Por ello se forman “zonas de intercambio en las que los mensajes se elaboran según una combinación de ambos procesos” (1997a: 29). De ahí, por ejemplo, que los escritores puedan escribir textos para ser dichos como si no estuvieran escritos, como en el caso de los guiones de películas o el teatro; o que decidan construir en la escritura un “verosímil de lo hablado”, como sostiene Raúl Dorra respecto del Martín Fierro; que escriban discursos o poemas para ser oralizados, sin variaciones en la superficie verbal, pero con la exigencia no sólo de restituir la prosodia, sino de actuar una voz. La actuación en estos casos debe ser tan lograda que haga que todos puedan respirar al ritmo del texto, diría Alfredo Alcón. Por eso hay que desentrañar las consecuencias, discursivas, sin lugar a dudas, pero también sociales y culturales, de centrar la capacidad de interpretación de la lengua en la escritura.

Para comenzar, habría que invertir lo que lingüistas que han trabajado lengua hablada y lengua escrita, como Vachek o Halliday, han sostenido, a saber que la lengua escrita es el término marcado de la oposición “debido al carácter especializado que tiene el uso de la norma escrita, frecuentemente relacionado con situaciones formales vinculadas con expresiones de poder político, administrativo, cultural, religioso, económico” (Vachek, 1973: 117). Para Raúl Dorra, la escritura funciona de hecho como el término no marcado y la oralidad como el término marcado. De allí, sostiene, expresiones tales como “culturas ágrafas”, “comunidades iletradas” o “literatura de tradición oral”, que ponen de manifiesto que se piensa el espacio oral desde la escritura, con los términos y las formas que ella provee. Situar el problema de este modo no sólo da cuenta del hecho de que históricamente se juzgaron las comunidades de cultura oral desde los parámetros de la cultura escrita, sino de qué modo los estudiosos de tales comunidades, más allá o más acá de sus posiciones ideológicas, se arrogan el poder de ser su voz (Dorra, 1997b). Sobre esta base aboga por la necesidad de que sean tales comunidades las dueñas de su voz y de que se construya una correlativa capacidad de escucha¹. No se trata de una exigencia académica menor.

Desde el punto de vista discursivo, asumir el poder de interpretancia de la escritura, le permite a Raúl Dorra analizar con mayor agudeza y menos prejuicios las zonas de la cultura que son el resultado de un intercambio entre la oralidad y la escritura. En un extremo, la poesía de tradición oral, en un análisis cuya sutileza puede apreciar incluso alguien no especializado en la literatura (1981, 2008), y las formas populares de utilización del habla (2017). En el otro extremo, las formas en que la tecnología se aproxima a la conversación hablada (el chateo, sostiene Raúl Dorra, pero se podría agregar el WhatsApp o las redes sociales, cualquier chat de mensajería instantánea). Ahí se advierte que el usuario vuelve a los principios constitutivos de la escritura, tales como el principio semasiográfico a través de los emoticones, e incluso el fonográfico, como principio que se impone sobre las convenciones ortográficas. Es posible pensar que tales mensajes se construyen en el marco de una concepción de inmediatez comunicativa, aunque con una materialidad escrita; pero Raúl Dorra nos alerta respecto de que “su lógica está profundamente determinada por la escritura” (2014: 212).

¹ En Salta, por ejemplo, comenzamos a ver los primeros indicios de esa posibilidad con un *Diccionario wichí*, realizado por un wichí (Fernández, 2018), que se suma a una serie de publicaciones elaboradas por integrantes de distintos pueblos originarios en Salta, Chaco, Formosa, pero que tiene el mérito de que su primera edición fue absolutamente independiente.

Finalmente, asumir desde este principio la relación entre escritura y lenguaje le permite también analizar desde otro punto de vista las zonas de la escritura, planteando una posición equilibrada que nunca pierde de vista el carácter derivado de la escritura, es decir, su relación con el habla; pero que al mismo tiempo asume sus zonas de autonomía. Raúl Dorra siempre ha sostenido que la escritura alfabética resguarda la voz, e incluso la vuelve más potente. De hecho, sostiene, la progresiva organización de los signos gráficos “no fue para acallar el sonido de una voz siempre subyacente, sino por el contrario para facilitar el acceso” (2008:173). En efecto, el primer análisis de la cadena hablada en signos discontinuos, propio de la zona fonográfica, es incapaz para dar cuenta por sí mismo de la continuidad del habla. De ahí que fuera necesario el uso de puntuación. En la Antigüedad, era instalada por los lectores con dos criterios: uno retórico, que establecía los lugares para respirar; y uno gramatical, que establecía las unidades con sentido completo. Sabemos que, desde el siglo VI, la puntuación es una tarea del escritor, quien necesitaba orientar la interpretación del lector, ya que las lenguas de ambos ya no coincidían con la lengua de la escritura. Durante los siglos ulteriores aumentarán las convenciones y se refinarán en relación con las necesidades de las distintas lenguas europeas. Así, “todo se ordena para que se perciba mejor, y aun de otra manera, el habla ahora ya modificada por la escritura” (Dorra, 2014: 196). Nunca ha dudado, entonces, Raúl Dorra de la estrecha relación entre la escritura y la voz, incluso en estos tiempos de lectura silenciosa. Es necesario hacer notar que es nuevamente la investigación neurolingüística la que le da la razón: “cualquier lector experto transforma rápidamente cadenas en sonidos del habla sin esfuerzo y de forma inconsciente”, sostiene Dehaene (2014: 46).

Sin embargo, la voz, en Raúl Dorra, es una construcción conceptual que va mucho más allá de los meros sonidos del habla. La voz es la forma en que el sujeto se transforma en hablante, un enunciador, ciertamente, pero con una modulación pasional del lenguaje: “el yo y el cuerpo” (2005: 52), “la presencia del sujeto en su particularidad, en su estar-ahí-ahora” (2005: 36). Ya la misma superficie en la que se inscribe el trazo de la escritura manifiesta la presencia del sujeto, sea un árbol, un muro, el cemento fresco, una tablilla de arcilla, el papel, con la condición de que interactúe con el lenguaje. La materialidad del soporte contribuye a la generación del sentido, está vinculado activamente con la construcción de una voz y demanda del lector una identificación y reconstrucción de esa voz, que depende del género en el que se inscribe ese texto. En efecto, sostiene, es en la combinación entre visible y audible que se puede juzgar “la cualidad sensible de un estilo” (2008: 173), pues cada género “tiene su propia entonación” que movilizan lo intelectual, la voluntad o lo emocional, en la tripartición de la retórica clásica.

Es en este punto inevitable recordar que en el mundo helenístico, “los que frecuentaban la escuela aprendían que cada *anagnosis*, lectura individual o en público debía ser una *hipokrisis*, interpretación vocal y gestual, según el género literario. La distinción de género se reflejaba sobre los mismos modos de lectura” (Cavallo, 2017: 80,81).

No habiendo nunca perdido de vista la relación entre lengua y escritura, Raúl Dorra también reconoce entonces que es la materialidad y la configuración de la página escrita la que mejor muestra la autonomía de la escritura, pues en ella hay un plus de sentido intraducible a la lengua hablada, como tan bien ha mostrado Blanca Rodríguez (2006) en su análisis de *Migraciones* de Gloria Gervitz. Lo inteligible también emerge de lo sensible (Dorra: 2003).

He intentado mostrar, centrándome sólo en la escritura, hasta qué punto Raúl Dorra es un pensador sistemático, profundamente original. Quienes lo hemos leído y hemos conversado con él, lo sabemos. Es por eso que su rigor y su frescura son tan bienvenidos en la academia.

Referencia bibliográfica

- Benveniste, E. (2014 [1968-1969]) *Últimas lecciones. Collège de France. 1968-1969*. Bs. As.: Siglo XXI.
- Blakemore, S. & Frith, U. (2008 [2005]) *Cómo aprende el cerebro. Las claves para la educación*. Barcelona, Ariel.
- Cavallo, G. (2017) “Libros, bibliotecas y prácticas eruditas en Alejandría y el mundo helenístico”. En *Escribir, leer, conservar. Tipologías y prácticas de lo escrito, de la Antigüedad al Medioevo* (pp. 51-90) Bs. As.: Colección Scripta Manent.
- Dorra, R. (1981) *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dorra, R. (1997a) “Poética de la voz”. En *Entre la voz y la letra* (pp. 11-40) México: Plaza y Valdez.
- Dorra, R. (1997b) “¿Grafocentrismo o fonocentrismo? Perspectivas para un estudio de la oralidad”. En: Kaliman, R. (Ed.) *Memorias de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (Vol. I), Tucumán, Univ. Nacional de Tucumán, 56-73.
- Dorra, Raúl (2001) “Entrevista con Chartier Roger”. *Tópicos del Seminario 6. La dimensión plástica de la escritura*. Puebla: BUAP, 184-195
- Dorra, R. (2003) “El trazo de la escritura”. En *Con el afán de la página* (pp. 163-176) Córdoba: Alción.

- Dorra R. (2005) *La casa y el caracol: para una semiótica del cuerpo*. Puebla: BUAP
- Dorra, R. (2008) *Sobre palabras*. Córdoba: Alción.
- Dorra, R. (2014) “¿Qué hay antes y después de la escritura”. En *¿Leer está de moda?* (pp.185-212). Córdoba: Alción.
- Dorra, R. (2016) *Discursos del ingreso de Raúl Dorra a la Academia Mexicana de la Lengua*. Puebla: El Errante Escritor.
- Halliday, M. A.K., (2000) “La metáfora gramatical y su rol en la construcción del significado”, *Actas VIII Congreso de la SAL*, Universidad Nacional de Mar del Plata, 20 al 23 de septiembre.
- Rodríguez Blanca (2006) “El cuerpo de la escritura. Una mirada a la obra de Gloria Gervitz”. En *Tópicos del Seminario* 16, *El cuerpo figurado*, 93-117.
- Vachek, J. (1973) *Written Language. General problems and problems of English*. Paris: Mouton.

Entre lo sensible y lo inteligible: la obra teórica y crítica de Raúl Dorra

María Isabel Filinich

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
México*

Resumen

De la diversidad de preocupaciones que han animado la labor intelectual de Raúl Dorra, se consideran aquí algunos de sus temas recurrentes, tales como, la voz, la oralidad, la escritura, la lectura, el sujeto, para mostrar, a través de cada uno de ellos, la originalidad de la perspectiva adoptada y sus aportaciones al campo de los estudios literarios contemporáneos.

Palabras claves: *Voz, Oralidad, Escritura, Lectura, Sujeto*

“...yo no soy, estrictamente, un científico. Soy, antes que nada un escritor, un hombre de letras que se siente situado en la confluencia de lo inteligible con lo sensible.” Así se presentaba recientemente Raúl Dorra, en una entrevista ofrecida a un periódico de Puebla, ciudad en la que ha residido desde su llegada a México en 1976 y desde la cual proyectó su obra y su magisterio más allá de los límites locales y nacionales hacia diversos espacios universitarios donde su pensamiento arraigó y fructificó en el quehacer de muchos estudiosos del lenguaje y de la literatura.

Pero regreso a la frase de Raúl Dorra, pues ella contiene una convicción y una elección que han dejado su impronta, su sello de identidad en la escritura y también en la palabra proferida. Es en su obra, estrechamente enlazada con su vida, que vemos emerger un hombre de letras cuya sensibilidad ante las más variadas

formas de expresión del alma humana no está reñida con una decidida voluntad por comprender y explicar, por volver inteligibles las zonas más complejas de lo sensible.

Toda su variada producción está atravesada por este deseo y esta elección: tanto la creación literaria como la obra científica, los textos ensayísticos como las notas y presentaciones que acompañan sus traducciones, tanto las entrevistas como los artículos de divulgación, todo lleva la certeza de que las formas del discurso están ancladas en la sensibilidad del cuerpo, y que esta última, a su vez, se va forjando con las formas que provee el discurso.

No es tarea fácil inventariar los temas abordados a lo largo de su obra, con todo, ensayaré una agrupación para mostrar la pluralidad de sus intereses. Así, comienzo por mencionar sus escritos sobre autores, poetas y novelistas, de distintas latitudes, sobre Garcilaso, Góngora, Antonio Machado, Cervantes, Roa Bastos, Rulfo, Macedonio Fernández, José Emilio Pacheco, Kafka, Borges, Ítalo Calvino, Edgar Allan Poe, Gloria Gervitz y tantos otros, de quienes toma algún aspecto para, a través de él, ofrecer una mirada comprehensiva de su obra entera. Y dentro de este primer grupo de trabajos, hay que contar aquellos en los que reflexiona sobre la obra de otros pensadores, como Michel de Certeau, Roland Barthes, Noé Jitrik, Algirdas J. Greimas o Eric Landowski.

Un segundo conjunto podría integrarse con los estudios sobre obras específicas, como el dedicado a los cuatro Evangelios, o aquel que se centra en la novela *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, o los diversos artículos sobre el *Martín Fierro*.

Otra veta de su producción está constituida por la labor de traducción, tanto de textos poéticos como de obra teórica, en este último caso, en las áreas de semiótica, filosofía y semántica. Este tercer grupo constituye una suerte de puesta en práctica de su concepción sobre la configuración del sentido efectuada por el lenguaje.

Varios de sus escritos, que podrían integrar un cuarto grupo, toman como eje de reflexión el ejercicio de aquellas disciplinas cuyo objeto se vincula con el lenguaje, tales como, sus estudios sobre retórica, semiótica, estética, estudios literarios; o bien, abordan aspectos generales del discurso científico, del lenguaje y del discurso literario.

Y un quinto y amplio segmento de su obra podría conformarse con aquellos trabajos que exploran aspectos específicos del discurso literario. De tales aspectos,

cuyo inventario exhaustivo haría demasiado extensa la enumeración, sobresalen sus originales aportes a los temas de la oralidad, la escritura, la lectura, la traducción, la poesía popular y la poesía culta; también, sus contribuciones a la cuestión del libro y la imprenta; a la problemática de los géneros, en particular, la narración y la descripción; se destaca, además, la concepción elaborada a lo largo de toda su obra sobre la voz, el cuerpo, la memoria, el sujeto, la percepción; sobre la imbricación de lo sensible y lo inteligible en el discurso a través del análisis del tempo, el ritmo, el tono, la tensión y la distensión; y no han sido ajenos a sus intereses incluso temas que exceden los límites del discurso literario, tales como, la ciudad, las nuevas tecnologías, el tiempo, lo sagrado, el erotismo, lo animal, lo monstruoso.

Mención aparte merece su rica obra literaria (de la cual no nos ocuparemos aquí), aunque es necesario decir que el oficio de escritor se percibe constantemente en cada giro expresivo de su producción teórica y crítica, así como es preciso reconocer que su espíritu analítico y riguroso no deja de permear su obra literaria entera.

Realizada esta apretada síntesis de la diversidad de preocupaciones que han animado la labor intelectual de Raúl Dorra, quisiera, en lo que sigue, detenerme en la consideración de algunos de sus temas recurrentes para mostrar, a través de cada uno de ellos, la originalidad de la perspectiva adoptada y sus aportaciones al campo de los estudios literarios contemporáneos.

Oralidad y escritura: la voz en la letra

No son pocos los especialistas en el tema de la oralidad que se han esforzado por mostrar la distancia que va de un universo cultural asentado en la tradición oral, a uno que ha introducido y puesto en circulación la palabra escrita. En este sentido, se ha afirmado que, en la Antigüedad, la percepción auditiva, ligada a la transmisión oral de los mensajes ha dominado sobre la percepción visual, la cual habría iniciado su predominio con la aparición de la imprenta y la expansión del libro. Podría pensarse que esta afirmación, sostenida por la evidencia, ofrece una respuesta satisfactoria al problema de la relación entre oralidad y escritura pues le asigna a cada una su ámbito de acción, sus rasgos propios y su ubicación histórica. Y, sin embargo, es precisamente la evidencia y simplicidad de la afirmación aquello que le da pie a nuestro autor para indagar en esas dos formas de la expresión y en sus relaciones internas. Para enfrentar el carácter simplificador de la evidencia,

le será necesario nutrirse de argumentos sólidos, recurrir a la observación detenida de los textos, volver sobre los estudios realizados en diversos dominios (la antropología, la historia, la filosofía, la filología, la lingüística, la semiótica) y ubicarse en la interioridad del lenguaje para construir su propio punto de vista. Uno de los argumentos esgrimidos y que constituye una reflexión fundamental para adentrarse en la relación constitutiva entre oralidad y escritura será la constatación de que la escritura contiene en su seno a la voz. Diversos estudios desarrollan esta concepción, entre ellos, “Poética de la voz” (1994), “Martín Fierro: la voz como forma de un destino nacional” (1997), “La escritura Rulfo: una poética de la voz” (2008), “El soplo y el sentido” (1997a), “Grafocentrismo o fonocentrismo” (2008a), y tantos otros trabajos que retoman de manera constante esta problemática. Así, siguiendo la ruta que abre esta observación de la presencia de la voz en la letra, es posible considerar que la actividad de la lectura no se limita al desciframiento de unos signos visuales, sino que implica reconstruir (mental e incluso corporalmente, a través de la tensión muscular producida por la evocación del sonido de las frases que leemos) las inflexiones de una voz cuyos rasgos se encabalgan sobre las grafías y nos comunican una intencionalidad, una sensibilidad particular, que la lectura debe recoger para completar el sentido.

Esta concepción según la cual la voz está en la letra, está muy distante de aquella según la cual la escritura sería una simple plasmación de la voz. De aquí se desprende la necesidad de distinguir entre voz y oralidad, como así también, entre grafía y escritura, pues si la oralidad puede transmitir un texto que ha sido escrito, quiere decir entonces que la voz ya estaría contenida en la propia escritura.

De aquí que oralidad y escritura ya no serán concebidos como simples vehículos, instrumentos diversos, sonoro uno, visual el otro, para la transmisión de sentidos emanados de otro lugar, sino que ambos constituyen verdaderos “procesos de formación de los mensajes verbales” (Dorra, 1994: 279), por tal razón, la voz tanto nos puede llegar mediante el procesamiento oral como escrito del mensaje, así como la graficación puede advertirse no sólo en un texto escrito sino también a través de uno oral. Esto significa entonces que hay un constante desplazamiento de la oralidad sobre la escritura y viceversa y, muchas veces, una combinación de ambos procesos.

Así, la oralidad no simplemente se refiere a la expulsión de sonido, sino que remite a una forma de procesamiento del sentido vinculada con la presencia, con un tipo de memoria y una sintaxis particular, con un modo de la percepción más cercano a lo continuo que a lo discreto. Y con la escritura, aparece una inteligencia más

analítica, un tipo de racionalidad que segmenta lo real y lo organiza en la extensión, una extensión que la lectura puede recorrer en distintas direcciones.

Profundizando en el análisis de la escritura, Raúl Dorra avanzará en una concepción que expande su significación más allá de la simple sucesión de grafías ordenadas de acuerdo con ciertas reglas. Introducirá, entonces, la noción general de “trazo”, que incluye la letra pero comprende también otras ejecuciones semejantes, como una marca dejada en una superficie, e incluso, el recorte de un fenómeno visual que se ofrece a la mirada para ser interpretado. En sus textos “El trazo de la escritura” (2003a) y “La escritura que vendrá” (2003b), como así también en “¿Qué hay antes y después de la escritura?” (2011) y en trabajos centrados en otros temas pero que remiten a la escritura como en “La impronta teológica en el discurso científico” (2003c), o en el estudio dedicado a la obra de José Emilio Pacheco, *La literatura puesta en juego* (1986), la noción de *trazo* se irá perfilando como definitoria de la actividad escrituraria en sentido amplio. Esta perspectiva más abstracta asumida para comprender la escritura, le permite entonces mostrar que un trazo, para ser concebido como escritura, necesita ser realizado sobre un espacio, el cual se torna, por efecto del trazo, en espacio significativo y entabla con él relaciones plásticas que generan un excedente de sentido. Así, un espacio se vuelve página porque contiene o puede contener los trazos de una escritura y, a su vez, el trazo es escritura porque se proyecta en un espacio que lo vuelve legible.

El trazo realizado sobre una superficie contiene un sentido suplementario pues constituye la huella del sujeto que, hábil o torpemente, decidido o indeciso, concentrado o distraído, o en cualquier otro estado de ánimo, ha ejecutado esa acción. El trazo es, entonces, con respecto a la letra, equivalente a lo que la voz es con relación al aspecto fónico del signo verbal: la huella que sugiere una presencia sensible.

La reflexión sobre la escritura conduce a Raúl Dorra también a replantear el lugar de la visibilidad y su relación con el libro. En este sentido, otra afirmación frecuente es puesta bajo sospecha: aquella que atribuye al libro impreso el despliegue de la actividad visual. Para llegar incluso a invertir esta afirmación, nuestro autor vuelve sobre los pasos de distintas tradiciones culturales y muestra cómo distintos fenómenos y objetos de la naturaleza se han presentado como signos de un lenguaje para ser observado y descifrado. Desde el lugar que la filosofía griega le otorgó a la visión, pasando por la idea cristiana del Libro de la Naturaleza, suerte de escritura divina que hacía ver correspondencias entre el mundo natural y el mundo del espíritu,

hasta las enseñanzas recogidas en los bestiarios del medioevo y las analogías entre la belleza natural y el mensaje divino que difunde la literatura alegórica medieval, pero también los esbozos de los científicos del Renacimiento, inspirados en aquel Libro del Universo, todo se presenta como el despliegue de un “arte de la mirada” (2002), practicado y promovido además por la Retórica, arte de la mirada que antes bien antecedió a la imprenta y que, por lo tanto, no puede ser considerado como un resultado de su invención.

Pensar la oralidad y la escritura como formas de procesar el sentido abre el campo de reflexión y permite observar aspectos invisibilizados desde otras perspectivas. Sin desconocer la relevancia de los estudiosos que lo precedieron en la materia, Raúl Dorra adopta otro ángulo de visión y elabora nuevas explicaciones que generan nuevas y esclarecedoras imágenes de los fenómenos analizados.

La lectura: nuevas demandas de la escritura

La escritura, en la obra que aquí celebramos, no sólo ha sido analizada en su relación con la oralidad sino que también se la ha puesto en relación con la lectura, hecho que hace emerger aspectos no contemplados y permite ensayar nuevas respuestas para los nuevos interrogantes. A través del minucioso análisis que el autor realiza tanto de las grandes transformaciones que la circulación de los mensajes ha tenido en la vida contemporánea como de la evaluación que distintos sectores sociales propagan sobre estos cambios, se muestra que la reflexión sobre la lectura no ha estado a la altura de las nuevas demandas de la escritura, esto es, de los nuevos tipos de lectura que son requeridos. De aquí que, analizando las manifestaciones contemporáneas de la escritura, Raúl Dorra ha postulado la necesidad de concebir una semiótica de la lectura que dé cuenta de las transformaciones de la propia escritura y del lugar que el libro está llamado a ocupar en el seno de esas transformaciones.

En su reflexión sobre la lectura, no se priva Raúl Dorra, ni nos priva sobre todo a nosotros, sus lectores, del placer de introducirnos en el tema mediante una narración literaria cuyo protagonista lleva por nombre, Ulfilas, lo cual enlaza significativamente su último libro *¿Leer está de moda?* (2014) con el primero, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española* (1981), el cual inicia con la referencia al Ulfilas traductor de la Biblia que aparece en la obra de Borges (1951) sobre las *Antiguas literaturas germánicas*. El personaje de la historia ahora creada por nuestro autor, que ignora el peso simbólico de su nombre (pero que

desconociéndolo, en su postura ante lo que observa, muestra profundamente saberlo), en su regreso a la ciudad que tiempo atrás dejó para vivir retirado en el campo, no sale de su perplejidad al advertir la peculiar notoriedad que los libros, los escritores y los lectores ahora tienen, permeados todos por la mercadotecnia y por las políticas públicas que los encumbran. Esa perplejidad se continúa como en una suerte de metalepsis en la mirada que el propio Raúl arroja sobre aquello que da fundamento a las nuevas prácticas de promoción de la lectura y que podría resumirse en la reiterada queja de maestros y autoridades de que las nuevas generaciones, a diferencia de las de otro tiempo, ya no leen.

Nuevamente se impone una afirmación cuya evidencia hace pensar a Raúl Dorra que esa queja sentenciosa oculta más de lo que muestra. Para indagar en esa zona opacada por la obviedad de la frase, nuestro autor comienza por examinar cuál ha sido el lugar asignado al libro incluso en culturas en las que domina la oralidad para luego revisar la compleja y expandida presencia de la lectura en nuestros días y el papel del libro en esta nueva configuración de la comunicación.

Aparece así, el libro como símbolo o mito, que caracterizaría a las sociedades tradicionales, las cuales, si bien se asientan en la transmisión oral, desarrollan un peculiar vínculo con lo escrito, representado generalmente por los textos sagrados, frente al libro como objeto, presente en nuestro tiempo ya sea como *real*, impreso, o *virtual*, el que nos entrega una pantalla.

Esta presencia virtual del libro ha obrado una expansión de sus límites y hoy casi cualquier espacio puede volverse página y ofrecerse como material de lectura. Ante esta diversidad de soportes y de formas de escritura, es necesario transformar también las concepciones y valoraciones que fueron acuñadas para pensar una forma única de lectura.

La pluralidad de formas de configuración de los mensajes desborda la escritura alfabética y hoy se superponen pictogramas, ideogramas, logogramas, signos indiciales o icónicos que se encarnan en materias diversas y que, vehiculados y renovados por las nuevas tecnologías, no dejan de remitir a sociedades caracterizadas por esas otras formas de la escritura. Ante esta variedad de procedimientos escriturales ya no es posible, entonces, restringir el objeto de lectura al libro, ni limitar su ejercicio a la escritura alfabética. De aquí la necesidad de postular una semiótica de la lectura que la contemple como una práctica significativa ejercida sobre múltiples soportes y mediante diversas sustancias de expresión articuladas en formas sincréticas.

¿Cómo posicionarse, entonces, frente a este panorama tan heteróclito, y cómo valorar la incidencia de estas transformaciones en los procesos de transmisión de una cultura? Con entera lucidez, Raúl Dorra toma en consideración las distintas ideologías que animan las posiciones asumidas ante estos fenómenos, las analiza sin descartarlas de antemano, pondera sus posibles razones, y también apuesta por una visión menos apocalíptica, sustentada en el conocimiento de las transformaciones históricas de la escritura y la lectura, lo cual le permite esbozar un programa de futuras investigaciones mediante el cual sea posible constituir la gramática de estos lenguajes, explicar su vinculación con el lenguaje verbal y con la escritura, y comprender el papel que el libro asume en un tiempo y una civilización como la nuestra, tan determinada por la presencia del libro, tanto en el origen de las mismas tecnologías como en su conformación e interpretación.

Así, el autor a quien aquí rendimos homenaje, sienta las bases de una nueva concepción de la lectura que incorpora la historia de la reflexión sobre la misma, asume las transformaciones operadas por la tecnología en la escritura que afectan el ejercicio de la lectura, cuestiona y se cuestiona sobre la pertinencia de las valoraciones frecuentes sobre los cambios en este ámbito y postula nuevos criterios de análisis sustentándose en principios de las teorías lingüística y semiótica de raigambre estructural.

Voz, cuerpo y memoria: la presencia del sujeto

La oposición, la diferencia, la ruptura de una continuidad informe y el papel de la forma en esa irrupción, son fundamentos de una concepción de la emergencia del sentido que Raúl Dorra asume y reinterpreta desde una perspectiva profundamente fenomenológica, asentándolos en la vital experiencia del ritmo binario de la respiración. La importancia y el papel del ritmo respiratorio en la conformación del sentido aparece ya en sus reflexiones iniciales sobre la literatura asociada a tradiciones orales, vertidas en trabajos como “Estructuras elementales de la poesía de tradición oral” (1993), y se continúa en sus más recientes indagaciones sobre el cuerpo que conforman el libro *La casa y el caracol* (2004).

Esta experiencia por la que el cuerpo, a través del movimiento incesante de la inspiración y la expiración, percibe, absorbe el mundo y además se siente a sí mismo proyectándose sobre aquél, provee el modelo sobre el cual se gesta toda experiencia. De aquí que toda forma que asuma la experiencia sensible posee un ritmo sostenido por una dualidad.

Cuando ese movimiento respiratorio adquiere propiedades sensibles, esto es, un tono, un timbre, cierta intensidad, el sonido se vuelve capaz de hacer emerger el llamado, el deseo del otro, y entonces es expulsado como voz. La voz se forma, así, con antelación a la misma palabra, en esa fusión aún incipiente entre sonido y sentido.

Deteniéndose en la experiencia infantil del proceso de aprendizaje de una lengua, Raúl Dorra observa que el niño, lejos de estar movido por un interés lingüístico, aquello que lo impulsa a comunicarse es su deseo de “asegurar su presencia ante la presencia del que está frente a sí” (1994: 271). Es así que puede afirmarse que la voz, la manera de modular el sonido del habla, proviene de una interioridad y de un deseo, esto es, de una subjetividad cuya identidad estará marcada por el tono de la voz.

De aquí la diferencia que Raúl Dorra postula entre la voz y el habla, o más específicamente, entre la voz y el significante, esa imagen acústica del signo, su aspecto sonoro. Este último, el significante, se inscribe en el terreno de las articulaciones propio de la lengua, es exterior al sujeto, al cual se le impone con la fuerza de toda institución. En cambio, la voz, situada antes, durante y después de la palabra, será esa “modulación individual del habla entendiendo que en esta modulación toma forma su disposición pasional. La voz es una manera de procesar la sustancia fónica para introducir en el mensaje el signo de una presencia deseante” (1994: 272).

La reflexión sobre la voz es incesante en la obra de nuestro autor: aquí y allá regresa sobre el tema y lo observa desde un nuevo ángulo. Imposible abarcar, en esta concisa reseña, los matices de una argumentación que no se satisface con señalar diferencias sino que, a partir de las oposiciones pensadas como puntos extremos de una continuidad, la indagación progresa observando los puntos intermedios donde las diferencias son de grado y ya no de presencia o ausencia de rasgos. Así, la voz queda situada entre un límite inferior, de orden fisiológico, señalado por la inspiración y la expiración del aire que, al salir, produce la vibración de las cuerdas vocales, y un límite superior, donde opera el sistema de la lengua que obliga a segmentar esa expulsión en distintos lugares ya previstos. La voz, ese “acontecer de la presencia” (1997a: 137), no deja de participar ni de la fisiología ni de la gramática.

El ritmo respiratorio, esa pulsación por la que el cuerpo aprehende lo otro y se percibe a sí mismo, será también fundamento de su concepción sobre la memoria. La observación constante y el original estudio emprendido sobre las composiciones poéticas de tradición oral, como así también su gran trabajo sobre la retórica clásica y contemporánea, condujeron a Raúl Dorra a hacer de la

memoria otro motivo de reflexión y análisis. Ese dualismo rítmico de oposiciones fónicas, sintácticas y semánticas advertido en la poesía transmitida oralmente y que favorece la memorización (esto es, el recuerdo y el olvido, la permanencia y las transformaciones) le permitirá al autor concebir la memoria como una forma pues sólo ella asegura la inscripción, más o menos perdurable, del sentido en el cuerpo.

Tal inscripción de lo vivido y lo pensado en el cuerpo no puede concebirse como uniforme: cada sujeto, no sólo almacena sino que selecciona, clasifica y ordena sus vivencias según una forma específica, a la cual Raúl Dorra propone llamar *sensibilidad mnémica*, que sería la huella del sujeto en el proceso continuo de rememoración, proceso que vemos siempre actuante en el discurso, como retención de lo ya dicho y también como protensión de lo que vendrá: elaborar y comprender un discurso es siempre poner en ejercicio la memoria, que proyecta, lo dicho ahora, con su pasado y también con su futuro, con la expectativa que crea. Esta memoria *natural* que se manifiesta en el lenguaje está sostenida por lo que el autor llama una memoria *esencial* o inmediata, aquella que nos asegura en nuestra propia continuidad existencial, que nos recuerda que somos quienes somos. Y sobre ellas, la memoria esencial y la natural, es que puede articularse una memoria *artificial*, aquella que promovió la escritura pero que también se hace presente en las diversas formas de construir una memoria colectiva, formas ritualizadas de transmisión como lo son las plegarias, conjuros, fórmulas de encantamiento, las cuales constituyen también un modo de almacenar signos en una memoria externa. Con todo, será mediante la escritura que la memoria artificial alcanzará su mayor despliegue: desde la antigüedad, pasando por el vasto desarrollo de la retórica y su preocupación por las técnicas de memorización, hasta la elaboración de artefactos diversos como mapas, árboles, esquemas, tablas, llegando a las tecnologías contemporáneas para la conservación de la información, las culturas asentadas en la escritura no dejan de inventar técnicas de apoyo de la memoria, pues, si como afirma Raúl Dorra, el hombre vive en la memoria, la cultura se funde y se confunde con ella.

La voz, la memoria, el lenguaje mismo, tienen su asiento en el cuerpo, pero al decir esto ¿qué se puede entender por cuerpo? Raúl Dorra ha propuesto también un conjunto de fundamentos para una semiótica del cuerpo, mediante los cuales retoma los temas de la voz, la escritura, el sentir, la actividad percibiente, para observarlos ahora desde la centralidad del cuerpo, pensado en su compleja constitución como una exterioridad, un objeto del mundo, y, al mismo tiempo, una interioridad, el lugar donde anida el yo. La aparición del yo en la reflexión sobre el cuerpo conduce al autor a postular que el cuerpo es un efecto de la enunciación, pues el cuerpo no

es sólo aquello que siente y percibe sino también lo sentido y lo percibido, esto es, para que se constituya el cuerpo es necesaria esta reflexividad por la que el cuerpo pueda sentir-se y percibir-se. La concepción según la cual el cuerpo es el lugar de la actividad perceptiva que hace que el mundo devenga significativo, tiene sus antecedentes en la fenomenología de la percepción y en la semiótica contemporánea. Pero Raúl Dorra abre un nuevo espacio de reflexión al advertir ese pliegue del cuerpo y esos desdoblamientos, de los cuales realiza un minucioso análisis para hacernos ver la constitución del cuerpo en un proceso que va del *cuerpo sintiente*, puro sentir en que las sensaciones son plurales y cambiantes, y cuyo dominio es ilimitado pues todo es *sentible* y no hay un órgano específico para el sentir, hasta el *cuerpo sentido*, concepto introducido por nuestro autor para designar la experiencia, al mismo tiempo familiar y extraña, del cuerpo propio como otredad. Y a su vez, este movimiento que va desde el exterior hacia la interioridad, también sigue la dirección inversa, desde la interioridad hacia el exterior, mediante la cual el cuerpo, por la actividad de los sentidos, se vuelve *cuerpo percibiente* que discrimina y ordena, y, por lo tanto, también *cuerpo percibido*. Reflexionando sobre los sentidos y su incidencia en la conformación de toda experiencia, Raúl Dorra pone en evidencia “la pereza mental” (2004:117) que estaría detrás de haberse conformado con una simple enumeración de órganos responsables de las percepciones y explora la complejidad, la interrelación y el diverso grado de profundidad de los sentidos reconocidos.

Ese pliegue y desdoblamiento mediante el cual nuestro autor puede explicar la emergencia del cuerpo, es también la figura que le permite dar a entender la constitución del sujeto, de esa presencia que al mismo tiempo hace posible y es resultado del ejercicio del discurso. Las disquisiciones sobre la noción de sujeto han conducido a Raúl Dorra a plantear la relación entre sujeto y subjetividad, entendiendo esta última como ese fondo del que todo tiende a emerger y en el que todo se sostiene pues sobre ella se asienta el proceso incesante de semiosis por el cual el mundo toma forma, se hace objeto para el sujeto. Pero el sujeto no sólo se reconoce por su enfrentamiento al objeto sino también por poder enfrentarse a sí mismo y desdoblarse en un yo, un tú o un él, 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: 30).

Así, voz, cuerpo y memoria, se configuran como las huellas, la inscripción, la presencia de una subjetividad en constante actividad de dar forma y, a la vez, recibirla.

Para concluir

Es difícil cerrar la reseña de una obra que continúa haciéndose, que avanza y regresa sobre sus propios pasos, para calar más hondo o para ofrecer otro ángulo de visión. Raúl avanza en un diálogo permanente, abierto al cuestionamiento, al matiz, a la relativización, diálogo sostenido consigo mismo pero también con los demás, con la tradición y con los contemporáneos, con sus pares y con sus estudiantes, con los teóricos o críticos y con los escritores, con autores y con personajes, con la cultura letrada y con la experiencia propia. Y en este diálogo generoso se ha ido entretejiendo su vida y su obra de tal manera que han ido tomando forma una de la otra constituyendo una unidad que no hace sino confirmar esa continuidad paradójica entre discurso y subjetividad, de la que él mismo tanto ha hablado.

En su magisterio permanente, ejercido en la institución pero también fuera de ella, con rigor pero también con un especial sentido del humor, mediante el compromiso asumido con el saber y sobre todo con cada uno de sus interlocutores, Raúl Dorra nos sigue enseñando, con su vida y con su obra, que toda pasión ha de alimentarse con inteligencia, y la inteligencia, con pasión.

Referencia bibliográfica

- Borges, J. L. (1951) *Antiguas literaturas germánicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dorra, R. (1981). *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM.
- Dorra, R. (1986). *La literatura puesta en juego*. México: UNAM.
- Dorra, R. (1993). "Estructuras elementales de la poesía de tradición oral". *Dispositio* Vol. XVIII, N° 45, 195-209.
- Dorra, R. (1994). "Poética de la voz". *Morphé* N° 9/10, 265-287.
- Dorra, R. (1997a). "Martín Fierro: la voz como forma de un destino nacional". En R. Dorra, *Entre la voz y la letra* (123-139). México: BUAP / Plaza y Valdés.
- Dorra, R. (1997b). "El soplo y el sentido". En R. Dorra, *Entre la voz y la letra* (63-81). México: BUAP / Plaza y Valdés.
- Dorra, R. (2002). *La retórica como arte de la mirada*. México: BUAP / Plaza y Valdés.
- Dorra, R. (2003a). "El trazo de la escritura". En Dorra, R., *Con el afán de la página* (163-176). Córdoba: Alción Editora.

- Dorra, R. (2003b). "La escritura que vendrá". En Dorra, R., *Con el afán de la página* (177-199). Córdoba: Alción Editora.
- Dorra, R. (2003c). "La impronta teológica en el discurso científico". *Elementos* N° 50, Vol. 10, 53-65.
- Dorra, R. (2004). *La casa y el caracol*. México: BUAP / Plaza y Valdés.
- Dorra, R. (2008a). "Grafocentrismo o fonocentrismo". En R. Dorra, *Sobre palabras* (73-94). Córdoba: Alción Editora.
- Dorra, R. (2008b). "La escritura Rulfo: una poética de la voz". En Dorra, R., *Sobre palabras* (157-179). Córdoba: Alción Editora.
- Dorra, R. (2011). "¿Qué hay antes y después de la escritura?", *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanics Studies*, Vol.7, 21-41.
- Dorra, R. (2014). *¿Leer está de moda?* Córdoba: Alción Editora.
- Dorra, R. (2018). "Pregunta por el sujeto". *Tópicos del Seminario, Sujeto y subjetividad I*, N° 40, 11-33.

Notas sobre los aportes de Raúl Dorra a la teoría de la oralidad

María Eduarda Mirande

Universidad Nacional de Jujuy
Argentina

Resumen

En este trabajo se organizan mediante una serie de notas los puntos esenciales de los aportes de Raúl Dorra a los estudios de la oralidad. Dentro del conjunto de teóricos que han emprendido el análisis de este amplio campo, Dorra se destaca por haber proporcionado una mirada semiótica, iluminadora, que ha sacado a luz los fundamentos sensibles del discurso oral, vinculados particularmente a las formas poéticas tradicionales. Las experiencias primarias del cuerpo, las regulaciones de la lengua y los procesos de la memoria colectiva son los anclajes del discurso teórico dorriano, que atiende también a cuestiones epistemológicas y éticas.

Palabras claves: *Oralidad, Dorra, Paradojas Terminológicas, Sujeto, Fundamentos sensibles, Poesía oral*

En el prólogo a su libro *Sobre palabras* del año 2008, Dorra emplea un símil para referir al contenido que le cabe esperar a su lector, advirtiéndole que no hallará en su texto un sistema de ideas estructurado, sino “una pequeña, y expansiva, constelación” donde viejos tópicos se recuperan y se reúnen entre sí. El símil de la constelación en constante movimiento expansivo dibuja, en mi opinión, la forma misma del pensar dorriano, y se ajusta a la manera con la que el semiólogo desarrolla sus teorías. Teorías que van conformándose mediante un trabajo que avanza, es decir se expande, exponiendo, confrontando, revisando ideas, postulados y conceptos propios o de autores conocidos, filósofos, lingüistas, semiólogos, escritores con los

que entabla un intercambio siempre lúcido, siempre ameno, siempre respetuoso. De lo cual resulta que sus constelaciones conceptuales se vayan conformando al compás de un movimiento no solo expansivo sino dialéctico, y que, además, se expresen en un estilo casi conversacional. Entrar a los textos de Dorra es entrar a un diálogo que instala una cierta proximidad con el lector al que se apela muchas veces con humor, sin perder por ello el rigor de un pensamiento analítico que progresa gradualmente de lo visible a lo invisible, de lo concreto a lo abstracto, de lo inteligible a lo sensible.

Entre las varias constelaciones dialécticas dorrianas, tal vez la más recurrente sea la de la esfera de la oralidad, puesto que aparece una y otra vez a lo largo de sus textos, haciendo figura, atrayendo conceptos que orbitan a su alrededor pero que tienen su propia gravitación y su propia trayectoria. Oralidad y escritura, oralidad y voz, voz y sujeto, sujeto y cuerpo, cuerpo y memoria, pero también oralidad y literatura, géneros literarios orales con especial atención a la poesía de tradición oral, literatura popular y literatura culta con sus zonas de intersección, estilo oral frente a estilo escrito, son los principales campos conceptuales que se despliegan en torno a la oralidad para dar forma a esa no tan “pequeña” constelación expansiva.

Resulta imposible abarcar todas estas direcciones en una presentación como la que aquí nos reúne, por lo que me centraré sobre cuatro puntos que considero centrales en la teoría dorriana de la oralidad y que abordaré a manera de “notas”, cuya finalidad es retomar las ideas de nuestro autor para mostrar en qué sentido son un aporte a este campo¹.

Nota 1. Oralidad: origen del concepto, paradojas terminológicas y principios éticos

Para abordar el concepto de oralidad, Dorra señala la paradoja de que no se puede pensar la oralidad fuera de los marcos conceptuales de la escritura, pues se trata de “una noción construida desde la cultura escrita -de la cultura alfabética- como un término opositivo y con fines de autoconocimiento” (2008: 75). Con el propósito de explicar la génesis del concepto y las razones de su emergencia en el campo cultural de Occidente, el semiólogo aporta una concisa reseña socio-histórica que arranca con la etimología de la palabra “oral”. Según el *Diccionario etimológico* de Joan Corominas, el vocablo ingresa a la lengua española tardíamente, recién en el

¹ Aclaro que, si bien cito algunos de sus artículos fundamentales, especialmente los de *Entre la voz y la letra* (1997), las ideas desarrolladas en este trabajo se alimentan del discurso teórico del autor que se disemina y expande en otros de sus textos. Todos ellos se han consignado en la bibliografía final.

siglo XIX, tomado del latín *oralis* -que deriva de *oris*, boca- para significar lo “que se expresa de palabra”. Es en esta época cuando surge la reflexión en torno a lo “dicho con la palabra” frente a lo “expresado por escrito”. Esta distinción -según explica Dorra- respondía a los intereses de la sociedad occidental que necesitaba clasificar las formas de socialidad conocidas para dar cuenta de su propio funcionamiento social como una totalidad orgánica. La idea de que existen diferencias radicales en las formas de organización y en el desarrollo entre sociedades donde los mensajes circulan oralmente frente a otras que disponen de escritura, significó el punto de partida para sentar las bases de la antropología que, en sus primeras etapas se inició con la investigación etnológica, abocándose al estudio comparativo de las sociedades llamadas “primitivas”. Estas sociedades sin escritura alfabética presentaban formas estáticas y estables de relación con el mundo y, por lo tanto, contrastaban con las sociedades con escritura en las que el desarrollo de la inteligencia analítica y de las técnicas de producción de la vida material aseguraba un proceso evolutivo constante, acorde a los entusiastas postulados de la filosofía del Progreso. El estudio de estas sociedades orales, “primitivas”, “exóticas” o “arcaicas”, le permitió a la sociedad occidental reconocerse dentro de su propia estructura heterogénea y escalonada, e identificar zonas marginales, periféricas, populares asimilables a las sociedades “primitivas”, donde se conservaban representaciones arcaicas, formas tradicionales de reproducción de mensajes: cantos, relatos, mitos y leyendas, pero también fiestas, danzas, ritos. El interés por el estudio de estas parcelas del universo cultural dio origen a una “ciencia del pueblo”, que tomará el nombre alemán de *volkskunde* y que terminará generalizándose con el nombre del “folklore”. Detrás de esta nueva ciencia, subyace la exaltación de quienes pensaban que el progreso con su fuerza de cambio constante (augurado por el positivismo cientificista decimonónico) era una amenaza para la pureza de la nacionalidad y, por lo tanto, se hacía necesario conservar y mantener vivas las imágenes del pasado que se alojaban en las manifestaciones populares orales, en las que se creía hallar los orígenes “incontaminados” de una nación y su lengua. Es conocido el impulso que dio el Romanticismo a este nuevo espacio sistemático de indagación en las fuentes de la imaginación popular, que se tradujo en fórmulas esencialistas que todos conocemos, como el alma de los pueblos y el espíritu de una lengua, cuyas manifestaciones se creía hallar encarnadas tanto en las formas de vida, costumbres, creencias, tradiciones, como en el habla de hombres y mujeres de pueblo, especialmente del campesinado rural.

La particular atención a las composiciones tradicionales transmitidas oralmente desde una antigüedad remota se habría iniciado -según afirma Dorra- durante el siglo XVIII, dando lugar a un proceso que iría conformando un novedoso

espacio discursivo que recién alcanzaría su propia denominación hacia finales del siglo posterior. Martín Lienhard proporciona una fecha para este “bautismo” terminológico al que Dorra presta especial atención. Es el año 1886, cuando Paul Sébillot, “un investigador francés que había trabajado largos años en la recolección de muestras de la cultura popular de la Alta Bretaña” (2008: 76), formula el sintagma de “literatura oral” para nombrar al conjunto de producciones verbales -cantos, leyendas, proverbios, adivinanzas, etc.- objeto de estudio de la reciente ciencia del “folklore”.

La designación abre un espacio de debate, pues etimológicamente encierra un oxímoron insalvable, al operar la fusión de dos materias tan disímiles y antagónicas como la letra (*littera*, escritura) y la oralidad (aquello que se pronuncia con la boca), dando cuenta, por otra parte, de la sujeción que ejerce la primera sobre la segunda. Dorra trae a colación los calificativos de “monstruoso” y “absurdo” con que Walter Ong caracteriza al referido sintagma, y para salir del escollo terminológico, apela al sentido común y a los mecanismos de funcionamiento de la lengua. En efecto, el aporte de Dorra sobre este punto ha sido mostrar que la fórmula “literatura oral” vino a dar nombre “a un espacio discursivo que no puede señalarse de otro modo por la simple razón de que es precisamente esa fórmula la que ha creado aquel espacio” (2008: 78). La noción de literatura oral nace casi en forma paralela a la noción de literatura que goza (o padece) de una inestabilidad e imprecisión que le son constitutivas. No voy a entrar en ese campo, salvo para destacar -junto con Dorra- que ambos conceptos son producto de una conciencia letrada conformada por un tipo de racionalidad analítica, visual y crítica, que procede segmentando unidades, describiendo, categorizando, porque entiende que lo real, o sea el mundo, está ligado a la significación, es decir puede ser semantizado. Para alcanzar esa “significación” este tipo de racionalidad cuenta con la escritura, su más valioso instrumento y legado. En conclusión, toda aproximación teórica que se realice para delimitar, definir o caracterizar al universo de los discursos artísticos orales, estará condicionada por la escritura y el tipo de racionalidad que ésta importa. Así las cosas, la literatura oral es en definitiva una creación de sujetos letrados y, por lo tanto, se debe aceptar una verdad irrefutable: “nunca estaremos ante la oralidad en tanto tal, sino ante el simulacro que construyamos con nuestras armas conceptuales” (2008: 89).

Dorra advierte que esta sujeción de la oralidad a la escritura entraña algunas contradicciones y algunos peligros para quien emprende el estudio de las sociedades de cultura oral y de sus manifestaciones artísticas. En los sujetos letrados existe la proclividad a exaltar e idealizar sus valores, a partir de un paternalismo que esconde

un velado menosprecio hacia los hombres de cultura oral y sus formas de vida, sin dejar de mencionar que el interés por el “pueblo” se origina muchas veces en la necesidad de las clases dominantes por conservar su propia identidad, promoviendo una utilización ideológica de las manifestaciones artísticas del pueblo en su propio beneficio².

Frente a este panorama, Dorra retoma la pregunta de Lienhard, “¿cómo explorar la ‘oralidad’ desde la escritura sin traicionarla ni tergiversarla?”, a la que responde con una elocuente declaración de principios: “reconociendo nuestro objeto de interés, explorándolo y constituyéndolo, al mismo tiempo que iremos reconociendo nuestros propios procesos cognoscitivos y emocionales, así como la naturaleza de nuestras iniciativas y deseos” (2008: 89). Con estas palabras sienta las bases epistemológicas y éticas del estudio crítico de la oralidad que tiene al sujeto humano como objeto de interés. “En el estudio de la oralidad lo que subyace es el problema del sujeto” (2008: 88) -sostiene sin titubeos- para impulsar a la toma de conciencia del investigador sobre sí mismo y sobre el objeto observado que es, en definitiva, un constructo de la mirada. Resulta una condición indispensable, de carácter ético, que el oralista se interrogue acerca del lugar desde donde toma la palabra y desde donde observa a un sujeto y sus manifestaciones oralizadas; sujeto que, por otra parte, no es unívoco, sino que está hecho de heterogeneidades y transformaciones, tal como propone Cornejo Polar (citado por Dorra, ídem). El investigador de la oralidad debe tomar conciencia de la subjetividad que lo involucra en esa doble tensión del sí mismo y de la alteridad de un sujeto/objeto que es un recorte efectuado por su propia mirada sobre un fenómeno cuya naturaleza es oral, efímera y contextualizada.

Nota 2. El concepto de “oralidad primaria”: el ingreso del sujeto sensible a la teoría

Oralidad y escritura no son vehículos de propagación de la palabra sino procesos de formación de mensajes verbales, que tienen relativa independencia y comparten zonas de intercambio y combinación. Dorra propone pensar estos conceptos en término de “universos” con características diferenciales que es necesario conocer porque “estamos continuamente solicitados por ambos” (1997a: 29).

² A estas advertencias que Dorra señala, me atrevo a agregar una tercera, fruto de mis propias investigaciones en el campo de la oralidad: la amenaza de la banalización de las formas artísticas o las producciones culturales orales, con el propósito de hacerlas ingresar como objetos masificados y desideologizados a una economía de mercado que los convierte en productos culturales aptos para el consumo de masas.

La oralidad responde a la comunicación inmediata y en presencia, está subordinada al sentido del oído y su agente es la vocalización. Ella supone -enseña Dorra- “un tratamiento de la materia verbal, una perspectiva de la comunicación, una sintaxis, una forma de la percepción, un tipo de memoria, una manera de situarse ante el mundo y una economía simbólica” (1997a: 29-30). Mientras la escritura privilegia lo inteligible, la oralidad privilegia lo sensible, pues implica “un tipo de sensibilidad, una forma de relación con el mundo”. Es sobre este aspecto de la oralidad donde nuestro autor despliega su mirada semiótica, tras la cual -tengo razones para sospecharlo- campea el hombre de tierra adentro, que creció en contacto con comunidades de oralidad “mixta”, comunidades de chahuancos, coyas y criollos campesinos. Dorra advierte que la oralidad no solo es un proceso de organización de mensajes verbales sino una manera de situarse en el mundo y de relacionarse con él; es -sostiene- “el terreno donde se levanta nuestra vida emocional, y al que regresan continuamente nuestros instintos y pulsiones” (2008:91). Para abarcar ese territorio sensible (pasional y pulsional) y a los fines de examinarlo con mirada semiótica, retoma la categoría de “oralidad primaria” con la que Ong designa a las culturas puramente orales. Dorra coincide con este oralista en que este tipo de culturas son inexistentes en la actualidad, pero propone pensar la oralidad primaria no a escala social sino a escala individual, como una categoría, con el propósito de postular una de sus hipótesis más productivas: “la oralidad conforma las estructuras básicas de la conciencia -o del aparato psíquico- de cada ser humano (2008: 90).” Ese núcleo de oralidad primaria corresponde -en su teoría- a los primeros estadios de la formación del sujeto vinculados a la voz y a la experiencia rítmica del cuerpo, que anteceden a la apropiación del mundo por la palabra, pero que la condicionan, pues imprimen unas formas, unas matrices fundantes, a ese proceso de apropiación. Proceso en el que, por otra parte, la memoria profunda o memoria natural (como la denomina) juega un rol fundamental (sin memoria no hay sujeto, no hay cultura, ni mundo). Voz, cuerpo y memoria serán objeto de sucesivos abordajes a lo largo de la obra dorriana, y constituyen los grandes núcleos de su pensamiento teórico.

Nota 3. Voz, cuerpo y memoria en la experiencia de la comunicación oral

Dorra reclama para la experiencia del hablante un lugar en la teoría. Parte de la afirmación saussuriana de que “se aprende a hablar antes que a escribir”. El habla -dice- es fruto de la capacidad de articular, proceso impersonal que responde a las exigencias de la lengua; mientras que la voz emerge del ejercicio de la modulación,

proceso individual, diferenciado, a través del cual el sujeto se hace cargo del habla. En la voz se reúnen el sonido y el sentido incluso antes de la emergencia de la palabra articulada. La voz del niño que balbucea, la del borracho que murmura o la voz estertórea del moribundo, le sirven a nuestro autor para ejemplificar estos estadios de emergencia prelingüística de la voz que constituyen, en sus palabras: “la primera y última manifestación del lenguaje” (1997a: 17). La voz se expulsa, y ese acto de expulsión está motivado por el deseo: el deseo de hablar y de ser escuchado por un otro. La voz en su pura sonoridad es, entonces, llamado, “signo de presencia y reclamo de presencia”, interioridad manifiesta que hace emerger al sujeto como “entidad psíquica” (1997a: 19), es decir como una “conciencia”.

La voz pone en presencia al sujeto como conciencia, pero al hacerlo pasa por el cuerpo arrastrándolo hacia afuera de sus propios límites. Si nos atenemos a las palabras de Parret, a quien Dorra cita en varias oportunidades, “la voz es ese pedazo de cuerpo que se escurre” (citado por Dorra, 2005: 36 y 2002: 65). Como un arrastre de la voz o como el lugar desde donde esa voz se expulsa, el cuerpo entra en escena en la teoría dorriana colocado en una doble dimensión: como objeto del mundo o cuerpo percibido y como cuerpo percibiente “situado en el umbral del mundo que el hombre tiene ante sí”. El abordaje del cuerpo como una instancia mediadora entre el sujeto y el mundo sensible, le permitirá a nuestro autor sentar las bases de los fundamentos sensibles de la discursividad; en otras palabras, le posibilitará pensar en una teoría que explique el proceso por el cual, a través de la mediación del cuerpo percibiente, el mundo se transforma en sentido. Cabe acotar que Dorra elabora su teoría de la percepción y el sentido inspirado en las observaciones de Greimas y Fontanille³, a las que enriquece y amplía en uno de sus ensayos más iluminadores: “El soplo y el sentido”, del año 1997. Las ideas que siguen a continuación procuran ser una síntesis explicativa de los principales puntos de este magnífico texto.

Dorra define al cuerpo percibiente, como “un cuerpo vivo fundado sobre un ritmo de entradas y salidas que sin cesar, y alternativamente, asocian mundo y cuerpo proyectando a éste sobre aquel e introyectando aquél en éste” (1997: 65). El hombre se constituye como sujeto frente al mundo mediante una serie de actos perceptivos, a través de los cuales intenta captarlo para incorporarlo como sentido. En ese proceso el cuerpo juega un rol fundamental, pues es – como entiende Greimas- “el lugar no lingüístico en que se sitúa la aprehensión de la significación”

³ Dorra cita los siguientes textos: *Semántica estructural*, Greimas 1987; *Sémiotique des passions*, Greimas y Fontanille 1991 y *De l'imperfection*, Greimas 1987.

(citado por Dorra, 1997a: 64). Durante la fase de la percepción, el sujeto opera un movimiento de expansión (y posterior repliegue) sobre el continuum de lo vital con el fin de segmentar y discretizar la materia sensible para dotarla de forma inteligible. En la base de este proceso perceptivo fundante opera un ritmo binario (cfr. Dorra, 1997a: 47-48) originado en la mecánica del compás respiratorio: la inspiración y la espiración, en su constante movimiento iterativo, imprimen a la conciencia una matriz bipartita desde la cual el hombre “procesa” el conjunto de percepciones provenientes del mundo sensible. Al respecto, nuestro semiólogo afirma: “La respiración (...) hace del hombre un animal dualista: la inspiración y la espiración, la adquisición y la pérdida, la atracción y la dispersión, son el origen y el horizonte de la experiencia humana” (ídem: 66).

Esta dualidad originaria (que subyace y, aún más, estructura los ritmos simbólicos del sujeto) opera en la raíz de los procesos perceptivos que transforman lo sensible en sentido y, por lo tanto, condiciona la organización primordial del mundo sobre la base de un ritmo binario. Dorra presta especial atención al ritmo, que repartido en dos momentos o dos términos es ya una forma, forma primordial que imprime su huella en los diferentes estadios o niveles del pasaje de la experiencia sensible a la experiencia inteligible. Esta forma rítmica binaria primordial – si es que he entendido bien a nuestro semiólogo- vendría a funcionar como un dualismo semiótico de partida que opera tanto a nivel de las experiencias primarias de apropiación del mundo por la palabra, como a nivel del funcionamiento de la memoria profunda o memoria natural.

La realización material de la voz como sonido es el soporte donde acontece el proceso de apropiación del mundo por la palabra. La voz está ligada al ritmo, funciona articulada a él y es el espacio de su manifestación primera. Ella depende de la respiración y para ser expulsada, el soplo “debe revestir su movimiento ondulatorio de ciertas propiedades audibles: tono, timbre, altura” (1997a: 66). La voz así expulsada, “compuesto de sonido y sentido anterior a la palabra” (ídem:67), es signo, es “querer-decir y voluntad de existencia”, dirá Zumthor, “es signo de una presencia deseante”, añadirá Dorra. En tanto sentido, ella inaugura el espacio de la subjetividad, y en tanto sonido “determina el modo material en que la palabra tendrá su realización”.

Esa voz:

no puede realizarse como palabra sino reproduciendo el esquema completo de la respiración. Si el periodo respiratorio se compone de una fase de inspiración y otra de espiración, el periodo verbal -la frase- debe articularse como unidad

de dos tiempos, unidad cuyo límite y cuya ondulación tiene como modelo ese periodo de base (Dorra, 1997a: 67).

En sus realizaciones concretas este esquema melódico inicial se acomodará a las particularidades de los sujetos hablantes y se adecuará al esquema melódico de cada lengua, pues como asegura T. Navarro Tomas (1974): “Cada lengua desarrolla habitualmente sus inflexiones dentro de una zona musical de determinada extensión” (citado por Dorra, 1997a: 68).

Como veremos, esta unidad de dos tiempos que se imprime como periodo de base tanto en la frase como en el esquema melódico de cada lengua dará lugar a otro peldaño en la teoría dorriana: la afirmación de que la estructura misma de la memoria está determinada por ese ritmo binario. El binarismo viene a ser una necesidad de la memoria profunda o memoria natural (como la llama nuestro autor para distinguirla de la memoria artificial, educada mediante la escritura), un requerimiento de su naturaleza oral y auditiva, pues en la memoria de la oralidad “los signos son sonidos, y, antes, ritmos que se ordenan a partir de la respiración y que, como la respiración, retornan regularmente” (1997a:48). Por esa razón, el método para sustraer a un enunciado oral del olvido es “dotarlo de una organización fónica que lo haga apto para perdurar en la memoria colectiva. (1997a: 47)”

El desarrollo explicativo que he realizado hasta aquí, atendiendo a los fundamentos sensibles de las formas primarias de la comunicación humana, conduce a uno de los aportes más interesantes del pensamiento de Dorra en torno a la oralidad, que coloca a la poesía de tradición oral en un lugar central. Gesto no menor, pues contribuye a visibilizar un universo discursivo que suele ser obliterado o subvalorado en los ámbitos académicos, cuando no lisa y llanamente ignorado.

Nota 4. La poesía oral y las formas primarias de apropiación del mundo por la palabra

Si la experiencia de la comunicación oral es la base de toda comunicación y fundamento de la memoria profunda, una poesía elaborada sobre esa experiencia y esa memoria -sostiene Dorra- “nos ilustra acerca de las formas primarias de apropiación del mundo por la palabra, acerca de los procesos de la memoria colectiva, de lo imaginario social, de la construcción de una ideología, etc.” (1997a: 43).

Para dar cuenta de esta afirmación, nuestro autor centrará sus reflexiones en torno a dos géneros de la lírica tradicional oral: el villancico hispánico, a cuyo

estudio dedica una de sus primeras obras: *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española* (1981) y la copla o cuarteta octosilábica, a la que define como “la estrofa más constante en la transmisión de la cultura oral”. Cabe acotar que entre ambos géneros existe una filiación, como lo han demostrado A. Sánchez Romeralo (1969) y M. Frenk, respectivamente (1971)⁴.

En varios de sus artículos, Dorra se detendrá en el análisis pormenorizado de la cuarteta octosilábica o copla, género paradigmático de la tradición oral hispánica. La cuarteta octosilábica es producto de la inteligencia constructiva de la poesía oral que se manifiesta en una unidad primordial que se desdobra sin cesar. Nuestro autor la imagina como un artefacto verbal incesante, que reproduce en todos sus niveles constitutivos el dualismo semiótico de partida que opera en las formas primarias de apropiación del mundo por la palabra. Es ese punto el que quisiera ilustrar, para dar cuenta de la productividad heurística de la teoría dorriana a la hora de analizar determinados textos poéticos orales. Y con ese propósito, como dice una copla norteña, “aquí dentraré cantando”.

En el cancionero popular oral de Jujuy hallamos una copiosa serie de cuartetos estructurada alrededor de un núcleo semántico: el binomio caja /cantor(a), que da cuenta de la presencia necesaria y solidaria de la caja en el copleo. Este instrumento percutor actúa como coprotagonista del canto durante la *performance*, pues tiene voz propia. Una conocida copla lo enuncia:

*Esta cajita que toco
tiene boca y sabe hablar,
sólo le faltan los ojos
p'acompañarme a llorar.*

⁴ Esta filiación podría explicarse mediante el siguiente proceso: la copla es producto del ajuste estructural y de la regularización rítmica y métrica del villancico tradicional, que tuvo lugar alrededor del siglo XVI en España, época en que en las cortes de Aragón, Navarra y Castilla advino una moda popularizante que hizo foco sobre los cantos de villanos o campesinos. Estos cantos populares de transmisión oral tenían una estructura y un estilo que contrastaba abiertamente con los géneros líricos provenzales cultivados por los poetas de las cortes peninsulares desde el siglo XIV (y aún antes, si tenemos en cuenta a las cortes galaicoportuguesas). El contacto entre la lírica popular y la culta dará lugar a un fenómeno de isosilabismo que operó sistematizando y regularizando las estructuras líricas tradicionales irregulares. Durante ese proceso se sistematiza y fija la estructura de la cuarteta asonantada octosilábica o copla, que se despliega sobre la base de una unidad silábica primordial que se desdobra en dos dísticos regulares.

Y otra cuarteta lo confirma:

*La caja estaba dormida
yo hi venido a despertar,
sírvanme un vaso de chicha
y saldremos a cantar.*

Si caja y cantor aúnan sus voces durante el canto, la fuerza performativa de la voz parece estar del lado del tambor, pues tiene un poder que acciona sobre el cantor:

*No sé qué tiene mi caja
de ganas me hace cantar,
será porque está llegando
la fiesta del carnaval.*

Ese poder es rítmico. Con su *tum tum* hondo e iterativo, la caja opera sobre el cuerpo del cantor tensionándolo para devolverlo gradualmente hacia un estadio preverbal donde el ritmo funciona como una primera captura del sentido. Sobre esa matriz rítmica binaria, reforzada por los golpes del tambor, el cantor pulsa su voz que aparece casi como una prolongación del ritmo: “mi caja de ganas me hace cantar”. La voz irrumpe como materia fónica articulada sobre un ritmo binario que reproduce el latido de lo vital, y en ese proceso hace emerger al sujeto como entidad psíquica, como conciencia. Conciencia ondulante de sí instalada en un cuerpo sensibilizado. El sujeto se manifiesta entonces como cuerpo percibido, volcado sobre sí mismo y sobre sus propios ritmos vitales, pero a la vez y simultáneamente, se instala en el mundo como cuerpo percibiente, abierto a los estímulos que lo rodean. En ese pasaje entre cuerpo percibido y cuerpo percibiente, el sujeto, que es voz y conciencia de sí, que es ritmo y es sentido, puede tenderse sobre el mundo como sujeto cognoscente para aprehenderlo intelectivamente.

Este movimiento de expansión del sujeto hacia el mundo y de introyección del mundo en el sujeto puede ilustrarse en una copla tan bella como enigmática:

*Cuando oigo sonar la caja
el mundo se hace totora;
yo no sé de qué casta hei sido,
mi madre no jue cantora.*

Se diría que el ritmo marcado por la caja -que viene a ser como su voz- arrastra al cuerpo, lo pone en escena para envolverlo en una experiencia perceptiva,

a la vez estésica y estética, que captura el instante fugaz en que “el mundo que se hace totora”. El ritmo vital replicado por el tambor en su incesante dualidad se expande hasta saturar la capacidad perceptiva del sujeto, que queda atravesado por sus ondulaciones y sus tensiones. Ese instante tensivo es un instante de captura, de extrema densidad semántica, instante creador que anuncia el advenimiento del sentido: el mundo queda implicado en la figura de la totora, símbolo de las pulsaciones de lo vital, imagen condensada de ese instante fugaz donde sujeto, mundo, cuerpo y palabra se entranan indisolublemente. El sujeto emerge como voz, el mundo emerge como figura, y ambos nacen -advienen- al universo del sentido como signo, atravesados -constituidos- sustancialmente por las ondulaciones rítmicas de lo vital. En sus orígenes el ritmo es sentido y el sentido es ritmo primordial. La copla ilustra ese momento inaugural, momento fundante de la subjetividad y de la discursividad, donde Zumthor- y con él Dorra- sitúa el origen común de la palabra, la música y la poesía. Momento que aloja las experiencias primarias del cuerpo sobre las que se funda el sujeto, y con él, el verbo.

La imagen consustanciada del hombre y el mundo que traduce la copla de la totora puede ser leída, además, desde los códigos de una memoria colectiva de raíz andina que entiende al sujeto en correlación y correspondencia con el mundo natural que lo rodea. El hombre no se concibe como un ente solipsista y autónomo sino como un ser en relación cósmica con todo lo creado. Un sujeto relacional. Los fundamentos de la cosmovisión del hombre en los Andes reproducen y a la vez refuerzan las estructuras binarias de la memoria desde la que opera la copla.

Para concluir, Dorra ha demostrado que la lírica de tradición oral se funda sobre las “estructuras elementales que asocian las experiencias primarias del cuerpo, las regulaciones de la lengua y los procesos de la memoria colectiva” (1997a: 56). Esas experiencias fundantes muestran una inteligencia de lo real que los textos poéticos orales reproducen mediante técnicas expresivas de naturaleza binaria: correlaciones, paralelismos, reiteraciones, comparaciones. Haber penetrado en esa inteligencia de lo real sobre la que se levanta la poesía oral con mirada semiótica afinada, precisa y exquisita, es en mi opinión, uno de los aportes más reveladores de Dorra a los estudios de la oralidad.

Nota 5. De la gratitud

No quiero concluir estas notas sin antes expresar mi profundo agradecimiento a Raúl Dorra, nuestro querido profesor y amigo, con quien desde el año 1996, un grupo de investigadoras e investigadores de las universidades nacionales de Jujuy y Salta -entre los que me incluyo- ha venido manteniendo un diálogo que, con muy breves interrupciones, ha transitado por el camino del asombro, el conocimiento y el afecto. En cada uno de los numerosos cursos de posgrado que Dorra dictó año tras año, esa conversación encontró un espacio de renovados afanes, de búsquedas, de morosas expansiones, de retornos a temas ya conocidos abordados con palabras nuevas en incesantes derivas. La poesía de tradición oral, la semiótica y sus principios elementales, el *Martín Fierro*, la poesía lírica, la retórica, la oralidad y la escritura, la lectura, junto al cuerpo, la memoria, la voz, la mirada, son algunos de los tantos temas que se trataron en esos cursos. Cada uno de esos encuentros cerró el ciclo formativo con un trabajo final de los asistentes. Son memorables las evaluaciones hechas por el Doctor Dorra a esos trabajos. Conservo largas cartas que dan cuenta de esas minuciosas lecturas críticas que venían a ser la prolongación del diálogo mantenido durante los intensos días de cursado. Ellas son el registro de un magisterio caracterizado por la capacidad de escucha, el compromiso, el rigor y, sobre todo, la generosidad. Este magisterio más el de sus numerosos libros es el que agradezco en nombre propio y en el de numerosos colegas con quienes compartimos este mismo sentimiento de gratitud.

Referencia bibliográfica

- Dorra, R. (1981). *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: Universidad Autónoma de México.
- Dorra, R. (1989). *Hablar de literatura*. México: FCE.
- Dorra, R. (1997a). *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Dorra, R. (1997b). *Fundamentos sensibles de la discursividad*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Dorra, R. (2005). *La casa y el caracol*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Dorra, R. (2008). *Sobre palabras*. Córdoba: Alción Editora.
- Frenk [1971] 1984 "Trayectoria literaria de la canción popular medieval". En *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México.
- Sánchez Romeralo, A. (1969). *El villancico*. Madrid: Gredos.

Tensiones entre la voz y la letra: análisis de tres contextos escriturarios donde se inscribe la copla

Juan Páez

Instituto Superior Privado Robustiano Macedo Martínez, Formosa
SeCTER, Universidad Nacional de Jujuy
Argentina

Resumen

El siguiente trabajo se inscribe en el marco del proyecto denominado “El cancionero de coplas de Jujuy, texto y actores” (C/0192. Res. C.S. Nro 146/2016) que se encuentra en ejecución desde el año 2016 y cuenta con el financiamiento de la Secretaría de Ciencia y Técnica y Estudios Regionales (SeCTER) de la Universidad Nacional de Jujuy. Entre los objetivos que persigue dicho proyecto, se encuentra la conformación de un registro actualizado del cancionero oral de coplas de Jujuy que permita dar cuenta del estado de producción, circulación y conservación de los textos que lo componen. En esta oportunidad, analizamos una serie de contextos discursivos escritos en los cuales se inscribe la copla y el modo en que esta se presenta. Para el desarrollo de nuestra investigación tomamos, entre otras fuentes, las líneas teóricas de Raúl Dorra a propósito de la lírica tradicional en general y de la copla en particular.

Palabras claves: *Copla, Contextos escriturarios, Recetario, Manual, Narrativa*

Primeras palabras

Caracterizada por su estructura compuesta por cuatro versos octosílabos, la copla es una composición poética breve que forma parte de una práctica social llevada a cabo en diversos ámbitos. El objetivo de nuestro trabajo es analizar algunos

contextos discursivos escritos en los cuales se han incluido coplas y el modo en que se las presenta. Para llevar adelante esta propuesta investigativa, tomamos los planteos de Raúl Dorra a propósito de la lírica tradicional en general y de la copla en particular. Su perspectiva teórica, al considerar la escenificación que implica la práctica del copleo, entronca con las líneas de pensamiento planteadas por autores como Paul Zumthor respecto a la performance, asimismo, contamos con los aportes de Eduarda Mirande y Marcelo Zapana, especialistas en la materia cuyos estudios giran en torno a la copla en el contexto específico de Jujuy.

Los aportes de Raúl Dorra al estudio de la copla

En una entrevista realizada en el año 2017, Raúl Dorra sostiene:

En cuanto a la copla, está compuesta como una arquitectura de oposiciones binarias: la voz y el silencio, el cuerpo y la caja, el llamado y la espera, lo grave y lo agudo, el aquí y el allá. Me parece acertado hablar de una “puesta en escena” porque la copla es eso, una dramatización (Dorra, 2017: 91)

Esta descripción de la copla recupera sus puntos clave, desplazándose de los componentes constitutivos (producción) hasta considerar su puesta en escena que, claro está, remite a la concretización del género. En este sentido, en su libro *El contrapunto coplero de la Quebrada y Puna jujeñas*, Marcelo Zapana (2011) sostiene que el canto de copla es un género artístico oral que subsiste en toda la región andina. Así, la palabra, pronunciada o cantada, actúa como soporte físico de estos discursos poéticos que “pertenecen a una tradición oral y no se sujetan a la tecnología de la escritura” (2011: 11). Los aportes de ambos investigadores muestran cómo al proponernos reflexionar acerca de la presencia de la copla en algunos contextos escriturarios, surge una dimensión mucho más amplia que nos remite a la tensión entre oralidad y escritura.

Raúl Dorra, a lo largo de sus investigaciones y derroteros teóricos, desarrolló todo un pensamiento en torno a la oralidad en general y a lírica tradicional en particular, dedicándole las mismas reflexiones al estudio de la escritura. En el libro *Entre la voz y la letra*, Dorra (1997) plantea, entre otras cuestiones, cómo la voz es una forma con que el sujeto ingresa en el habla para convertirse en hablante. De esta manera, según el autor, el habla es una forma de convocar la presencia del sujeto, la pasión que lo atraviesa y hasta la respiración del hablante, construyendo así una voz, edificándola. En ese sentido, y en relación con la escritura, plantea que

en la medida en que esta constituye una representación del habla, se ve igualmente llevada a construir “el lugar de la voz” (Dorra, 1997: 21).

Asimismo, el escritor recientemente distinguido con la Medalla “Francisco Javier Clavijero” señala que, dada la comunicación a través de textos escritos, es preciso distinguir dos niveles: uno real y otro simulado. De este modo, declara que los textos escritos corresponden en cualquier caso a un género de escritura además de poseer sus estrategias y su propia retórica, “debe satisfacer el modelo de comunicación, que es único y constante, y para satisfacerlo debe empezar por construir su propia discursividad” (Dorra, 1997: 22). En este sentido, de lo planteado por Dorra nos interesa recuperar el hecho de que todo texto escrito está limitado por las prescripciones propias del género en que se inscribe por lo que, además de cumplimentar con su retórica, debe efectivizar la comunicación.

En esta oportunidad, analizamos tres contextos escriturarios específicos en los que se inscribe la copla: se trata de un recetario de cocina (texto instructivo), un manual (texto expositivo) y finalmente un libro de relatos (texto narrativo). La copla, en tanto texto fijado por la tradición oral es, a su vez, susceptible de ser incorporada como género discursivo primario en los géneros discursivos secundarios (Bajtín, 1979). Sin embargo, este pasaje produce determinadas modificaciones: ¿qué pasa en el caso del texto narrativo? ¿Qué en el caso del texto instructivo? ¿Y en el caso del texto expositivo? ¿Cómo opera en cada uno de ellos? ¿Qué se pierde, qué se gana? ¿Qué se esconde? Estas constituyen algunas de las interrogantes que guiarán nuestra exposición.

La presencia de la copla en un recetario de cocina

Compilado por Jorge Noceti, Berta Alicia González de Sal y María Eugenia de Carrillo de Kálnay, el libro *Cuadernos de cocina: memorias familiares de Jujuy y Salta* textualiza lo que la memoria recupera, dando forma a los recuerdos familiares, saberes entre los cuales aparece la copla. El recetario corresponde a la tipología textual instructiva ya que no se trata de un libro de narraciones sino que en él se brindan los pasos para la realización de diferentes platos. Si bien es cierto, el recobro principal es el de las recetas de cocina que pasaron de generación en generación, el ejercicio de la memoria trajo también algunas coplas de autor: “Florecita de albahaca/ esencia i canela/ agüita i violetas/ que cura las penas” (2009: 421).

Estas y otras composiciones, podemos encontrarlas en un apartado denominado “Versos del tío Ernesto”. Como dijimos, la copla es una manifestación oral de la poética, su carácter oral y anónimo, con el devenir del tiempo y la mutación del género, ha dado lugar al compositor de coplas, de allí la distinción que los estudiosos han realizado entre las coplas anónimas y las coplas de autor. En este caso, nos encontramos con producciones poéticas que pertenecen al segundo grupo, ya que los versos pertenecen a Ernesto González López.

En un principio decíamos, siguiendo las reflexiones de Dorra, que la escritura en tanto representación del habla, plantea la construcción de un lugar para la voz. En este caso, las coplas de autor constituyen un ejemplo de ello. En estos casos compositivos se produce un interesante fenómeno de desplazamiento puesto que el autor de coplas reproduce los patrones de un estilo oral, haciendo uso de elementos tales como su estructura binaria, las reiteraciones, los paralelismos sintácticos y las apelaciones al mundo simbólico. Es decir, el autor de coplas intenta reproducir una forma oral, pero añadiéndole su propio estilo compositivo.

Por lo tanto, en estas coplas, la voz que un autor culto construye oscila entre las características generales de la copla que recupera reproduciendo las características de los géneros orales, y las marcas de su voz individual, su estilo como escritor. De manera que el texto fluctúa entre la resonancia de una voz colectiva que se imprime a través de un estilo oral colectivo que se reconoce en la copla y la voz que recrea el autor para su propia creación poética.

Esta tensión, esta oscilación entre el propio hacer poético y los elementos que se toman de la tradición, atraviesa a las coplas de autor remitiéndonos, sin dudas, a las tensiones entre oralidad y escritura, revelando cómo en esa dialéctica oralidad-escritura las coplas de autor articulan, por un lado, la voz colectiva y popular, implicada en la voz oral y, por el otro, la voz individual que toma el formato y las características del género para crear o más bien para recrear la copla, planteando un contacto entre dos dimensiones: lo oral y lo escrito; lo popular y lo culto.

Por otro lado, al tratarse de un libro de recetas, este pone en contacto el cocinar y el cantar, estableciendo un diálogo interesante entre ambas prácticas. Recordemos que en su *Cancionero Popular de Jujuy*, Alfonso Carrizo explica que los jujeños, al igual que todos los paisanos, cantan sus versos en distintas oportunidades, en sus fiestas y mientras hacen sus labores habituales, sobre todo, cuando el trabajo no es pesado (Carrizo, 2009: CXV). La cita de Carrizo alumbra el diálogo que se establece entre el cocinar y el cantar. En el prólogo al recetario, María Eduarda

Mirande explica que las recetas articulan lo que podría denominarse “un recetario ecléctico, donde conviven algunas sutilezas” (2009: 18). Es decir que en el texto se produce una reutilización de la memoria popular que queda condensada en las recetas y en las coplas que atraviesan el libro de cocina.

En su libro *Antología de la copla del noroeste*, Ricardo Mario Borsetti (2008) expresa que la copla se destaca no solo por su agudeza, sino también por su sencillez. Y agrega: “expresa con su conocida estructura toda una gama de sugestivos pensamientos, que a menudo nos sorprende por su gran sabiduría” (2008: 9). En el recetario, las coplas conviven entre sabores y aromas, estructurando esos recuerdos que han pasado de la oralidad a la escritura, por lo que estos textos poéticos se intercalan como pequeños bocadillos y convierten al recetario en un texto polifónico. Por lo tanto, desde esta perspectiva, podríamos decir que el libro es un recetario tipológicamente ecléctico.

La presencia de la copla en un manual de nivel medio

Elaborado por Myriam Delgado e Isabel Ferrero de Ellena y publicado por el sello Editorial Comunicarte en el año 2008, *La aventura de la palabra: Lengua y literatura regional argentina* es un manual del área de lengua y literatura que plantea un recorrido por la producción literaria de nuestro país. De la propuesta general que integra el material didáctico, nos interesa particularmente el Módulo 3 ya que en este se incluye la copla como contenido a trabajarse en el aula.

Incluir este género poético en un texto con fines didácticos viene a significar la articulación de, al menos, dos ejes: la copla como contenido a enseñarse y el manual como dispositivo didáctico, por lo que, al constituir su discursividad plantea las siguientes interrogantes: ¿Qué y cómo se estudia la copla en el manual? ¿Cómo abordan las autoras el tema de la copla en este libro? ¿Cuáles son los recursos a los que apelan para la explicación? ¿Qué aspectos de la copla se desarrollan? ¿Desde qué enfoque? ¿Qué autores recuperan? ¿Con qué otros temas la vinculan? ¿Cuáles son las actividades que proponen?

El manual¹ que analizamos se caracteriza por el diálogo que establece entre los contenidos curriculares de la materia lengua y literatura, y la producción literaria

¹ Los manuales son una clase textual que se definen por su impronta pedagógica. De allí que sus rasgos característicos sean la precisión, la claridad y la objetividad del contenido tanto en su dimensión teórica como práctica, esto se debe a que su objetivo básico, sin dudas, es transmitir información de carácter científico-técnico, propio del discurso académico con un lenguaje acorde al destinatario.

de diferentes puntos geográficos de la Argentina. Como se dijo, en el Módulo 3, las autoras ubican a la copla como tema de la poesía, e incluyen también el soneto y la canción. Es decir que la intención es dar un pantallazo general sobre el panorama lírico de la región, evidenciando, en primer lugar, las diferentes variedades compositivas de la poesía y, en segundo lugar, la fuerte presencia del vínculo poética-oralidad².

Como lo advertimos anteriormente, la copla como práctica suele pasar de la oralidad a la escritura, revelando un desplazamiento en los modos compositivos. De esta manera, su carácter oral y anónimo dio lugar al surgimiento del compositor de coplas. Esta vez, entre otros, se incluyó al poeta Luis L. Franco cuya composición da inicio al tema Poesía en el manual:

¡Ya se ha muerto el carnaval!	a	7+1=8
Ya lo llevan a enterrar.	b	7+1=8
Echenlé poquita tierra;	c	8
¡qué se vuelva a levantar!	d	7+1=8 (2008: 23)

En esta producción podemos notar cómo se redujo el quehacer poético y semiótico a la identificación de aspectos formales de la lírica en el aula, esto es, resaltar su esquema rítmico sin recuperar más adelante, por ejemplo, la dimensión de la copla como práctica preformativa. Esta recuperación les permitiría a los estudiantes adentrarse en el tema desde una perspectiva diferente. Proponer el reconocimiento de las nociones de métrica, rima y los recursos poéticos muestra cómo se deja de lado la impronta oral y semiótica que caracteriza a los discursos poéticos como la copla. Esta descontextualización se potencia por la ausencia de datos que expliquen la distinción entre las coplas de tradición oral y las coplas de autor.

En una de las consignas de trabajo para abordar el tema, se produce un desplazamiento de la copla al contrapunto. En el manual, esta práctica cultural articula la lectura previa del material, el reconocimiento de los aspectos formales de la lírica y la producción escrita en el aula:

Organicen el juego del contrapunto. Para ello reúnanse en grupo, escriban una copla y pásenla a otro grupo para que la responda. Luego recítenlas ante el curso. Vean el siguiente ejemplo:

² Para abordar la lírica, en el manual las autoras incluyen tres ejes: el primero es la métrica (se distingue versos de arte mayor y arte menor), el segundo el ritmo (rima asonante, consonante, la sinalefa, hiato, diéresis y sinéresis) y por último, las figuras del discurso literario (comparación, metáfora y repetición).

¿Para qué me diste el sí
traidora, teniendo dueño
sabiendo que no se goza
con gusto lo que es ajeno?

Quién dice que no se goza
con gusto lo que es ajeno,
sabiendo disimular,
se goza mejor que el dueño

Rafael Cano en *El tiempo de ñaupá* (2008: 23)

Octavio Paz en su libro *El arco y la lira* expresa: “Hay máquinas de rimar pero no de poetizar” (Paz, 2000: 14). La creación de un poema, en este caso, una copla, debería trascender el mero cumplimiento de la forma, la estructura y el ritmo. En la ejercitación propuesta por las autoras, se recupera la dinámica del contrapunto, el diálogo y la alternancia de las voces, pero la escritura apela al acatamiento de la forma, perfilando un estudiante que no escribe sino que reproduce como si fuera una máquina de rimar.

En *Sobre palabras*, Raúl Dorra expresa que el oficio de la escritura es el de retener la voz, agrega: “No se puede hablar de la oralidad sino desde una posición grafocéntrica – esto es, centrados en la escritura” (2008: 88). En ese sentido, la palabra literatura oral ya es una construcción en tanto supone la presencia de un analista que se encuentra ubicado en un campo de configuraciones constantes, dado el carácter efímero de la oralidad. Se trata de un sujeto letrado quien construye el objeto “oralidad”.

La copla, al formar parte de un texto que la contiene, ya sufrió un proceso de transposición genérica, que podríamos leer como un proceso de sumisión porque supone la pérdida de la oralidad frente a la escritura. En esta instancia, tal vez, se puede visualizar con más claridad cómo la copla se convierte en literatura, en letra, modificando de esta manera los circuitos donde el espectador/oyente deviene lector. El paso de oralidad a la escritura, en definitiva, concluye por reformular todo el proceso de creación.

Asimismo, Dorra (2008) plantea que quien estudia la oralidad, debe hacerlo teniendo una ética ya que no se encuentra trabajando con objetos dados, sino que estos se van construyendo desde una determinada posición. En el caso del manual, las autoras toman la literatura de cada región para dar cuenta de una intención federalista. Sin embargo, pareciera que no hay un interés genuino ni por el texto oral ni por la potencia de la voz; por el contrario, dejan al descubierto cómo opera una lógica del poder que revela la inclusión del sujeto popular para que este tenga cierta representatividad, pero para ello optan por una suerte de

desemantización del texto para reinsertarlo siguiendo otros intereses que no son ni la voz ni el sujeto.

Nos preguntamos ¿Al sujeto que toma la copla para incluirla en un manual le interesa el sujeto que habla? En este sentido, hay un uso de su figura, una desnaturalización de la copla que, descontextualizada, deja de representar a un sujeto popular quedando este marginado, destruido y desplazado. Y es que quitarle a la copla su valor performativo y sus contextos de realización es arrebatarle sus funciones ideológicas.

En suma, aunque resulta novedosa la inclusión de la copla como manifestación de la literatura del NOA en un manual que atiende a la federalización de la escritura, el modo en que se la trabaja corresponde con un enfoque tradicionalista, en tanto que se limita al reconocimiento de los recursos, la métrica y la rima. Esa falta de contextualización la aísla de la práctica y del ejercicio semiótico. En este sentido, la escritura se posiciona por sobre la oralidad, la materialidad de la voz, del instrumento y de la puesta en escena, factores que quedan resumidos al reconocimiento del tema y de la forma, quedando anulada esa “dramatización” a la que se refiere Dorra (2017).

La presencia de la copla en un libro de historias de vida

Como cierre de esta trilogía de textualidades donde se inscribe la copla, encontramos *Puna* (2012). Se trata de un libro de relatos que recupera diferentes historias de vida que fue editado por Elena Bossi y publicado por la editorial Ediciones del Copista. En esta oportunidad, nos interesa particularmente el relato que lleva como título “Ronquita la garganta y contenta” ya que tematiza la copla recuperando la práctica cultural del copleo propia de la región. Este, en realidad, es uno de los tres relatos en los que la copla aparece formando parte de los textos intercalados³ en el devenir de la narración, los otros dos son: “Ya me estaré yendo, pues” y “Sobradas razones hay pá trabajar”. En este último leemos: “No se aflija corazón/ ni haga al tiempo mala cara/ después de una tarde triste/ la noche que viene es clara” (2012: 18).

³ El libro recupera numerosas historias de vida que pasaron de la oralidad a la escritura, sin alterar por completo la voz de quien las narra. Es decir, el lector podrá encontrar diferentes voces de la Puna jujeña que cuentan sobre su vida cotidiana, sus prácticas y sobre una región poco recorrida. En la edición se intercalaron una serie de textos literarios que nutren y resignifican estas historias. La copla integra esta miscelánea de textos que atraviesan el libro.

En “Ronquita la garganta y contenta”, la voz es la de un sujeto femenino quien recupera, entre otras escenas, imágenes del pasado vinculadas con diferentes prácticas, entre ellas, el copleo: “Los viejitos eran tremendos para cantar”, expresa la voz. Nos preguntamos ¿Desde qué punto de vista se cuenta la historia? ¿Qué cosas recuerda la voz? ¿Cuáles son las prácticas propias de la zona de la Puna que se cuelean en su relato? ¿Quiénes cantan coplas? ¿En qué contextos lo hacen?

Como dijimos, la voz que narra los acontecimientos es la de una mujer quien recorre las habitaciones de su memoria y recuerda, entre otros momentos, diferentes escenas vinculadas con su infancia. Madre de ocho hijos, este sujeto femenino, cuyo nombre no se explicita, establece a lo largo de su narración diferentes líneas de continuidad y de quiebre generacionales. Entre otras, podemos citar, por ejemplo, la práctica del pastoreo: “Así me gustaba de chica nomas. De las ovejas vivía, tenía las ovejas pasteando, cuidando nomas y así he criado mis hijos, así he vivió: haciendo la lana, el queso, tejiendo” (2012: 38)

La voz femenina, situada en un presente desde el cual enuncia, recupera seres del pasado tales como sus abuelos y sus padres, lo que la convierte en una suerte de nexo que conecta las generaciones que la anteceden y las generaciones que la suceden. En otras palabras, la voz conecta la generación de sus padres y abuelos con la de sus hijos y nietos, estableciendo cuáles son los puntos de ruptura: “Ahora no saben mismir, no saben de ovejas, de lana. Nada ´tan sabiendo” (2012: 38)

Asimismo, en el relato descubrimos una doble cartografía: por un lado, la geográfica que se manifiesta a través de la mención de diferentes lugares de la zona: Tumbaya, Corral de Piedra, Purmamarca, Mina Aguilar, etc. Y, por el otro, una cartografía que podríamos llamar social:

Ahora todos son venedizos, diz que vienen de otro lugar, de la costa mayormente: San José, Cerro Bayo, Lipán (...) Puca es de San José, no es de aquí (...) Del Agosto ha venío Silverio Liquín, Evaristo. La Anita Liquín también ha venío de San José (...) Asunción Flores, Juan Flores, Toribio Flores, Telésforo Flores, los Tinte (...) Los Arjonas también eran de acá (Bossi, 2012: 42)

En el devenir del relato, la voz hace referencias a otras prácticas, además de las económico-comerciales, tal es el caso del hilado, nos referimos a prácticas culturales como El Carnaval, La Señalada, La Marcada, la Celebración del día de Todos Santos, El Jueves de Comadres, entre otros:

Jueves de comadre era de antes. Mi abuela sabía decir que eran lindas esas fiestas. Se salía con su chuspita de coca y su tinaja de chicha y se iban a saludarse las comadres. Lindo debía ser, según me ha contaó mi abuela. Días de comadre eran antes de mujeres nomás. Tomaban, cantaban; pero yo no hé i conocido ya eso. Ahora se hacen de todos, ya no es así ahora, ya se ha acabao (Bossi, 2002: 46)

La voz expresa: “Más allá se daba vuelta el corral cantando, se tiraba talco, se tomaba chicha.” (2002: 45), es decir, el sujeto recupera historias personales que se definen por rasgos íntimos y particulares. Estas, a su vez, entroncan con lo social, conectando el pasado con el presente y configurando una historia que es particular pero, a la vez, comunitaria y compartida. En otras palabras, en todo relato es posible descubrir detalles particulares que revelan su carácter único y epocal: “Días de comadre eran antes de mujeres nomás”, sostiene la voz. En su artículo denominado *Reflexiones sobre el género discursivo del cancionero popular de coplas en el pasaje de la voz a la letra*, María Eduarda Mirande (2013) explica que el canto en rondas o ruedas constituye una modalidad peculiar y enigmática de ejecución de las coplas, señalada por las fuentes históricas como una práctica indígena.

Como dijimos, entre los textos que atraviesan la narración, encontramos la copla. Pero nos preguntamos, ¿cómo aparecen estas en un contexto narrativo? ¿Qué papel juegan? En el relato, cantar y contar son acciones que fluyen a la par. Del mismo modo en que ocurre entre cantar y cocinar; la voz que cuenta, a veces, canta. En el relato, el canto está vinculado más con la voz femenina que con la masculina: “varias mujeres eran” las que cantaban, también “la Crescencia Arjona” e incluso su “hermana” que “era tremenda para cantar”. Aunque en este caso se haga una sola referencia al canto masculino, hombres y mujeres, además del canto, comparten otras actividades: “Ella sabía tejer en telar; mi papá, también”.

Asimismo, la presencia de la copla pareciera dar forma al relato. Si observamos la ubicación de las coplas en “Ronquita la garganta y contenta”, podemos advertir cuatro ejes. Estos son: en primer lugar, la copla y el cuerpo: “Tengo mi pecho de coplas/ que parece avispero;/ se empujan unas a otras/ pá saber cuál sale primero” (2012: 44). En segundo, las diferentes prácticas: “Mi mamá se llama Pascua,/ mi tatita, Navidad,/ yo me llamo Todo Santo/ mi apellido Carnaval” (2012: 45). En tercer lugar, la construcción de la figura de la mujer: “La mujer que quiere a dos/ no es tonta sino advertida:/ si una vela se apaga/ la otra queda encendida” (2012: 45). Y, finalmente, los festejos del Jueves de Comadre: “Mientras estaba cantando/ una cosa mé hi fijao;/ la chicha se está acabando/ y de mí se han olvidao” (2012: 45).

En el relato, la narradora dice: “coplas sentidas se cantaba, contrapunto, remate, desprecios, amores. Todo se cantaba”. En estas referencias podemos advertir, por lo menos, tres elementos que entra en diálogo: el canto, la dinámica del canto y los tópicos del canto. Esto nos lleva a pensar en la performance como categoría que articula la práctica. Para ello creemos pertinente retomar la concepción que Paul Zumthor (1983) tiene sobre la obra, concibiéndola como todo aquello que se comunica poéticamente aquí y ahora, es decir, la percepción no sólo del texto sino también de las sonoridades, los ritmos y los elementos visuales. Para Zumthor, el término comprende la totalidad de los factores de la performance:

Ese texto se convierte en arte, en el seno de un lugar emocional, manifestado en performance, y de donde procede y a donde tiende la totalidad de las energías que constituyen la obra viva. Eso sucede con la performance que, de una comunicación oral, hace un objeto poético, confiriéndole la identidad social en virtud de la cual se percibe y declara como tal. (Zumthor, 1983:84)

Para el filósofo, las formas lingüísticas por sí mismas constituyen un elemento estéticamente neutro que adquieren su valor en tanto elemento constitutivo de la performance. “En carnavales se cantaba con caja” explica la voz narradora. La caja, en este sentido, complementa al canto y articula la performance porque como lo señala Raúl Dorra, la copla es una dramatización: “Alguien está frente a otro en un contrapunto de voces y reclamos, o está frente a una escucha colectiva, actuando frente a un público, haciendo sonar la caja como un latido unánime.” (Dorra, 2017: 91). En suma, teniendo en cuenta lo expresado por ambos estudiosos, la performance es aquello que construye a la copla como obra viva, es lo que la unifica y la vuelve un objeto poético, pero también un objeto social, ideológico, que recupera la voz popular y todo lo que a ella cabe decir.

A modo de conclusión

En esta oportunidad analizamos algunos contextos discursivos escritos en los cuales se inscribe la copla y el modo en que se la presenta. La presencia de estas composiciones poéticas en tres tipologías textuales diferentes resignifican al género. Y es que la copla pareciera instalarse como un género discursivo primario dado su carácter oral y efímero. Además, en muchos casos, más allá de sus convencionalidades y estilos, constituye un género repentista, es decir que se encuentra relacionado con la producción espontánea y su instantaneidad. Siguiendo esta línea de pensamiento, las textualidades donde se incluyen las coplas actúan

como los géneros discursivos secundarios que, al ser más complejos, operan con transformaciones que se producen como consecuencia del paso de un soporte oral a otro escriturario.

La copla, en ese pasaje, adquiere nuevas funciones y características, perdiendo otras como por ejemplo la escenificación, esa puesta en escena o, en términos de Dorra, su dramatización, reflatando las tensiones entre oralidad y escritura que, sin dudas, remiten a las tensiones entre lo culto y lo popular, entre lo oral y lo escrito. Como lo planteamos en nuestro recorrido, el carácter performativo desaparece del texto escrito, como ocurre en el texto instructivo y en el expositivo, para tematizarse en la evocación del texto narrativo. De esta manera, podemos advertir que en los diferentes contextos escriturarios, las coplas que se incluyeron funcionan a modo de ejemplificación, ilustrando y enriqueciendo la lectura, o, por el contrario, evidenciando el avance de la escritura por sobre la oralidad, anulando la presencia del sujeto que habla el cual, desprendido de su práctica, ha perdido valor.

En suma, a partir de los aportes de Raúl Dorra y otros especialistas de la palabra oral, articulamos un recorrido por tres tipologías textuales donde la copla se inscribe, planteando formas de desplazamiento, en algunos casos, de lo oral a lo escrito (en el caso de las coplas de tradición oral) o bien dando cuenta de los procesos de construcción de una voz en la escritura (que sería el caso de las coplas de autor). Más allá de esta distinción, la presencia de las coplas muestra cómo las formas de producción, circulación y recepción se ven modificadas, basta con pensar, por ejemplo, en cómo el auditorio deviene en lectores y en cómo el sonido adopta los bordes del silencio.

Referencias bibliográficas

- Bajtin, M. ([1979] 2011) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bossi, E. (comp.), (2012) *Puna* Córdoba: Ediciones del Copista.
- Borsetti, R. (2008) *Antología de la copla del nordeste*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Carrizo, J. (2009) *Cancionero Popular de Jujuy*. (2da ed.) Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- Dorra, R. (1997) *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdes editores.

- Dorra, R. (2008) *Sobre palabras*. Córdoba: Alción Editora.
- Dorra, R. (2017) “La escritura tiene una dimensión sensible que no se puede ignorar”. En Páez, J. *La hija del inventor* (pp. 83-95). San Salvador de Jujuy: Apóstrofe ediciones.
- Delgado, M. y Ferrero de Ellena, I. (2008) *La aventura de la palabra: Lengua y literatura regional argentina*. Córdoba: Comunicarte.
- Mirande, M. (2013) “Reflexiones sobre el género discursivo del cancionero popular de coplas en el pasaje de la voz a la letra”. En: *Actas del Congreso Lyra Mínima*, La Plata, octubre del 2013.
- Paz, O. ([1956] 2000) *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Noceti, J., González De Sal, B., Carrillo de Kálnay, M. (2009) *Cuadernos de cocinas: memorias familiares de Jujuy y Salta*. 2° Ed. Apóstrofe Ediciones: San Salvador de Jujuy
- Zapana, M. (2011) *El contrapunto coplero de la Quebrada y Puna jujeñas*. Jujuy: EdiUnju y Secretaría de Turismo y Cultura de Jujuy.
- Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*, París Seuil (versión española, 1991, *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus).

**“Así les dejo mis coplas”:
Arte, oficio y memoria en el canto coplero**

Mariel Silvina Quintana

*Universidad Nacional de Jujuy
Argentina*

*De Maimará me hei venido
montada en una parina,
traigo coplas y remates
como maíz pa' las gallinas.*

*Tengo mi pecho de coplas
bonitas como el lucero;
se empujan unas a otras
para ver cuál sale primero.
(Anónimo)*

Resumen

Este trabajo es el fruto de distintas investigaciones que han tenido por objeto el estudio de la copla en diferentes contextos a lo largo de varios años, y se enmarca en el proyecto de SECTER UNJU “El cancionero de coplas en Jujuy, texto y actores”. Su objetivo es dar cuenta de algunos de los valiosos aportes de Paul Zumthor y Raúl Dorra, entre otros investigadores, para el abordaje de nuestra lírica tradicional. A partir de la hipótesis de Dorra acerca de la existencia de un estilo oral definible y reconocible en los textos, asociado a las primeras formas binarias de organización de la experiencia sensible del sujeto, veremos cómo esta forma de la memoria oral no solo prefigura el género, sino también determina la imagen del sujeto que se erige como cantor o cantora. El corpus abordado reúne coplas tradicionales recopiladas oralmente en el marco de dicho proyecto de investigación.

Palabras claves: *Coplas, Cantor/a, Binarismo, Memoria, Variantes*

La cuarteta octosilábica asonantada es una composición de origen hispánico que ha arraigado hondamente en nuestra región desde tiempos inmemoriales y forma parte de nuestro patrimonio cultural, tanto en la zona de las tierras bajas como de las tierras altas. La copla se entona en diferentes festividades siendo su espacio preponderante la fiesta del carnaval, y se manifiesta principalmente en soliloquios, contrapuntos y en las ruedas copleras; según la región presenta distintas particularidades en la entonación y el ritmo, sin variar la importancia de la figura del cantor o la cantora, el sujeto que detenta el poder de la voz, que tiene como correlato rítmico a la caja, instrumento percutor que lo acompaña. El cantor desempeña una función artística y vital que permite la desalienación a partir de la emergencia de la voz en canto, función de la que participan todos los grupos sociales. (Cfr. Zumthor, 1991: 189).

Este trabajo es el fruto de distintas investigaciones que han tenido por objeto el estudio de la copla en diferentes contextos, a lo largo de varios años, y se enmarca en el proyecto de SECTER UNJU "El cancionero de coplas en Jujuy, texto y actores". Su motivación es dar cuenta de algunos de los valiosos aportes de Paul Zumthor y Raúl Dorra para el abordaje de nuestra lírica tradicional, en particular lo referente al ritmo y la memoria; y, más recientemente, de María Eduarda Mirande, acerca de la voz femenina que detenta la función de canto en la copla norteña y la narratividad subyacente en estos textos de naturaleza oral.

En un revelador estudio sobre las estructuras elementales de la poesía tradicional oral, Dorra postula la existencia de una forma de la memoria oral organizada en un ciclo de dos tiempos: tensivo y distensivo, asociado a las experiencias primarias de apropiación del mundo sensible, en las que la operación ritmada de la respiración juega un rol determinante: "respirando es como practica el hombre su habla" (Dorra, 1997: 49). El binarismo que imprime un ritmo dual al proceso de aprehensión de mundo por la palabra, le sirve al autor para reflexionar sobre la lírica de tradición oral, que por su mismo origen y naturaleza nace adherida a las primeras experiencias sensibles del hombre. Las apreciaciones del estudioso español Antonio Sánchez Romeralo acerca de la estructura binaria del villancico castellano -que organiza el poema en sus niveles fónico, sintáctico y semántico- y las intuiciones acerca del ritmo y la métrica que estructuran el canto del gaúcho, esbozadas por José Hernández en su prólogo al *Martin Fierro*, le servirán para plantear una de sus hipótesis más originales: ese ritmo de dos tiempos que organiza la vida afectiva del sujeto y su percepción sensible del mundo conforma "la estructura misma de la memoria oral" (Dorra, 1997: 47).

Esa estructura binaria que ordena el universo sensible y estructura la memoria profunda del hombre -afirma Dorra- se reproduce en la copla; donde la tendencia al octosílabo (frase de dos tiempos), metro natural del castellano según enuncia Tomás Navarro Tomás, y la duplicación de la estructura binaria en dos dísticos se presentan como elementos paradigmáticos del género. Inclusive, si hablamos de la performance¹, la puesta en acto del canto de la copla, los términos se duplican pues cada dístico a su vez se repite a coro, como un eco de la voz del cantor. Por otra parte, el paralelismo, las reiteraciones, la comparación son algunas de las figuras propias del estilo oral de la quarteta octosilábica, que muestran en otros niveles de la composición la misma presencia de duplicaciones y geminaciones constitutivas.

La copla está adherida a la forma profunda de la memoria oral, la reproduce pero también muestra sus tensiones, lo que le permite conjugar la variación y la permanencia, el deseo individual y el mandato colectivo de la preservación. Hecho central para nosotros pues estamos estudiando textos cuyo modo de pervivencia es la memoria de una sociedad de oralidad mixta, en términos de Zumthor -es decir, donde coexisten oralidad y escritura-, textos que requieren ser preservados en la memoria colectiva de la comunidad y que viven a partir de sus variantes.²

El intérprete de la poesía tradicional oral, como miembro de una colectividad, es el depositario de la memoria de su comunidad y tiene un fuerte compromiso con la palabra que transmite. Más allá de las fronteras lingüísticas "son personajes sociológicamente idénticos" (Zumthor, 1991: 227). Es el autorizado por el grupo social para cumplir una importante labor: ser portavoz de la palabra impersonalizada y por lo tanto colectiva, tiene el dominio de la palabra, legado de los ancestros o aprendido de otro cantor de oficio. En la literatura oral del Noroeste argentino ese ejecutante se autodenomina coplero o coplera.

La poesía de tradición oral de nuestra región se nos presenta como un cancionero virtual, en estado latente (parafraseando a Menéndez Pidal), por el que circulan y se activan múltiples imágenes de la cultura que lo sustentan, entre ellas la del cantor que habla y es hablado en la copla, poniendo en juego las características de un rol social prestigioso pero también las huellas de su

¹La performance es "la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido aquí y ahora" (Zumthor, 1991:33).

²Paul Zumthor reconoce tres características de la memoria en la cultura oral: selectividad, cada cantor tiene su propio repertorio, que proviene de la memoria de la comunidad; tensiones entre lo individual -el gusto personal- y lo colectivo -lo socialmente aceptado, lo que el otro pide o espera-; globalidad, las palabras a transmitir constituyen un "todo" en la memoria del cantor (Cfr. Zumthor, 1991: 235 - 236).

individualidad. Nos referimos a "cancionero virtual" en los términos expresados por María Eduarda Mirande:

el cancionero de coplas es un texto virtual de naturaleza oral y colectiva que llega a la escritura de manera aleatoria (...) resulta, por lo tanto, indispensable reubicar -mediante un esfuerzo imaginativo- al cancionero de coplas en circunstancias virtuales de realización; es decir, como una acción oral-auditiva compleja, por la cual un mensaje es instantáneamente producido y percibido en un contexto que locutor y destinatarios comparten. (Mirande, 2018: 161 -162).

Mirande, quien se ha abocado a la investigación del canto femenino de la copla, a partir del estudio de un corpus próximo a publicar³, ha propuesto la lectura del mismo desde una narratividad subyacente a las series recopiladas, (re) construyendo distintos relatos en función de una actualización de la performance colectiva, entre ellos el que ha denominado "Relato de la mujer cantora", a partir del gesto autorreferencial. En la serie de coplas que conforman el mismo se delinean representaciones acerca de la cantora, donde se observa el aporte creativo y subjetivo de la individualidad en el texto colectivo, por ejemplo a partir del uso del nombre propio o referencias al lugar de origen; y lo que la autora llama "itinerarios genealógicos", que abarca desde las raíces familiares de una cantora innominada y la relación, o no, de las mismas con su oficio, hasta ascendencias de carácter mítico. Todos estos elementos contribuyen a la caracterización de la voz coplera y la construcción de identidades. Dado que Mirande centra su análisis de la voz femenina, citaremos aquí otros ejemplos que dan cuenta de esos posicionamientos del sujeto cantor.

Así vemos la emergencia de la individualidad a partir de la enunciación del nombre propio en estas coplas de presentación:

*De la leña sale el fuego,
de la brasa la ceniza;
aquí está este pobre Orellana
si para algo lo precisa.*

*Yo soy nacido en el campo
mi cuna atado a un horcón
mi nombre es Mario Ricardo
y de apellido Alarcón.*

³ Dicho corpus reúne coplas tradicionales recopiladas oralmente en distintas zonas de Jujuy, en el marco de la investigación referida, y es el mismo que consideramos para estas reflexiones.

Las expresiones "aquí está", "yo soy", nos ponen en presencia de una voz colectiva e individual que se nombra en su subjetividad, que deja su huella, con más fuerza aún en la segunda copla, expresada en primera persona y cuyos tres primeros versos se inician con un pronombre que remite a ese sujeto. Esa voz "es un querer decir, una voluntad de existencia" (Zumthor, 1991: 11) y justamente, la matriz originaria binaria y la labilidad del canto permiten la acomodación del nombre propio: la variante seguida de la fórmula, en el primer caso, evidencia que ese verso (el tercero) se "escapa" del ritmo del octosílabo pero puede "estirarse" y acomodarse en el canto. Paradójicamente, en este caso el sujeto se distancia –en la performance y en la copla– pues se refiere a sí mismo en tercera persona: "aquí está este pobre Orellana", sin embargo, el uso del deíctico refuerza la inscripción del individuo en la matriz de las voces colectivas; el adjetivo "pobre" o "pobrecito", si es bien es un rasgo propio del discurso coplero asociado por un lado, a lo formulario y, por otro, al recurso de la *captatio benevolentiae*, también remite a un lugar en el que el sujeto se ubica como agente social y voz popular, al servicio de un colectivo, como se manifiesta en el último verso.

La emergencia de la voz coplera porta también identidades colectivas asociadas a orígenes míticos:

*A mí me dicen peruana,
cubana, boliviana;
yo soy mujer de esta tierra,
soy hija de Pachamama.*

*Soy hija de una sirena
sobrina del carnaval.
Soy nacida en Abrapampa
bautizada en el Huancar.*

*Mi madre se llama Pascua
mi tatita Navidad
yo me llamo Todosanto
mi apellido es Carnaval.*

De esta manera, la identidad se construye entre lo individual y lo social - ancestral. Por un lado, vinculada a lo que podríamos llamar la nación latinoamericana, a partir de la adscripción a distintos estados (es curiosa la referencia a Cuba) y el parentesco directo con la Madre Tierra. Y por otro, en la misma línea mítica aparece la cosmología andina: sirena, carnaval y la tradición católica del bautismo subvertida

por la Salamanca del Huancar⁴, contraposición textualizada en el cuerpo de la copla, que aúna las fiestas religiosas cristianas y las profanas dando cuenta del imaginario social y la identidad peculiar de la cultura de la que son portavoces el cantor y la cantora.

Las referencias a Abra Pampa y al Huancar también dan cuenta de una subjetividad que se manifiesta en muchos textos en los que el cantor señala su lugar de procedencia como marca de su individualidad, y del rasgo itinerante del oficio del cantor, que siempre parece provenir de otro lugar. Así tenemos:

*Desde Humahuaca he venido
diciendo voy a cantar;
cruzando ríos crecidos
casi me hi hecho llevar.
Desde Abra Pampa he venido
y abriendo las grandes huellas,
sólo por ver la negrita
quiero alegrarme con ella.*

*Desde Jujuy he venido
abriendo las grandes huellas,
sólo por ver la familia
quiero alegrarme con ella.*

En estas coplas de presentación se ve claramente el dominio de los recursos formularios y la experticia del cantor para adecuarlos a la situación particular de la performance.

En otras, es notorio el carácter pasional del canto, la vitalidad de la copla que hace que el cantor no necesite más nada y que, al no tenerla, lo pierda todo. Incluso, en tono picaresco, también se alude a la vida del cantor que continúa después de la muerte.

*Si no cantara no vivo,
yo vivo para cantar;
el día que ya no cante
la muerte me ha de llevar.*

⁴ Existe la creencia popular de que en el Huancar, cerro arenoso cercano a la localidad de Abra Pampa, existe una salamanca, lugar subterráneo donde fiesta, música, canto y todo tipo de placeres tienen lugar. Para ser partícipe de estos jolgorios se debe establecer un pacto con el dueño de la Salamanca que es el diablo o zupay. Uno de los beneficios que recibe quien pacta con él es la experticia para el canto.

*Aquí estoy, aquí me tienen,
aquí me véran morir
con la sangre que derramo
sus puertas se han de teñir.*

*Voy a tirar esta copla,
es chiquita mi salida,
mañana cuando me muera
cantará mi calavera.*

*Con la cajita en la mano
no me hei de quedar difunto
si me topo con el diablo
le vua pagar contrapunto.*

La experticia del buen coplero, como vemos, de carácter eterno y vinculada a una herencia sagrada, contrasta en los mismos textos del cancionero virtual con aquellas coplas, de naturaleza metatextual y/o autorreferencial, que dan cuenta de la performance colectiva de la rueda coplera⁵ y, más específicamente, del contrapunto⁶. En estos casos, el coplero habla del canto de otros, de esta manera se observan coplas acerca de las fallas o deficiencias en la función de canto:

*En esta rueda cantando
una cosa hei observado:
que la señora d'enfrente
ni una copla se ha cantado*

*Canten, canten, compañeros,
canten también los mirones;
si cantamos todos juntos
se alegran los corazones.*

La función de canto es una responsabilidad del coplero, sin embargo tanto él como el público participan de ese ritual, en donde el otro es potencial partícipe de detentar esa función liberadora y cohesiva de la voz. Así, el silencio o la demora en la participación de la rueda son defectos que llevan al cantor inexperto a ser

⁵ "La rueda o ronda coplera es un género discursivo heterogéneo ejecutado por varios copleros (desde tres como mínimo hasta más de veinte como máximo) que giran a la derecha, al ritmo de las cajas, cantando diversas coplas que pueden o no seguir un mismo tópico." (Zapana, 2015: 124).

⁶ "El contrapunto es un género discursivo heterogéneo que producen cooperativamente dos personas (un varón y una mujer, o dos varones o dos mujeres) frente a un auditorio para determinar un ganador en el arte de cantar coplas" (Zapana, 2015: 124).

interpelado. El cantor de oficio domina el arte de la memoria, el manejo de las fórmulas y también el repertorio de los argumentos colectivos de la comunidad, y con todo ello la capacidad para la concertación de la copla, veloz, inmediata, por lo que trata con picardía y ataca a modo de duelo –y este también es un rasgo del cantor, especialmente en los contrapuntos- a quien no puede hacerse cargo de la voz colectiva y el prestigio que conlleva ese rol social.

*Meta, meta, meta, mueva
como el quirquincho en la cueva
si no sabe cantar coplas
siquiera la boca mueva.*

*Cuando yo canto una copla
que me conteste un vecino,
pero que no me responda
el rebuzno de un pollino.*

*Esta copla que has cantado
nadita l' has concertado
ha venido por el aire
y el viento se l'ha llevado.*

*Esa copla que has cantado
la escuché allá en la cuesta
lo que Pachamama no da
Salamanca nunca presta.*

Curiosamente, esta última remite a su vez a un refrán popular originado en un proverbio latino "*Lo que natura non da, Salmantica nos praestat*", es decir, "*Lo que natura no da, Salamanca no presta*", referido a que los estudios que se puedan tener, en referencia a la famosa universidad de Salamanca en España, no pueden compensar la falta de inteligencia natural.

La migración del refrán a la copla norteña es muy interesante dado que no se trata solo de una traspolación del término "naturaleza", en un intento de acomodarlo al contexto andino apelando a la divinidad, a la Madre Tierra como dadora de todos los bienes, en este caso de la habilidad para el canto y, particularmente, la recreación a partir de variantes; sino que Salamanca se torna un término ambiguo pues nos remite, por un lado, a la Universidad española como símbolo del saber autorizado, y por otro, al diablo, al habitante de la Salamanca, en oposición a la Pachamama. Asimismo, el saber de la copla queda postulado como un don divino que no cualquiera puede detentar, pues no es simple repetición y requiere un tratamiento original.

En cuanto al ritmo, la estructura binaria es la que permite la reduplicación, en la copla, del refrán recreado.

En otra ocasión (Quintana, 2000) hemos analizado cómo la estructura de la copla es susceptible de recibir migraciones de otros textos de su misma naturaleza, es el caso de una sextina del *Martín Fierro* de José Hernández que se "muda" a una copla perteneciente al mismo corpus que estamos abordando, debido a la forma binaria de la memoria oral. La sextina que inicia el poema hernandiano:

*Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.*

tiende a la cuarteta, se reduce, pues desaparecen los versos 3 y 4, poseedores de cierta independencia en cuanto a la forma y lo conceptual, y que remiten al hombre en sentido genérico, frente a la individualidad del sujeto cantor manifiesta en el primer dístico. Así, el resultado en el cancionero virtual de coplas es el siguiente:

*Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
como el ave solitaria
con el cantar se consuela.*

De la misma manera, el refrán recreado conserva su matriz dual y se reduplica en la copla constituyéndose en el segundo término de la cuarteta. Así, el cantor o la cantora de oficio, en íntimo contacto con la Pachamama, no solo concerta una copla sino que hace ingresar otro texto existente dentro del caudal de la tradición oral.

En relación a las falencias detectadas en el canto, también encontramos coplas desde el punto de vista de un sujeto que se configura como no experimentado en el oficio, un aprendiz que busca "cubrirse" ante eventuales errores en la concertación de la copla, defectos en la voz (como la ronquera) o los "ataques" de otros copleros. Textos que también contribuyen a la representación del carácter de la voz colectiva que apela al tópico de la falsa modestia frente a un arte que no es sencillo, y se sustenta en la experiencia:

*Yo no sabía cantar
y aquí he venido a aprender,*

*¡ay!, qué fiero había sido
querer cantar sin saber.*

*Los gallos cantan al alba,
yo canto al amanecer;
ellos cantan porque saben
y yo canto por aprender.*

*Aquí me pongo a cantar
entre medio los cantores,
yo no sé matizar coplas
como los matizadores.*

Estas coplas también ilustran el deseo del dominio del arte coplero, hecho que requiere un aprendizaje. En su esfuerzo, la voz emergente da cuenta del prestigio de ese rol social.

Así como las distintas representaciones de la cantora y el cantor se manifiestan en el cancionero virtual, el funcionamiento de la memoria colectiva también aparece textualizado en la copla, junto a la capacidad primordial del cantor memorioso que puede manejar hábilmente los recursos y temas que le brinda la tradición, a la vez que inscribe en ella su impronta individual. Dice Eduarda Mirande:

La poesía oral es por excelencia un arte apelativo dirigido a colmar el horizonte de espera de una comunidad de oyentes. En cada performance, entre la cantora y su público se establece una conciencia común anclada en la tradición oral que ambos comparten. Los argumentos que la cantora recrea en su relato (...) provienen de una memoria comunitaria que alimenta la memoria individual. De allí que se dice aquello que ya se sabe, y el reconocimiento de lo sabido sumerge al individuo (emisor y receptor) en los argumentos de su propio universo cultural. En tal sentido, cada performance del canto de coplas es una reiteración con variante de otra, y comparte en esa ciclicidad un sentido ritual. (Mirande, 2018: 226).

Esta copla metatextual da cuenta del modo de vida de la poesía tradicional, anónima y colectiva, patrimonio de la comunidad:

*La copla si es una copla
corre como corre el agua,
no tiene dueño ni dueña
vive en la voz del que canta.*

Son numerosas las coplas que pertenecen a la serie que trata sobre la memoria y dan cuenta del oficio del cantor que bebe en el río de la tradición comunitaria.

*Tengo mi pecho de coplas
que parece un avispero;
se empujan una con otras
por ver cuál sale primero.*

*Se han acabado mis coplas,
voy a mandar a mandar a traer
en mi casa tengo un árbol
que de coplas se ha'i caer .*

*Buenas coplas me han pedido
buenas coplas le hi cantar
tengo las alforjas llenas
y un costal por desatar.*

*Coplas vienen, coplas van,
coplas no me han de faltar
coplas salen de mi pecho
como ovejas del corral*

La infinitud y el flujo de la copla contrastan con la necesidad de representar el espacio donde se acopian, que es precisamente el "lugar" de la memoria considerado como habitáculo: el pecho, el árbol, el costal. Dice Paul Zumthor:

El texto transmitido por la voz es necesariamente fragmentario (...) la tensión a partir de la cual esa obra se constituye se concreta entre la palabra y la voz, y procede de una contradicción nunca resuelta en el seno de su inevitable colaboración; entre la finitud de las normas del discurso y lo infinito de la memoria, entre la abstracción del lenguaje y el carácter especial del cuerpo. Por eso el texto oral no se satura jamás, no llena nunca por completo su espacio semántico (Zumthor, 1991: 59).

Lo que tampoco se satura jamás es el ritmo, que también es sentido, y como dijimos en un comienzo acompaña al cantor en el golpeteo de la caja⁷, a la que

⁷ Dice Zumthor al respecto: "La prosodia de un poema oral remite a la prehistoria del texto dicho o cantado, a su génesis pre-articulatoria de la que interioriza el eco. Por eso la mayoría de las performances, sea cual fuere el contexto cultural, comienzan por un preludio no vocal: golpeteo de un objeto, paso de baile (...). El marco donde va a desplegarse la voz se encuentra así preparado" (1991: 173).

puede considerarse como una extensión de la mano del coplero y un espejo de su conciencia. En este caso la caja domina la pulsión del deseo de la voz.⁸

Las siguientes coplas problematizan la representación del canto, en general, y su propio canto, en particular: la tensión entre el carácter colectivo del fenómeno, y el deseo del individuo de variación y originalidad, de poner su sello personal, más allá de alusión al nombre propio que ya hemos analizado.

*Pobrecito es el que canta
y el que sabe matizar
en la copla ya lo calla
y ella sabe (a)consejar.*

*Pobrecita mi tonada
ya lo van hacer quedar
el consuelo que me queda
durmiendo se han de olvidar.*

La copla hace callar al cantor y lo aconseja, pues es la portadora de los saberes de la comunidad. El cantor experto, el que sabe matizar, el "pobrecito" (agente social que hemos referido anteriormente) encuentra en la copla, en ese texto de la tradición oral, consejos y saberes (el amplio y variado repertorio temático del cancionero virtual habla del trabajo, del pago, las alegrías, la tristeza, el amor, las chanzas y picardías). Ese caudal de sabiduría está por encima de la figura del cantor pero, paradójicamente, él es su portavoz a partir el canto colectivo. De esta manera, las voces de la comunidad aparecen cifradas en la copla, a la que podemos considerar como una memoria social.

La segunda copla de la serie se nos presenta como una continuación de la anterior, desplaza el protagonismo de la "copla-memoria", en sentido general, hacia "mi tonada", es decir, la concertación y puesta en escena del texto tradicional en la voz de un sujeto particular. El cantor quiere "guardarse" esa realización de la copla para sí; en este caso la tensión entre variación y permanencia se manifiesta en la misma cuarteta, la problematiza. Dice al respecto, Zumthor:

⁸ La simbología de la caja y su íntima relación con la coplera ha sido trabajada en extenso por Mirande. Citamos dos ejemplos de coplas que versan sobre el poder de la caja: "Cuando oigo sonar la caja/ las coplas quieren volar,/ aunque no sé buenas coplas,/ soy de buena voluntad." "No sé qué tiene mi caja/ de ganas me hace cantar/ será porque está llegando/ la fiesta del Festival."

La acción de la memoria implica incesantes tensiones, corriente energética entre un polo individual y el polo colectivo del deseo de poesía; el apetito de un goce personal, el gusto por la belleza interfieren en las motivaciones de la performance con la convención social, el rito, la moda, el contrato, la petición del otro. (Zumthor, 1991: 236).

Así, el coplero/a ingresa una variante al texto que siente que le pertenece pero sabe que "lo van a hacer quedar", el sujeto creador es reticente a entregar al flujo colectivo de la copla un texto que lleva su impronta, aunque le queda la esperanza, el "consuelo" de que durmiendo lo olviden; sin embargo no será así, pues es consciente de que lo está entregando al "río" de la tradición donde la copla, sin dueños, "corre como corre el agua", donde los poemas viven a partir de las tensiones entre estabilidad y variación, cambio y permanencia.

A lo largo de nuestras reflexiones, puede observarse que esta lírica no es meramente reproductiva o mimética, sino que trabaja sobre las estructuras binarias que la copla reproduce porque está adherida a las matrices de funcionamiento de la memoria oral.

Los cantores expertos son capaces de articular las fórmulas de la tradición con los argumentos de la comunidad y pueden operar variantes. Asimismo, el ritmo, la memoria y el oficio del cantor se conjugan para que esta poesía gane valor artístico y estético en sus variaciones, las que van generando transformaciones en las matrices tradicionales y permiten su pervivencia.

La forma de la memoria oral no solo prefigura el género sino también determina la constitución de la figura del sujeto que se erige como cantor o cantora, voz autorizada que problematiza en el mismo canto los rasgos de su oficio, su servicio, y el modo de vida de la copla en la comunidad, como nos muestra –con una sencillez expresiva propia de la poesía oral– esta copla de despedida:

*Con la licencia di ustedes
yo me voy a retirar
así les dejo mis coplas
no lo vayan a olvidar.*

Referencias bibliográficas

- Dorra, R. (1997). *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdéz Editores.
- Dorra, R. (2005). *La casa y el caracol*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Mirande, M. E. (2018). *Las que cantan. El copleo femenino en Jujuy: historia y relato*. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU.
- Quintana, M. (2002). "El fenómeno de la pervivencia del Martín Fierro en una copla jujeña". En *Actas del VI Congreso Nacional de Hispanistas (Tomo IV)*. San Juan: Editorial UNSJ.
- Zapana, Marcelo (2015): "Procesos de canonización de los discursos copleros" en *Estudios sociales del NOA* N°15, 113-126
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

El lugar de la voz en el pensamiento de Raúl Dorra

Blanca Alberta Rodríguez

*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
México*

Resumen

En este artículo se rastrea una isotopía clave en la obra de Raúl Dorra: la voz. La voz ha sido una de las principales materias de estudio de este autor, vinculada a otras no menos relevantes como la oralidad, la escritura y de manera más enfática con la noción de estilo. Por ello este escrito tiene como propósito reunir las reflexiones que aparecen en diversos lugares y articularlas de tal suerte que nos den una imagen de lo que podríamos llamar una poética de la voz.

Palabras claves: *Voz, Habla, Afectividad, Estilo*

Seducido acaso por aquella mítica voz de las sirenas, fascinante y terrible, pues, según se dice, llevaba a los hombres al extravío no por su canto sino por la promesa del canto, Raúl Dorra ha hecho de su escritura –de cierta manera– un viaje. Su obra es testimonio de una entrega amorosa a ese encantamiento de la voz. Ha sido, es, una continua acechanza y un continuo afán por escrutar “los misterios de la música propia del lenguaje articulado”, para decirlo en palabras de Paul Valéry. Iniciado en los terrenos de la creación literaria, su interés por la constitución de la voz se continuó con naturalidad en el ámbito de los estudios literarios. De modo que ella se tiende como telón de fondo en todas sus indagaciones, en las cuales se pueden distinguir dos grandes afluentes: la oralidad y la escritura.

Si el autor se ha dedicado al estudio de la literatura de tradición oral es porque en ella encuentra no sólo las fuentes de la expresión poética sino “las formas primarias de la comunicación humana” (Dorra, 1997a: 5), puesto que ahí convergen lo verbal y lo gestual, es decir, la voz y el cuerpo, así como lo permanente y lo variable, lo individual y lo social. Estas formas, sin embargo, no necesariamente se pierden en la escritura. La voz no es una propiedad exclusiva de lo oral. La epifanía de la voz acontece con la enunciación, ese acto inaugural del lenguaje por el cual germinan una voz y una mirada: una presencia.

En *Fundamentos sensibles de la discursividad*, Raúl Dorra apunta una primera definición de voz: “sistema de inflexiones que define una manera particular de modular los sonidos de las palabras” (Dorra, 1997a: 37). Si nos atenemos a esta primera definición, la voz es algo más que la vibración de un cuerpo herido por el aire: es una forma singular de esa vibración. No debe ser reducida a la simple materia fónica. La voz, apunta el autor, “no es sustancia sino forma” (Dorra, 1997a: 38), una forma susceptible de dejar su impronta en el espíritu.

De todas las cualidades que posee la voz en tanto sonoridad, es especialmente el timbre el que imprime la coloración, incluso diríamos la textura particular de la voz y lo que le da su carácter corporal más evidente, pues responde a la naturaleza de la fuente o del cuerpo que entra en vibración. Aporta ese rasgo de individualidad de la voz que define la identidad del hablante. Así podemos hablar de voces cavernosas, aterciopeladas, ásperas o tersas, que asociamos con cierto perfil –un niño, una mujer, un hombre agonizando–. Pero, sobre todo, nos permite leer estados afectivos.

La voz, sostiene Raúl Dorra, en tanto manera de respirar, supone una administración de “las relaciones entre la experiencia afectiva, la experiencia intelectual y la tonicidad de los músculos y del espíritu” (Dorra, 1997a: 34). Por tal razón, la considera un aura que rodea la articulación o bien el habla. Se trata de una suerte de excedente que agrega sentido a lo dicho según las intenciones del hablante.

La entonación viene a ser como la melodía del habla. A través de ella se expresan valores de tipo afectivo que no siempre coinciden con el contenido semántico de las palabras. A través de la entonación el sujeto no sólo comunica su pensamiento, sino también se muestra a sí mismo. Inevitablemente termina por impregnar su elocución de su propia afectividad. El sujeto se expresa: manifiesta sus afectos. Las inflexiones de la voz revelan las inflexiones del ánimo. Son signo de las disposiciones pasionales que tienen su asidero en el cuerpo.

Esto lo saben bien poetas y músicos. En uno de los ensayos de *Lo obvio y lo obtuso*, Roland Barthes concibe la voz como la corporeidad del habla. El *grano de la voz* es la presencia del cuerpo en la voz. Pero también se halla en la mano que escribe o en el miembro que ejecuta. Diríamos, la impronta del sujeto que singulariza la voz, el texto, el movimiento. El grano de la voz distingue, hace ver la diferencia. Cada uno, dice Barthes, tiene un modesto espacio desde el cual produce su voz, esto es, la tesitura, en cuyos márgenes “elabora sus fantasmas acerca de la tranquilizadora unidad de su cuerpo” (Barthes, 1986: 281).

En no pocas ocasiones los elementos suprasegmentales, como los denomina la lingüística, o significantes parciales, según la estilística, esto es, los elementos del orden de la prosodia (tono, volumen, cadencia, timbre), suelen modificar, corregir o ajustar el sentido de lo dicho. La entonación, por ejemplo, juega un papel relevante para la comprensión de la ironía. En la entonación el hablante conjuga elementos semánticos, sintácticos y gramaticales para dar cuenta de sus intenciones. Como afirma Samuel Gili Gaya: “la entonación señala, con cualquier artificio que sea, las relaciones intencionales que el hablante establece” (Gili Gaya, 1988: 57). La voz pone en evidencia la dimensión pasional de la comunicación, sobre la cual, a su vez, se monta una dimensión estética, que Raúl Dorra ha explorado con gran agudeza y sensibilidad en su ejercicio crítico y teórico.

En ella se concentra, en el ámbito de la literatura, toda la fuerza expresiva de la lengua. Como dice Valéry, autor caro a Raúl Dorra y uno de los bastiones de su pensamiento, “la noción simple de sentido de las palabras no basta a la poesía” (Valéry, 1998: 206): ella exige que haya *resonancia*. Por resonancia entiende los efectos psíquicos que la fisonomía de las palabras adquiere por obra de la voz. El poeta debe crear el “universo de la poesía”, esto es, “el estado psíquico y afectivo en que el lenguaje puede cumplir un papel muy diferente que el de significar lo que es o fue o va a ser” (Valéry, 1998: 206). La poesía desborda la función referencial, pues lo que busca es la resonancia, “la conservación de la forma” en el espíritu de quien escucha. En este orden de ideas, Dorra no duda en afirmar que la función primordial de la voz es la de “constituirse en llamado del otro”. Porque al llamado del otro lo considera “la primera y última manifestación del lenguaje” (Dorra, 1997b: 17).

Lo que está en el origen de ese llamado es el deseo. No tanto el deseo de hablar como el deseo de la presencia. Si la voz nace del deseo, hemos de suponer que obedece a la connatural incompletud del hombre. El deseo representa el imperativo de *ser*, pues sólo a través del acto de enunciación el hombre se afirma a sí mismo.

Es “en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto, porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’” (Benveniste, 2007: 180). De este modo, la enunciación sería, para Raúl Dorra, una figuración, si se quiere mítica, del origen, que remite a “este-que-habla, este que expulsa la voz y que, haciéndolo, se sitúa justamente en el nido de la voz” (Dorra, 2005: 27). En el momento en que la voz es expulsada y rompe con ese silencio primordial, emerge el sujeto en tanto se auto-señala como el *quién* del habla.

La voz reclama la escucha. En este sentido, abre espacio a la intersubjetividad, y aún a la inter-corporeidad. La voz no sólo se halla en el cuerpo, es una expansión de él, “un inter-cuerpo que *toca* al oído” (Parret, 1995: 17). Pero la escucha también es creación o recreación de un ritmo, de una atmósfera, de un temperamento. La voz en un poema exige que su resonancia inunde el cuerpo del otro. Precisa de esa primera vibración para consumarse mucho más allá de transmitir un contenido. Sin ese mínimo temblor no es posible la poesía. De ahí su carácter eminentemente fático y apelativo.

Éste es uno de los motivos por los cuales Raúl Dorra ha advertido que la plegaria es “la forma interior en que más plenamente se realiza la experiencia poética” (Dorra, 1996: 14): “¿Oyes mi llanto que te cubre como una tela? / Rásgala/Rómpeme (...) Oh madre misericordiosa/Ten piedad de mí / Sosténme / Derrótame pero dame tu consuelo” (Gervitz, 2000: 40-41), clama la voz en la poesía de Gloria Gervitz. Sin duda, un poema demanda la actuación de la voz o, mejor dicho, su apropiación. Nos conmina a hacernos cargo del lugar de la enunciación, dejar que en nuestro cuerpo resuene ese llamado para que nos convirtamos en ese que habla. Para Raúl Dorra, el que la enunciación prevalezca sobre el enunciado es una ley del discurso literario. Tal ley lo dota de una potencia performativa.

Si bien es cierto que el espacio natural de la voz se halla en la oralidad, en su ejecución vocal, donde irradia toda su riqueza prosódica, no es menos cierto que la escritura literaria está llamada a recuperar la corporalidad de la voz. La literatura representa el arduo y minucioso trabajo de construcción de una voz. En tanto metasemiótica, está volcada sobre el cincelado de la materia verbal para configurar sobre el plano de la expresión una nueva semiótica. Esto que se hace evidente en la poesía también acontece en la narrativa, ya que atañe, en última instancia, a la configuración de un estilo.

En un estudio sobre Juan Rulfo, que forma parte de *Sobre palabras*, Raúl Dorra muestra bien los entrecruzamientos entre oralidad y escritura a partir de los cuales

la voz, las voces toman forma. No es extraño que se haya detenido precisamente en este autor, cuya escritura está poblada de hablas varias y presencias sonoras provenientes de los animales o de la naturaleza --como en “Luvina”, donde la fuerza física y simbólica del viento es tal que se convierte en el personaje principal--. La de Rulfo es una escritura tan rica en sonoridades y juegos rítmicos que muchos críticos y lectores, entre los que me contaría, no dudamos en decir que es nuestro mejor poeta en prosa. Se trata de una escritura confeccionada en las delicadezas del oído. Quizá por ello Raúl Dorra lo vincula con el *Martín Fierro* de José Hernández.

Y si autores como Rulfo o Hernández han puesto todo su empeño en las calidades sonoras es porque saben que también hay una escucha en la escritura, que la voz no se diluye entre las letras, como tampoco lo hace, a decir verdad, el cuerpo, si consideramos que está siendo evocado permanentemente por la voz, que la voz es su prolongación. En la obra de Rulfo, como quizá en la del mismo Hernández, no es siquiera la ilusión de verosimilitud del habla lo que nos atrae, sino las pregnantas emanaciones de la voz. Porque su escritura no es una copia, una imitación burda del habla, en tanto ésta ha sido troquelada con los más finos y sutiles artificios de la escritura. Esas hablas, pero sobre todo esas voces, son el resultado de un estilo, de un tono con fines estéticos.

El estilo, podemos afirmar a nuestra vez, posee una dimensión tensiva. Resulta de un entramado en filigrana de lo sensible y lo inteligible. Como lo ha postulado Claude Zilberberg, las figuras del plano de la expresión son afectadas y afectantes en la exacta medida en que los afectos del plano del contenido son formados y dadores de forma. Por ello, Dorra afirma que es “la presencia de la voz, más intensa cuanto más inmediata [y agregaríamos moldeada mediante los recursos de la escritura], la que determina de manera más perdurable la impronta de un estilo” (Dorra, 2008: 170). De la tensión enunciativa, esto es, del grado de fuerza que tenga la voz, dependerá la capacidad estésica y estética de la escritura, en definitiva, del estilo.

Son muchas las lecciones que podemos entresacar de las sugerentes reflexiones de Raúl Dorra, maestro entrañable. Una de ella es que si los textos no sólo comunican un sentido proposicional sino maneras de sentir que devendrán maneras de *hacer*, *ser* y *vincularse* con el mundo y con los otros, y que si lo comunicado es lo afectivo, en suma una voz, ello quiere decir que la significación de los textos literarios es mucho más afectiva que conceptual. Y que, por lo tanto, todo aquel que pretenda dedicar largas horas de su jornada al estudio de la literatura -como lo ha hecho Raúl Dorra, en quien la literatura ha devenido forma de vida- no debe

sino entregarse a una atenta escucha, a ese en-canto de la voz, debe aguardar en el silencio a que ella llegue lentamente como una gracia que lo inunda y lo ilumina.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona : Paidós.
- Benveniste, E. (2007). *Problemas de lingüística general*, vol. i, traducción de Juan Almela. México : Siglo xxi.
- Dorra, R. (1996). “La voz en la oscuridad”. En Gervitz G., *Migraciones* (pp. 9-19). México : Tucán de Virginia.
- Dorra, R. (1997a). *Fundamentos sensibles de la discursividad*. Puebla : Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-buap.
- Dorra, R. (1997b) *Entre la voz y la letra*. Puebla: Plaza y Valdés/buap.
- Dorra, R. (2005). *La casa y el caracol*. Puebla: Plaza y Valdés/buap.
- Dorra, R. (2008). *Sobre palabras*. Córdoba: Alción.
- Gervitz G. (2000). *Migraciones*, México: edición de autor.
- Gili Gaya, S. (1988). *Elementos de fonética general*. Madrid : Gredos.
- Parret, H. (1995). *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial.
- Valéry, P. (1998). *Teoría poética y estética*. Madrid : Visor.
- Zilberberg, C. (2000). *Ensayos sobre semiótica tensiva*. Perú : Universidad de Lima/Fondo de Cultura Económica.

Sobre *La casa y el caracol*

María Luisa Solís Zepeda

Universidad Autónoma de Puebla
México

Resumen

Las líneas que siguen intentan dar cuenta de una de las vetas en el pensamiento y producción académica de Raúl Dorra, a saber, la llamada semioestésica, que se inscribe en una reflexión sobre el sentido y la significación, pero de manera muy singular. Así, la obra en la que nos concentraremos es *La casa y el caracol* (BUAP/PyV, 2005) en cuyo título podemos ya advertir su carácter literario, trabajo sobre la escritura que estará presente en todos sus apartados, en los que, a su vez, se va desarrollando una teoría sobre el cuerpo. Estas notas dieron pie a un diálogo enriquecedor en un conversatorio con investigadores, estudiantes y asistentes de las Jornadas de Crítica Literaria del NOA.

Palabras claves: *Dorra, Semiótica, Estética, Literatura*

Hablar brevemente de la obra y pensamiento de Raúl Dorra es imposible, no sólo por la abundancia de sus textos, por todas sus aportaciones teóricas, o por la riqueza de sus ideas o el alcance de sus propuestas. Es una tarea todavía más difícil por el lazo afectivo que a él me liga y que me hace querer dar cuenta certera de todo lo dicho por él. A pesar de esta imposibilidad abarcadora, abordaré en las líneas que siguen, al menos una veta de todas sus aportaciones dentro de la disciplina más familiar y cercana a mí, que es la semiótica de corte estructural. Creo que, al menos, en esta somera aproximación que haré, me acercaré a un punto de vista y yo diría a una forma de vida que propone el pensador que hoy nos ocupa.

A tres años de la aparición de un libro parte aguas en la teoría semiótica de origen estructural, me refiero a *De L'imperfection* (1987) de Algirdas Julien Greimas, Raúl Dorra asumió y emprendió la tarea de traducir esta obra al español, empresa por demás difícil por la naturaleza misma del texto, pero asumida magníficamente por un especialista y amante de la palabra y un constante y lúcido cuestionador de las teorías del lenguaje.

Raúl Dorra reconoce en el autor de *De la imperfección* a uno de esos pensadores enérgicos, “promotor de una iniciativa del espíritu, destinada a imprimir en la cultura la huella de su estilo”. Algirdas Julien Greimas, nos dice Raúl Dorra en la presentación de esa edición al español, fue un hombre contestatario, racional, bohemio, rebelde de espíritu que sistematizó y le dio un carácter disciplinario, un aliento científico y una metodología a una de las teorías del lenguaje. Dorra se refiere al padre de la semiótica estructural como si hablara de sí mismo.

En *De la imperfección*, Greimas, seguramente debido al camino que ya había recorrido, nos ofrece una obra-ensayo fundamentalmente estética en todas sus dimensiones:

1. Desde su existencia física en la edición cuidada y casi artesanal de la primera edición.
2. En la temática y ejemplos abordados, que dan cuenta justamente de la experiencia estética en diversas formas artísticas, pero también de la vida cotidiana.
3. Y en el trabajo de la escritura, cuidada y sentida que le da una tonalidad y estilo único, algo alejado de la redacción usual de un científico del lenguaje.

La propuesta de esta obra va, además, encaminada en dos direcciones opuestas pero complementarias: en primer lugar y desde la teoría, propone la vida humana en tres fases: la fractura en la que el hombre vive y que es imperfecta y desprovista de sentido; los momentos “aurales” en los que el sujeto humano, bajo ciertas circunstancias, vive una experiencia sensible única en la que los objetos se vuelven actuantes y preñados de sentido y finalmente, la fase de la nostalgia que queda después de semejante experiencia sensible. En segundo lugar y a partir del plano existencial propone las “escapatorias”, que nos son otra cosa que esos paréntesis dentro de la desgastada vida cotidiana que propician la experiencia estética.

Es a partir de estos cinco puntos que se funda lo que se ha reconocido como una semioestésica, una manera peculiar de hacer semiótica, yo diría una manera bella de hacer semiótica. Desde esta perspectiva, toda semiosis o acto significativo conlleva una dimensión estética, que es básicamente el resultado de nuestra relación con el mundo, es la experiencia del sentido como presencia. La estesia es entendida, entonces, como la relación del hombre con el mundo, en cuanto efecto sensible particular. De esta manera, un rostro, un elemento de la naturaleza, un objeto o una obra de arte se deja aprehender como una configuración sensible inmediata y cargada de sentido. La semioestésica es, así, una semiótica encargada de estudiar la experiencia sensible y al mismo tiempo propiciarla, en una especie de repliegue o contagio en la que el objeto de estudio se presenta o se reproduce en la forma misma de la investigación y en la redacción de sus resultados.

Así, los textos de esta semioestésica son, también y, sobre todo, un trabajo sobre la escritura, e incluso sobre el objeto soporte, que consistiría en hacer del plano de la expresión -de su forma y su sustancia- una semiótica en sí misma con su propio contenido. Es lo que L. Hjelmslev llamó semiótica connotativa. Así, el estilo y el tono de un escrito son connotadores que por sí mismos significan y ofrecen un “plus” de significación, el cual es básicamente estético.

Esta vertiente inaugurada por Greimas, ha sido seguida por muy pocos, uno de ellos es justamente Raúl Dorra, y uno de los ejemplos más representativo es, sin duda, *La casa y el caracol (para una semiótica del cuerpo)*, obra publicada en 2005 dentro de la colección “materiales sensibles del sentido” y traducida al francés en 2013 y publicada por la editorial Harmann. De este trabajo, hablaremos a continuación.

La casa y el caracol comienza con el apartado titulado “Umbral. Del animal yacente”, en el que un “yo” -marca de subjetividad sobre la cual el mismo Dorra reflexionará más adelante- relata su experiencia cotidiana nocturna, marco espaciotemporal, desde el cual se preguntará por el lugar de su cuerpo en el mundo, en este caso, específicamente, el lugar del cuerpo en medio de la penumbra de una habitación. El texto comienza así:

Cerrados ya los ojos he estirado la mano. Ciega, casi mecánicamente mis dedos se han posado sobre la perilla. Entonces he presionado hasta sentir el minúsculo ruido indicador de que el flujo de la luz había sido interrumpido. He dejado pasar todavía unos instantes como quien espera que su cuerpo termine de instalarse en la oscuridad que ha bajado sobre él y lo rodea. Abro ahora los ojos. La oscuridad no sólo me rodea, sino que además me invade, se ha instalado ella en mí ¿en mí o en mi cuerpo? (Dorra, 2005: 7)

En este relato se nos muestra un cuerpo desbordado, expandido, en medio de objetos sin consistencia y en medio de un espacio inestable. Quien relata esto mira - ¿o más bien siente? - a ese cuerpo como un animal extraño que yace ahí. Entre esa experiencia vivida, el que relata va evocando entre paréntesis diversos fragmentos literarios que le ayudan a entender y explicar lo que le pasa a su propio cuerpo.

Entonces en este relato dicho, escrito, se va describiendo una experiencia sensible singular al mismo tiempo que otras voces -como la de los poetas César Vallejo y Gloria Gervitz- se van haciendo presentes.

Más adelante el narrador nos describe el latir de sus vísceras y corazón, el sonido de su saliva tragada, de su respiración entrecortada y el sonido del trabajo estomacal. Este análisis es sólo posible por la concentración que el silencio de la noche propicia. Nos habla de sus manos que tocan, que se tocan pudiendo dar dolor o placer al cuerpo, los pies que se sienten uno al otro mientras se frotan: “cuerpo que percibe y cuerpo percibiente”. En esta frase queda clara la función del cuerpo: sentir el mundo, sentirse a sí mismo y sentir sus mociones internas, de manera vaga -el mundo de las sensaciones- o de manera precisa -el mundo de las percepciones- tres espacios definidos que la fenomenología ha distinguido como exterocepción, propiocepción e interocepción.

La noche descrita termina y el narrador nos dice que “será una noche larga, corta, entrecortada. La atravesaremos juntos, mi cuerpo y yo, y ninguno sabrá quién está más inquieto, qué es lo que es lo que el otro teme” hasta el alba del siguiente día en que el cuerpo y el “yo” seguirán siendo la casa y el caracol.

A partir de aquí la obra se va diversificando sin perder el tono y el estilo. En este primer apartado y primera secuencia del relato, Raúl Dorra nos ofrece, tal como lo hacen las introducciones, pero de una manera verbalmente peculiar, mediante un relato de vida, los apartados que irá desarrollando posteriormente.

En el siguiente apartado bajo pretexto del inicio de sus indagaciones sobre el cuerpo, Dorra nos ofrece una esclarecedora reflexión sobre el quehacer de la escritura y específicamente, sobre el uso que el escribiente o el escritor hacen del “yo”, del “nosotros” o del impersonal: “Leyendo lo que acabo de escribir, advierto que, habiéndome propuesto hablar del cuerpo, inmediata, y como espontáneamente, pasé a reflexionar sobre el discurso que debía o podía construir para que se hiciera cargo del tema” (*Ibidem*, 22). El “yo” se presenta aquí, como la enunciación inaugural de un espacio y un tiempo desde el que proviene y converge todo, campo entonces

de la subjetividad. El “yo” dicho es, además, una voz que se logra articular gracias a y desde, el cuerpo. Esta primera aproximación a la figura del “yo”, que no es para nada ni tangencial ni gratuita y que incluso aborda el tema de la ética de la escritura, da un giro hacia las emanaciones o secreciones del cuerpo (tal como la baba del caracol): una de ellas, la primera, la voz.

Es mediante la voz, no por la palabra articulada, que el hombre expresa su lugar en el mundo. En la convocación que Dorra hace de S. Freud, C. Levi-Strauss, F. de Saussure e, incluso, S. Kubrick, da seguimiento al mito sobre el acto inaugural de enunciación en el que el “yo”, la voz y el cuerpo se implican. Este acto también llamado “esquicia creadora” proyecta y expulsa desde el *yo-aquí-ahora*, un *no yo-no aquí-no ahora*, es decir, un *tú/él-ahí-entonces*, que es lo propio de todo enunciado. El cuerpo es, entonces, lugar de la enunciación y organizador del tiempo y el espacio, el cual, tal como se vio anteriormente, es un espacio externo -que captamos y diferenciamos por medio de los sentidos y sobre todo gracias al instrumento manopropiamente corporal -mucho más extraño y ajeno de lo que podría pensarse- y uno más, interno, al que sólo accedemos por sus dolores, placeres, movimientos y ruidos y que, gracias a las imágenes científicas -objeto de estudio reciente de la semiótica- es que podemos acceder.

Un tema hilado al anterior es el de la voz simulada (asumida y actuada) en la escritura, voz que contagia sus afectos. Voz que viene de lejos y se posesiona del cuerpo de cada nuevo lector, quien la revive con su propia voz, es el caso de la poesía, la canción o la plegaria.

Y si la voz es un escurrimiento del cuerpo, la escritura es un escurrimiento sobre la página, como la baba del caracol que deja una huella a su paso que nos indica su carácter huyente y sintiente. En este punto Dorra vuelve al mundo natural, al Libro de la naturaleza, haciendo una comparación del caracol y la araña en un símil con el sentir y el percibir y, además, con la velocidad implicada en cada uno de estos procesos. En esta pequeña fábula el caracol siente y desplaza su cuerpo lentamente gracias a su baba; la araña mide, controla y opera con rapidez sobre el mundo gracias a la telaraña.

Siguiendo con la imagen de la baba del caracol que deja su camino, el tema que sigue a continuación es el del llanto. Que más que emanación del cuerpo o escurrimiento es: “expulsión de intimidad en forma de líquido [...] se llora de ira, de temor, de impaciencia, de nostalgia, de arrepentimiento, de orgullo, de piedad por el prójimo, de fervor religioso o patriótico, se llora de felicidad” (*ibidem*: 73).

Las lágrimas de Carlomagno (narrado en el *Cantar de Roldán*) y de la Magdalena (registrado en los evangelios sinópticos) serán el eje de reflexión de Dorra sobre el tema de la estesia y la anestesia, de la saturación y violencia sensible y afectiva que el cuerpo no puede contener y que sólo las lágrimas pueden volver a estabilizar. Cuando éstas no son suficientes, el cuerpo tiende a huir, salirse de sí mismo en el desmayo, por ejemplo, lo que pone al cuerpo en un estado anestésico. El cuerpo pasa de ser un cuerpo sintiente a ser un cuerpo latente, cuyo término medio sería el cuerpo percibiente, es decir, el cuerpo estable.

Si el caracol es la figura que nos ejemplifica el sentir y la araña es ejemplar del percibir, Carlomagno es la figura literaria del llanto descontrolado que lo lleva al *fuera de sí* (de la estesia a la anestesia) y la Magdalena de las lágrimas controladas del *estar en sí* (de la estesia a la percepción). Estos contrastes figurativos y al mismo tiempo categorías teóricas conforman un semi-simbolismo, recurso de todo discurso poético.

Posteriormente, después del apartado sobre la voz y sobre las lágrimas, Raúl Dorra, en el mismo tono y estilo, y estrategia ficcional -que retomará en *Lecturas del calígrafo*- aborda el problema sobre los cinco sentidos, por los cuales el cuerpo se vuelve percibiente. Raúl Dorra, también rebelde de espíritu, se niega en aceptar la exclusividad y jerarquía de los cinco sentidos en cuanto a su enfrentar el mundo. Para él, sentir es tocar con cualquier parte del cuerpo, incluso con sus huecos o prolongaciones, la mano o la lengua. Escuchar es sentir, degustar es sentir. El tacto sería, entonces, lo que sostiene la polisensorialidad y las diversas forias o disforias corporales.

Finalmente, en el último apartado titulado “Política del gesto”, Dorra nos presenta la disputa -teórica, no real- entre Quintiliano y Plinio a partir de posturas opuestas sobre el vestir y el estado corporal de Cicerón, estado del que este último se cerciorará examinándose. El escrutinio que Cicerón hace sobre su cuerpo detectando fisuras, articulaciones y rigideces se parece al recorrido que hace el discurso. El cuerpo humano es como el cuerpo discursivo. Si recordamos la *Ars rethorica* el discurso alcanza su cúspide en la *pronuntiatio* que no es otra cosa que la elocuencia del cuerpo y la presencia de “mociones corporales” e “inflexiones de la voz. Cicerón, nos cuenta Dorra, practicaba la *pronuntiatio* frente al espejo mientras meditaba sobre su cuerpo y su oficio como orador.

En este punto, Dorra -o su “yo” derramado en la escritura- considera el cuerpo, según su re-presentación visual, como una figura, el cuerpo se hace, se modela y como cualquier otra figura, posee una retoricidad, se planta o se extiende

ante la vista del observador para significar, pero también para persuadir por su postura y también por su gesto, que comunican no solo energía, sino estados afectivos. Cuerpo gesto, cuerpo marca, cuerpo señal. Cicerón, personaje de este último apartado de *La casa y el caracol*, se presenta no sólo como el protagonista de ante la vista del observador para significar, pero también para persuadir por su postura y también por su gesto, que comunican no solo energía, sino estados afectivos. Cuerpo gesto, cuerpo marca, cuerpo señal. Cicerón, personaje de este último apartado de *La casa y el caracol*, se presenta no sólo como el protagonista de ese cuerpo-figura, hacia el final reflexiona -en una noche oscura, antes de entregarse al sueño- sobre su cuerpo, sobre el lugar de su cuerpo en el mundo, tal como lo hace en las primeras páginas ese hombre en la oscuridad que abre este relato sobre casas y caracoles y esta reflexión teórica sobre el cuerpo.

Y así como para muchos poetas, algunas teorías pueden ser de una difícil aridez por exceso de sistematización; para un semiotista duro y purista, los textos de la semioestésica -ciertamente ricos y sugerentes- podrían resultar difíciles de seguir o parecer intrincados. Sin embargo, para un semiotista más equilibrado, como lo fue el mismo Greimas, familiar a una sensibilidad poética, este texto, éste de Raúl Dorra reuniría con justeza tanto el saber como el sabor, el *sapere* latino, en el pleno sentido de la palabra.

Al principio dije, que este breve acercamiento a *La casa y el caracol*, nos mostraría una de las facetas dentro del pensamiento de Raúl Dorra pero que, además, nos muestra una forma de vida, su forma de vida que, me recuerda tanto al artista Sebastián Salgado, que no sólo nos ofrece una estética en su reflexión y una estética en su propia obra, tal como Raúl Dorra, sino que ambos, al menos me consta de Raúl Dorra, han hecho de su vida y de su enseñanza una ética y una estética ejemplar.

Referencias bibliográficas

- Dorra, R. (2005) *La casa y el caracol (para una semiótica del cuerpo)*. México, BUAP/PyV
- Dorra R. (2005) *La maison et l'escargot (pour une sémiotique du corps)*. Trad. de Verónica Estay Stange y Denis Bertrand, París, Hermann, 2008
- Greimas, A. J. (1987) *De l'imperfection*. Périgueux, Fanlac
- Greimas, A. J. (1987) *De la imperfección*. Trad. de Raúl Dorra, México: FCE/BUAP, 1990

II

TRAYECTORIAS CRÍTICAS EN EL NOA

**De estudios críticos y antologías.
Inflexiones en la construcción de una literatura
del noroeste argentino**

Soledad Martínez Zuccardi

*Universidad Nacional de Tucumán, CONICET
Argentina*

Resumen

El trabajo traza un recorrido por algunas inflexiones en el proceso de construcción de la denominada “literatura del noroeste argentino”. Partiendo de la década de 1940 como una instancia fundacional (los años en que la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán introduce nuevas ideas, lecturas y exigencias en el ámbito literario, en que se publica una revista como *Cántico* que reclama rigor en la crítica literaria, en que se constituye el significativo grupo La Carpa con su nuevo perfil de escritor y su proclamación pionera de una identidad literaria regional), dicho recorrido se detiene en ciertos estudios críticos y antologías que, entiendo, despliegan un papel significativo en la delineación de esa literatura. La crítica comparte con las antologías una función constructora de la literatura, desplegada no desde los textos literarios mismos sino desde las operaciones realizadas sobre esos textos. Desde tal perspectiva, el análisis confronta los términos en que se desarrollan las representaciones de la literatura del noroeste en estudios críticos que reconocen la existencia de una literatura regional con rasgos propios y distintivos, así como en ciertas antologías de cuentos y poemas que proponen un corpus de textos representativos de esa literatura y reflexionan al respecto en sus prólogos.

Palabras claves: *Región, Antologías, Estudios literarios, Historia literaria*

Hay una pregunta que, creo, muchos de quienes estamos aquí reunidos nos hacemos y que apunta al sentido de hablar hoy de literatura del noroeste argentino, esto es, de pensar desde una perspectiva regional en una época multicultural y global en la que circulan de modo hegemónico nociones tales como las del fin de las culturas, la desterritorialización del arte, las literaturas postautónomas, las identidades provisorias y diaspóricas. Se trata de una de esas preguntas que con frecuencia nos asaltan, con suave tentación apocalíptica, como diría George Steiner. “Somos propensos a hacer preguntas muy amplias e intrínsecamente destructivas”, dice, en efecto, Steiner en su ensayo “Después del libro, ¿qué?” (2002 [1972]: 19).

Como un modo posible de ingresar al debate que esa pregunta amplia y un poco destructiva abre, propongo trazar un recorrido por algunas operaciones constructoras de la literatura del noroeste. Porque interesa poner de relieve precisamente el carácter de construcción de eso que llamamos literatura del noroeste argentino, o literatura del NOA, que no existe como tal sino que ha sido delimitada, agrupada, representada históricamente. Como advierte Eva Kushner (1993: 125-126) en sus reflexiones sobre la historia literaria, cabe preguntarnos siempre en qué y en nombre de quién es legítima cualquier operación constructora de conjuntos, ya sea que hablemos de escuelas literarias, de corrientes, períodos, de la misma categoría de literatura nacional y –podríamos agregar, aunque Kushner no la menciona–, de la literatura de una región. Bajo esta luz intentaré recuperar algunos estudios críticos ya clásicos que de modo pionero delinearon una literatura del noroeste así como ciertas antologías que propusieron un conjunto de textos como representativos del corpus literario de la región y reflexionaron al respecto en sus prólogos.

Pero antes de iniciar tal recorrido, no puedo dejar de mencionar un momento fundacional. Me refiero al decenio de 1940 en la ciudad de Tucumán: los años en que la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, con las nuevas ideas, lecturas y exigencias que sus profesores introducen en el ámbito literario, convoca a los jóvenes escritores de toda la región; los años en que se publica una revista como *Cántico*, dirigida por Marcos A. Morínigo, que reclama rigor y compromiso tanto en la práctica creadora como –y esto es quizá novedoso en el momento– en la crítica literaria; los años en que se constituye el significativo grupo *La Carpa* con su nuevo perfil de escritor consciente del oficio, que anhela consagrar su vida a la poesía y, en especial, con su proclamación pionera de una identidad literaria regional. Un conjunto de signos que, si pensamos en términos de la sociología de Pierre Bourdieu, permite hablar de la emergencia de un incipiente campo específicamente literario (Martínez Zuccardi, 2012).

De la crítica

Pese a que no se trata de una novedad, no está de más insistir en la función crucial de la crítica literaria para la constitución de la literatura. Una de las enseñanzas de Ángel Rama es, precisamente, que “[s]i la crítica no construye las obras, sí construye una literatura, entendida como un corpus orgánico en que se expresa una cultura, una nación, el pueblo de un continente” (Pizarro: 1985: 18). En el caso que aquí nos ocupa es, en efecto, la crítica la que construye la denominación “literatura del noroeste argentino”, mediante un conjunto de operaciones que se remontan también al momento fundacional de los '40 en Tucumán y que de algún modo se desencadenan a partir de todo lo generado por *La Carpa*.

Las afirmaciones del grupo en el tan mentado prólogo a la *Muestra colectiva de poemas*, en especial la controvertida frase “tenemos conciencia de que en esta parte del país la poesía comienza con nosotros”, desatan, casi dos lustros después de proferida esa frase, una serie de polémicas que suponen una reflexión sobre la literatura de la provincia y de la región, sobre sus alcances, sus referentes, sus tradiciones, su historia. Esas polémicas, en las que intervienen Ricardo Casterán, Raúl Galán, Tomás Eloy Martínez, Gustavo Bravo Figueroa, José Augusto Moreno, tienen lugar en 1954, 1956 y 1961 en la página literaria del diario tucumano *La Gaceta*. Más allá de las posturas en torno a la valoración de *La Carpa* –que he analizado en otro lugar (Martínez Zuccardi, 2012: 353-362)–, interesa mencionar estas polémicas por cuanto muestran que la literatura local constituía un tópico de discusión vigente en la época.

También en el campo de la crítica universitaria comienzan a elaborarse entonces estudios al respecto. Una intervención pionera en tal sentido es el artículo de 1954 de Alfredo Roggiano, entonces profesor de la Facultad de Filosofía y Letras tucumana. Titulado “Seis poetas del Norte argentino”, el estudio se detiene en los casos de María Adela Agudo, Raúl Aráoz Anzoátegui, Mario Busignani, Manuel J. Castilla, Raúl Galán y Guillermo Orce Remis, aunque traza un panorama más amplio sobre la poesía de la región. Se trata probablemente –aunque siempre es peligroso realizar este tipo de afirmaciones– del primer estudio sistemático sobre ese objeto. Quizá por ese motivo el texto comienza señalando la dificultad del trabajo encarado, dada la dispersión de las fuentes literarias en libros, antologías, revistas y diarios, así como la inexistencia de material crítico. A ojos de Roggiano, si bien los poetas de la región han asumido en el siglo XX una responsabilidad propia y una conciencia independizada de Buenos Aires, tal conciencia regional se ve perjudicada por la concentración del mercado editorial y los medios de difusión en la capital del país (1954: 73-74).

Poco después, David Lagmanovich, que también integraba el plantel docente de la Facultad de Filosofía y Letras, da a conocer en 1956 un “Informe sobre la poesía actual en Tucumán” y, luego, en 1958, el artículo “La poesía actual en Tucumán”, que deslinda momentos y modalidades poéticas en la lírica de la provincia. Pero rápidamente Lagmanovich comienza a pensar su objeto no ya en términos de la provincia sino de la región. En 1966 publica el artículo “El Norte argentino, una realidad literaria”, que plantea el problema, indicado también por Roggiano, de la concentración de la actividad literaria en Buenos Aires. Lagmanovich destaca al noroeste como una región “verdaderamente distinta” tanto por su historia como por las exigencias del hombre y del paisaje. A su modo de ver, se trata de una región donde se articula un concepto humano y cultural distintivo, un mundo distinto y un hombre también distinto, más ligado “con la América raigal e indígena que cuanto pudiera suponerse desde la orgullosa y ‘europea’ capital” (1966: 117-118). Este artículo parece ser una suerte de anticipo del libro posterior de Lagmanovich, *Literatura del Noroeste argentino* (escrito en 1965 aunque publicado en 1974) que será fundamental en los estudios sobre este campo. Como es conocido, el libro traza un panorama –hasta entonces no realizado en esas dimensiones– de la producción poética y narrativa de las provincias de la región en un período que va de la década de 1940 a mediados de la de 1960, así como la labor de instituciones, grupos, revistas literarias y suplementos de periódicos.

Otro libro dedicado a pensar la literatura de la región es *Contrapunto y fuga. (Poesía y ficción del NOA)*, de Octavio Corvalán, también profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de Tucumán. Escrito en 1987 aunque publicado recién en 2008 (antes de su edición el manuscrito circuló entre algunos estudiosos), el libro dibuja un movimiento que va desde el presente de su escritura, al pasado: toma como punto de partida la poesía de Arturo Álvarez Sosa y la novela *Pretérito Perfecto* de Hugo Foguet para interrogarse acerca de en qué literatura podría inscribirse la obra de ambos autores. Corvalán se pregunta a partir de qué momento es lícito hablar de “literatura del noroeste”, entendida como un *corpus* analizable en toda la región y no como una sumatoria de obras individuales. Al respecto afirma que dejando de lado algunos talentos aislados, “es necesario llegar casi al medio siglo XX para poder hablar con razón de una *literatura*” (2008: 32; énfasis del autor). En este proceso tiene mucho que ver la acción de *La Carpa*, que Corvalán describe como “un despertar” que “renovó y cambió el rumbo” de la literatura de toda la región: le dio vida y cohesión, y propició la “confianza en la propia obra” (44-47). A su entender, luego de esta irrupción “ya no se pudo volver a escribir como antes”. Y se remonta precisamente a los postulados de *La Carpa*, a la identificación hombre-

naturaleza propugnada en su “manifiesto”, para responder a la pregunta por aquello que distingue la literatura de la región. Es esta identificación la que Corvalán propone como rasgo distintivo, una noción que no apunta al mero vínculo del hombre con el paisaje sino con la naturaleza como algo “íntimo e inevitable”, como el “espíritu mismo que el paisaje instala en sus habitantes” y por el que el hombre “se siente piedra de los cerros, viento de la puna, cardón del páramo, y busca que su canto sea la voz misma de esos elementos” (24-25).

Puestas en diálogo, las intervenciones de Roggiano, Lagmanovich y Corvalán pueden ser pensadas como parte de un proceso signado por gestos que tienden a articular, delimitar y objetivar una literatura del noroeste argentino, y a distinguirla en el marco del terreno más amplio de la literatura del país, en especial de la literatura producida en Buenos Aires.

De las antologías

Es posible pensar que las antologías comparten con la crítica literaria esa función “constructora” de la literatura ejercida no desde las obras mismas sino desde las operaciones ejercidas sobre esas obras. Me referiré a algunas compilaciones y antologías que, vistas en conjunto, exhiben la voluntad de mostrar la existencia de una literatura de la región, en el sentido de un corpus orgánico, de un sistema de textos y no ya de obras y autores aislados. Y aquí La Carpa desempeña nuevamente un papel crucial, por cuanto su *Muestra colectiva de poemas* puede pensarse como una pionera antología de la poesía del noroeste, una antología no general ni panorámica, sino programática, de grupo.¹ Décadas después, se publican antologías ya de carácter panorámico en el campo de la narrativa, como *27 cuentos del norte argentino* de Gustavo Bravo Figueroa (1968, alcanza una tercera edición en 1970), y *Cuentos del NOA* de Octavio Corvalán (1975, reeditada en 1982). Revisten especial interés los prólogos de estos volúmenes, en la medida en que reflexionan sobre la construcción de la región literaria. Aunque sus propósitos y los criterios que rigen la selección de los cuentos difieren, ambos libros coinciden en afirmar la peculiaridad de la literatura del noroeste, poseedora de determinados rasgos que la identifican y la distinguen de la literatura producida en otras zonas del país. Una peculiaridad que en ambos textos parece concebida, desde una perspectiva de raíz romántica,

¹ Como es sabido, dicha muestra reúne poemas tempranos de María Adela Agudo, Raúl Aráoz Anzoátegui, Julio Ardiles Gray, Manuel J. Castilla, José Fernández Molina, Raúl Galán, María Elvira Juárez, Nicandro Pereyra y Sara San Martín.

en términos de “espiritualidad”. Así, en *27 cuentos del Norte argentino*,² antología destinada a los estudiantes de la escuela secundaria, Bravo Figueroa da cuenta del afán de acercar a los adolescentes del NOA cuentos más cercanos a su realidad que aquellos incluidos en los manuales “oficiales”. Él entiende que hay una particularidad en los cuentos norteños, como en general en la literatura y en el arte producido en la región, que define en términos de una “regionalidad espiritual” que lo lleva a concebir al Norte argentino como una gran provincia (1968: 16).

La fuerte unidad de las provincias de la región es también postulada por Corvalán en el prólogo a *Cuentos del NOA*³. Pese a que en su antología prima, a diferencia de la de Bravo Figueroa, un criterio estético (“el gusto del antólogo”, como reconoce el autor), Corvalán coincide en vislumbrar una suerte de identidad espiritual en la región y, por ese motivo, declara que los cuentos seleccionados no están separados por provincias. Con contundencia, Corvalán afirma que hay una literatura del noroeste que es diferente de la de la pampa o del puerto. Es diferente, dice, porque el “idioma que se habla y se escribe en el Noroeste es diferente”, porque las estructuras sociales están “sustentadas por una historia y una tradición distintas de las de Buenos Aires”, porque el ritmo vital de la región también es diferente. Corvalán entiende que todos estos factores “contribuyen a que el hombre de esta región –enmarcado en paisajes diversos, que ni son pampeanos ni de gran metrópoli– tenga peripecias existenciales, reacciones, conductas diferentes y que reclame del escritor acomodar su medio expresivo a esa realidad peculiar” (1975: 9-10). Así, en tanto hay una realidad peculiar en la región, su literatura también es, en definitiva, peculiar. Una peculiaridad y una diferencia que parecen ser vistas por el autor como un valor, según sugiere el texto del prólogo.

² *27 cuentos del norte argentino* incluye textos de Jorge W. Ábalos, Julio Aramburu, Julio Ardiles Gray, Juan José Botelli, Carola Briones, Fausto Burgos, Bernardo Canal Feijóo, Manuel J. Castilla, Alberto Córdoba, Juan Carlos Dávalos, Hugo Foguet, Francisco Ramón Díaz, Luis Franco, Juan José Hernández, Alba Omil, Daniel Ovejero, Alberto Pérez, Miguel A. Pereyra, Carlos B. Quiroga, Ricardo Rojas, Pablo Rojas Paz.

³ *Cuentos del Noa* selecciona relatos de Juan Carlos Dávalos, Daniel Ovejero, Luis Franco, Carlos Domingo Yáñez, Ángel María Vargas, Tito Maggi, Jorge W. Ábalos, Ramón Alberto Pérez, Manuel J. Castilla, Julio Ardiles Gray, Guido Orlando Ávila, Octavio Cejas, Héctor Tizón, Juan José Hernández, Carlos Hugo Aparicio, Jorge Estrella.

De estudios críticos y antologías del presente

Demos ahora un salto muy largo y un tanto abrupto en este recorrido para llegar a la actualidad. ¿Cuáles son hoy, o, mejor dicho, cuáles han sido en los últimos lustros algunas de las operaciones constructoras de la literatura del noroeste y en qué términos se desarrollaron? Al respecto, es posible afirmar que en el ámbito de la crítica académica y de los estudios universitarios, la categoría “literatura del noroeste” no solo se mantiene vigente sino que se ha visto revitalizada en años recientes: en efecto, es usada con frecuencia para dar nombre a asignaturas de carreras de letras, a proyectos de investigación, a libros colectivos. Menciono, entre otros, un ejemplo de este último caso: los tres tomos de *Literatura del noroeste argentino: reflexiones e investigaciones* publicados entre 2011 y 2013 con la coordinación de Alejandra Nallim, Liliana Massara y Raquel Guzmán, y cuyos trabajos se ocupan, entre otros aspectos, de discutir y reflexionar en torno al modo de pensar hoy la región, y la literatura y la cultura de la región, trazando precisiones al respecto y dibujando, en ocasiones, un saludable cuestionamiento a las visiones esencialistas del noroeste.

También el terreno de las antologías muestra, aunque quizá de modo menos acentuado, la vigencia de la categoría. Tomo aquí como ejemplo las dos antologías realizadas por Santiago Sylvester: *Poesía del noroeste argentino* y *Poesía joven del noroeste argentino*, publicadas por el Fondo Nacional de las Artes en 2003 y 2008 respectivamente. Más allá de la selección misma de autores y poemas propuesta en cada una de ellas, me interesa referirme a la apuesta por la región y por una identidad regional que exhibe al texto del prólogo del primer volumen. Una apuesta cuya convicción y vehemencia recuerda un poco las afirmaciones de Bravo Figueroa y Corvalán que acabamos de considerar. Sin embargo, al mismo tiempo, esa convicción, aunque no del todo desprendida de una perspectiva esencialista, está enmarcada –y de algún modo *aggiornada*– en el contexto global, en tanto se sustenta en la idea del fortalecimiento de lo local como efecto rebote de la globalización. En contraste con ese texto, en el prólogo del segundo volumen, de poesía joven, que trabaja con textos del presente, no hay ya gestos afirmativos ni una voluntad de definir la identidad de la región o, por decirlo en términos de Corvalán, de definir en qué consiste lo “distintivo regional”. Por el contrario, hay preguntas, conjeturas, paradojas, que sugieren cierta incertidumbre y revelan una consciencia de la diversidad y de la dificultad de dar una respuesta al interrogante por los denominadores comunes de la poesía que se está antologando.

Para terminar, resta aclarar que el recorrido hasta aquí esbozado no pretendió ser exhaustivo sino que aspiró en todo caso a recuperar algunas inflexiones, entre otras posibles, algunas operaciones constructoras de la literatura que, en momentos diversos y desde ópticas también diversas, han alimentado y continúan abonando la idea de una literatura del noroeste argentino. O, en otras palabras, la hipótesis de una literatura del noroeste. Porque en definitiva, y como lo ha afirmado el historiador Eric Van Young –citado por Hernán Sosa para reflexionar sobre estas mismas cuestiones en uno de los tomos colectivos arriba mencionados–, “las regiones son hipótesis a demostrar” (Van Young, 1987: 257; Sosa, 2011: 83). Creo, en fin, que podemos seguir pensando y hablando de la literatura del noroeste hoy, teniendo presente el estatuto hipotético de esa categoría. Y es que de eso se trata, en definitiva, lo que hacemos, de construir conocimientos necesariamente provisionarios, para probarlos, intentar demostrarlos, compartirlos. Conocimientos que, a pesar de su intrínseco carácter hipotético o quizá por eso mismo, son los que van tejiendo las tramas de ideas y sentidos que nos ayudan a pensarnos y a conocernos.

Referencias bibliográficas

- Agudo, M. A. et al (1944). *Muestra colectiva de poemas*. Tucumán: La Carpa.
- Bravo Figueroa, G. A. (1968). *27 cuentos del norte argentino*. Buenos Aires: Atenas.
- Corvalán, O. (1987). *Contrapunto y fuga. (Poesía y ficción del NOA)*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Corvalán, O. (1975). *Cuentos del NOA*. Buenos Aires: Andes.
- Kushner, E. (1993). “Articulación histórica de la literatura”. En Angenot, M. et al., *Teoría literaria* (pp. 125-144). México: Siglo XXI.
- Lagmanovich, D. (1966). “El Norte argentino: una realidad literaria”. *Universidad* N° 69, 117-140.
- Lagmanovich, D. (1974). *La literatura del Noroeste argentino*. Rosario: Biblioteca.
- Martínez Zuccardi, S. (2012). *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Massara, L. et al (2011). *La literatura del noroeste argentino. Reflexiones e investigaciones I*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Massara, L. et al (2012). *La literatura del noroeste argentino. Reflexiones e investigaciones II*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.

- Massara, L. et al (2013). *La literatura del noroeste argentino. Reflexiones e investigaciones III*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Pizarro, A. (ed.) (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Roggiano, A. (1954). "Seis poetas del Norte argentino". *Norte. Revista Argentina de Cultura* N° 6, 73-104.
- Sosa, H. (2011) "Literatura regional y escalas de estudio: algunas reflexiones teórico metodológicas". En Massara, L. et al. *La literatura del noroeste argentino. Reflexiones e investigaciones I* (pp. 78-85). San Salvador de Jujuy: Edunju.
- Steiner, G. (2002) [1972]. "Después del libro, ¿qué?". *Boletín Editorial El Colegio de México* N° 97, 19-23.
- Sylvester, S. (2003). *Poesía del noroeste argentino*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Sylvester, S. (2008). *Poesía joven del noroeste argentino*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Van Young, E. (1987). "Haciendo historia regional. Consideraciones metodológicas y teóricas". *Anuario IEHS* N° 2, 255-281.

Panorama de los estudios literarios en La Rioja: instituciones y tradiciones

Tomás Vera Barros

*Ceniit, Universidad Nacional de La Rioja
Argentina*

Resumen

Este trabajo presenta un panorama analítico de los programas de formación e investigación de las instituciones públicas de La Rioja en el marco de la problemática de los estudios literarios de la región del Noroeste Argentino (en la que La Rioja ha tenido escasa participación y casi nula relación). La provincia tiene una tradición de formación terciaria de casi medio siglo asentada en programas de corte nacional/metropolitano, con escasa atención a las literaturas locales y regionales. La Universidad, por otra parte, presenta carreras con un recorrido muy reciente -apenas una década- y con un interés creciente, pero no determinado por sus planes de estudio, en la problemática regional. Mientras que una tercera institución independiente no-académica, el Ateneo de Estudios Históricos y Literarios (2000), presenta un caudal interesante y acaso superador de investigaciones, producción y actividades de divulgación y transferencia sobre autores y temas locales y regionales. Esta tríada, considerada objetivamente en sus alcances, logros y potencialidades, es el campo de relaciones en el cual los estudios literarios locales deben desarrollarse para integrarse al marco mayor del NOA.

Palabras claves: *Investigación, Literatura, Educación superior, Regiones*

Si entendemos la enseñanza de la literatura en nivel terciario y universitario como una práctica en la que convergen la investigación, la producción de textos de crítica y divulgación, la extensión, la docencia propiamente dicha (pedagogía y didáctica) y -por qué no- la formación de recursos humanos (ayudantes, adscriptos, asistentes,

etc.), podemos encontrarnos con que las instituciones con mayor peso y tradición en la provincia de La Rioja vinculadas a este quehacer específico tienen una dinámica particular que presenta un panorama que podríamos llamar, en principio, “no virtuoso”.

Las instituciones y carreras se han ido moldeando y adaptando a distintas coyunturas, atendiendo las necesidades locales y con la asistencia de instituciones de la región y la persistencia de los agentes educativos en su voluntad de perfeccionarse. Pero, también, evidenciando errores estratégicos (digamos: políticos) en la construcción de planes de estudio y matrices disciplinares.

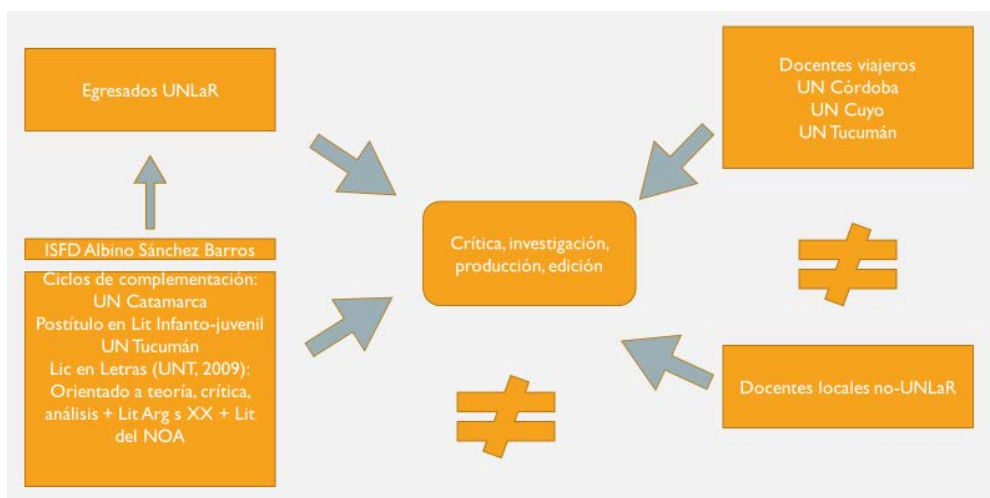
Las carreras principales de la provincia son el “Profesorado de 3º Ciclo de la E.G.B. y de la Educación Polimodal en Lengua y Literatura” del Instituto Superior de Formación Docente Continua Albino Sánchez Barros (fundado en 1959) y la “Licenciatura en Letras” y el “Profesorado Universitario en Letras para el nivel Secundario y Superior” de la Universidad Nacional de La Rioja (fundada en 1993¹).

Los agentes

Al ciclo de docencia, investigación y extensión lo constituyen, por un lado, los egresados del ISFDC Albino Sánchez Barros, que fueron realizando ciclos de complementación y post-titulaciones dictados por la Universidad Nacional de Catamarca y por la Universidad Nacional de Tucumán; otros egresados también se incorporaron como alumnos regulares -sin régimen de equivalencias- a la licenciatura en Letras de la UNLAR. Por otro lado, los docentes locales que no pertenecen a la Universidad Nacional de La Rioja que ejercen en profesorados de capital e interior y colegios secundarios o que están en espacios de trabajo independientes; también, los “docentes viajeros”² de la Universidad Nacional de La Rioja (UNLAR) y que han sido formados en la Universidad Nacional de Córdoba, la Universidad Nacional de Cuyo y la Universidad Nacional de Tucumán principalmente. Y finalmente, los egresados de las carreras de Letras de la Universidad Nacional de La Rioja, quienes conforman un cuerpo bastante exiguuo a la fecha (2018): menos de una decena de egresados que han ido ocupando unos pocos espacios institucionales interinos en los niveles iniciales de formación y de participación en la carrera docente, entendiéndose ayudantías, adscripciones o cargos de profesor asistente de dedicación simple.

¹ La UNLAR preexistió como Universidad Provincial desde 1972 hasta 1993.

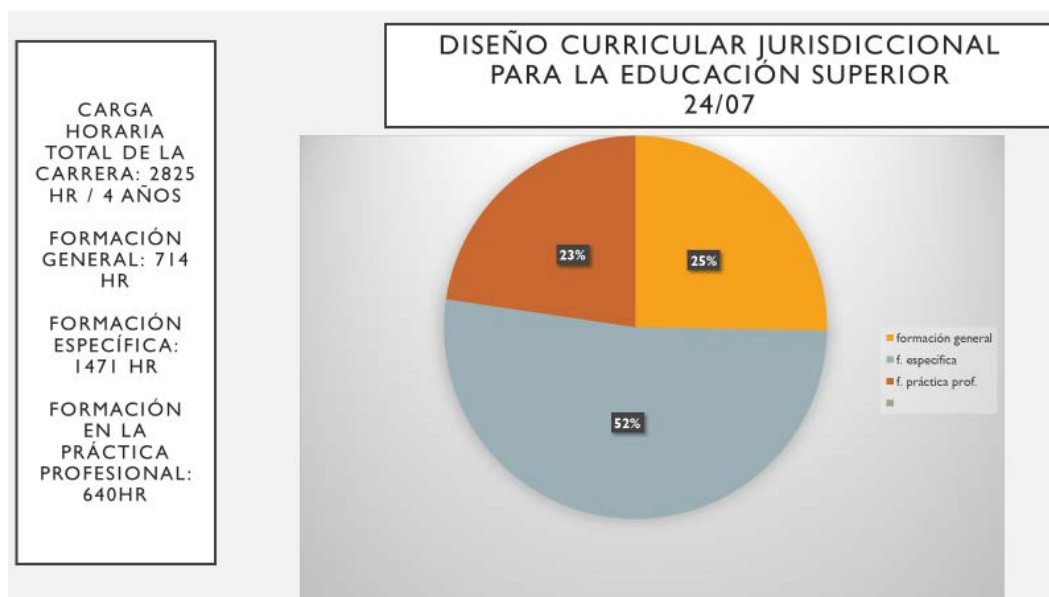
² La fuerte presencia de docentes radicados en otras provincias es una de sus particularidades más distintivas del área de humanidades de la UNLAR.



El primer componente de los estudios literarios en La Rioja que vamos a analizar es el profesorado en Lengua y Literatura del ISFD Albino Sánchez Barros. Éste depende del diseño curricular jurisdiccional 24/2007, con una carga horaria total de la carrera de 2825 horas distribuidas en 4 años calendarios (4 años es también la cantidad de años del diseño curricular de la Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional de La Rioja). Este diseño curricular divididas sus casi tres mil horas en tres ejes: formación general con 714 horas; formación específica con 1471 horas y la formación en la práctica profesional con 640 horas.

AÑOS	FORMACIÓN GENERAL	FORMACIÓN ESPECÍFICA	FORMACIÓN EN LA PRÁCTICA PROFESIONAL
1º	Taller: Lectura y escritura académica (Taller: 96 HC – 64 HR)	Lingüística I (Materia: 128 HC – 85h 20m HR)	Práctica I: Introducción a la realidad educativa de las instituciones y sus contextos (Práctica docente: 128 HC – 85h 20m HR)
	Pedagogía (Materia: 128 HC – 85h 20m HR)	Introducción a la Literatura (Materia: 128 HC - 85h 20m HR)	
	Filosofía (Materia: 64HC 42h 40m HC)	Literatura Clásica Grecolatina (Materia: 128 HC – 85h 20m HR)	
2º	Psicología educacional (Materia: 128 HC – 85h 20m HR)	Gramática I (Materia: 160 HC – 106h 40m HR)	Práctica II: Organización de la tarea docente y coordinación de grupos de aprendizaje (Práctica docente: 192 HC – 128 HR)
	Didáctica General (Materia: 160 HC – 106h 40m HR)	Lingüística II (Materia: 128 HC – 85h 20m HR)	
	Lenguaje multimedial (Materia: 48 HC – 32 HR)	Literatura Latinoamericana (Materia: 160 HC – 106h 40m HR)	
		Sujetos de la E.S. (Módulo: 64 HC – 42h 40m HR)	Didáctica de la Lengua y la Literatura I (Materia: 64HC 42h 40m HR)

Como podemos ver en el cuadro *ad infra*, la formación específica ocupa el 52% y la formación general y la práctica profesional se dividen ese 48% restante. La formación específica concentra 20 de las 36 asignaturas de las cuales las literaturas ocupan solamente 6 y las críticas, 2.



Dentro de este diseño llama la atención la distribución de las literaturas. Vamos a encontrar en el primer año:

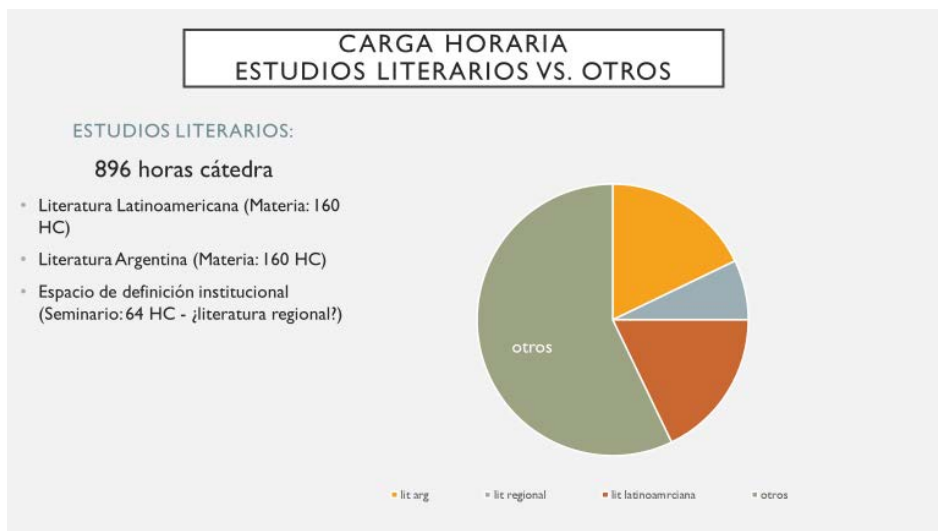
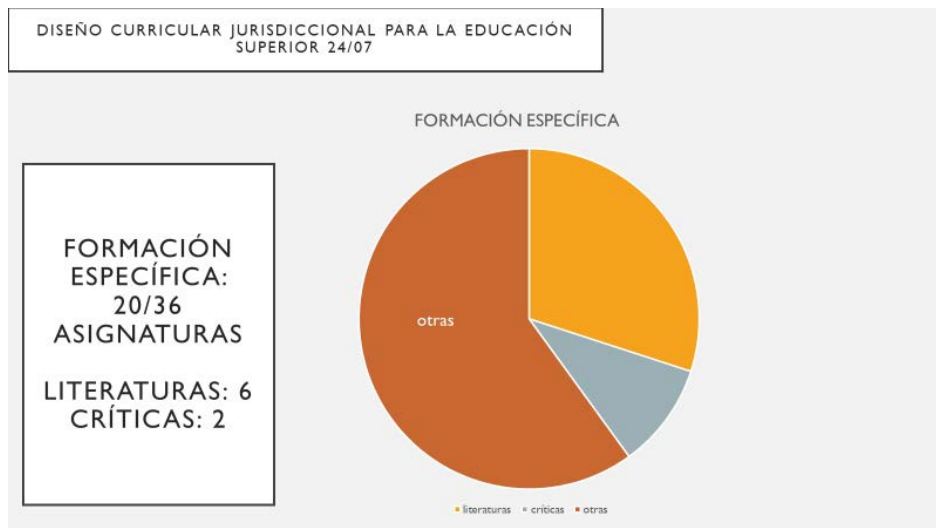
- a. Introducción a la Literatura: 128 horas cátedra
- b. Literatura Clásica-Grecolatina: 128 horas cátedra
- c. Literatura Latinoamericana: 160 horas cátedra;

En tercer año:

- d. Literatura Argentina: 160 horas cátedra
- e. Literatura Española: 128 horas cátedra³

³ Llama la atención que la literatura española va a estar en el último año de la cursada mientras que siguiendo una lógica histórica y cronológica deberíamos ubicarla en segundo año, anticipándose a las literaturas de Argentina y Latinoamérica.

Como puede verse en la malla curricular conviven esas escasas 6 literaturas con asignaturas como las gramáticas, las lingüísticas, filosofía y política la educación, psicología educacional, didácticas, lenguaje multimedial, ética y prácticas profesionales. Entonces, en este marco institucional de educación superior para la región y para la provincia, dentro de la carrera que mayor afluencia tiene de estudiantes y docentes, y que es la carrera con mayor tradición, nos encontramos que dentro de los estudios literarios de un total de 896 horas cátedra, prácticamente un tercio de estas va a estar involucrando a la literatura argentina y, eventualmente, a la literatura de las regiones: este diseño regional prevé un seminario de 64 horas cátedra que bien puede dedicarse a la literatura regional o a una literatura extranjera.



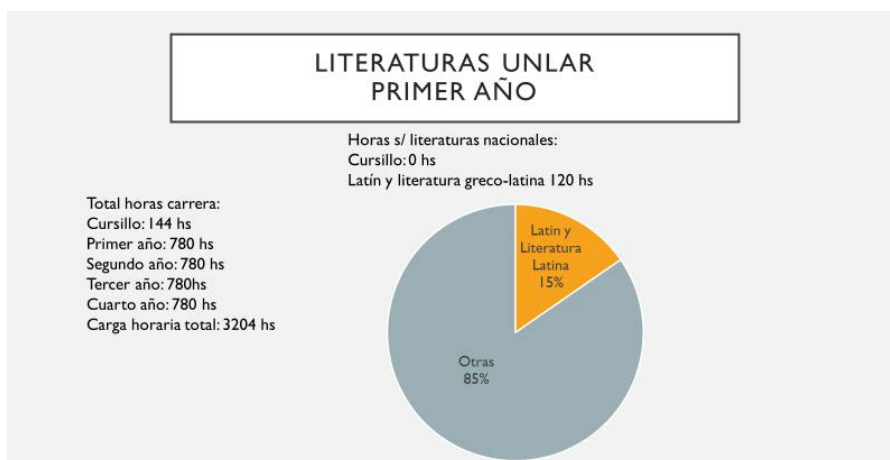
Es decir que de un total de 2285 horas, sólo en 224 se desarrollan estudios de literatura argentina.

Por otra parte, en la Universidad Nacional de La Rioja nos encontramos con dos títulos oficiales: la Licenciatura en Letras con 4 años de duración y que tiene su ordenanza fundacional en el año 2008 y, luego, el Profesorado Universitario en Letras para el Nivel Secundario y Superior, fundada administrativamente en el año 2011. Dentro de los objetivos de la Licenciatura nos encontramos con una serie de generalidades pertinentes y relevantes en las cuales podemos destacar sintagmas como los siguientes: *formar investigadores, desarrollar metodologías específicas, investigar y enriquecer creativamente los conocimientos de la cultura regional y abonar el campo para la investigación*. Veremos cómo se orienta el diseño de la carrera hacia la concreción de esos objetivos.

OBJETIVOS (LIC.) ORD. 358/2008

- **Formar investigadores capaces** de desarrollar la ciencia como instrumento idóneo para acrecentar el patrimonio cultural de la nación y contribuir, al mismo tiempo, al progreso universal en el contexto de la globalización.
- Capacitar profesionales para una **adecuada aplicación de la metodología** propia de la investigación **en el área de la literatura**.
- **Investigar y enriquecer creativamente** los conocimientos de la cultura regional y nacional y posibilitar sus vías de expresión y transmisión.
- Brindar una sólida **preparación en el campo para la investigación** y en la evaluación y la producción de textos diversos.
- Formar profesionales dentro de un marco teórico-metodológico para la investigación relacionada con el campo disciplinar específico que habilite para el diseño, la puesta en práctica y la evaluación de proyectos de investigación en literatura y para la docencia en la educación superior respetando las disposiciones generales para el ejercicio de la docencia en ese nivel.

Dentro del diseño curricular de esta licenciatura nos encontramos con una distribución horaria que responde al siguiente diseño: curso de ingreso: 144 horas, primer año: 780 horas, segundo, tercero y cuarto año también con 780 horas; carga horaria total de 3264 horas. Respecto de la presencia de las literaturas nacionales, encontramos que en el primer año se dicta solamente Latín y Literatura Greco-latina por un total de 120 horas. Es decir que sumando el curso de ingreso (144 horas) más el primer año (780 horas) va a resultar un total de 924 horas, y de ese total solamente 120 están abocadas a una literatura.



El curso de ingreso propone a los ingresantes tres cursos bimestrales de 48 horas cada uno: Lengua española, Lectura comprensiva en español y Expresión oral y escrita. Y respecto del programa de LLG-I, podríamos a su vez desagregar lo que se estudia de la lengua griega y latina y lo que se estudia de esas literaturas, pero ese análisis excedería los límites propuestos para este escrito.

En el segundo año nos encontramos con un desarrollo mucho más extenso de literaturas, exclusivamente europeas; éstas van a ocupar ahora el 54% de la carga horaria total del segundo año, como puede verse en la malla curricular.

UNLAR - LETRAS

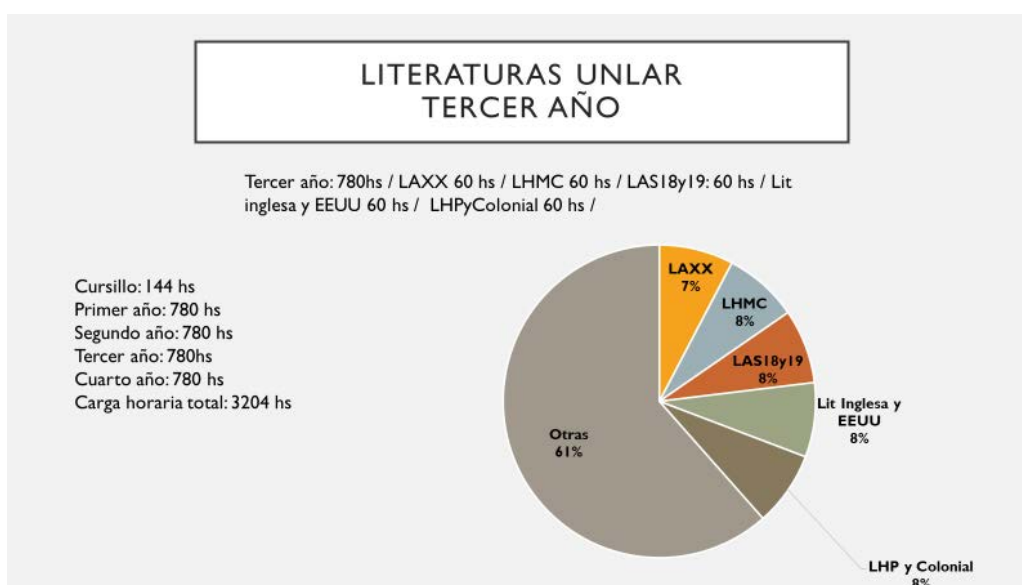
SEGUNDO AÑO

C.	Asignatura	Régimen cursado	Carga horaria semanal	Carga horaria total	Correlatividades
11	Estructuras complejas y cohesión textual en español	Anual	4	120	01, 10
12	Latín y literatura latina	Anual	4	120	03, 10
13	Informática	Anual	4	120	10
14	Teoría y análisis de la literatura lírica	1º cuat.	4	60	02, 10
15	Literatura española medieval y renacentista	1º cuat.	4	60	02, 09
16	Literatura francesa	1º cuat.	4	60	02, 09
17	Literatura alemana	1º cuat.	4	60	02, 09
18	Literatura española moderna y contemporánea	2º cuat.	4	60	14, 15
19	Literatura italiana	2º cuat.	4	60	14, 15
20	Procesos socioculturales del mundo actual	2º cuat.	4	60	15

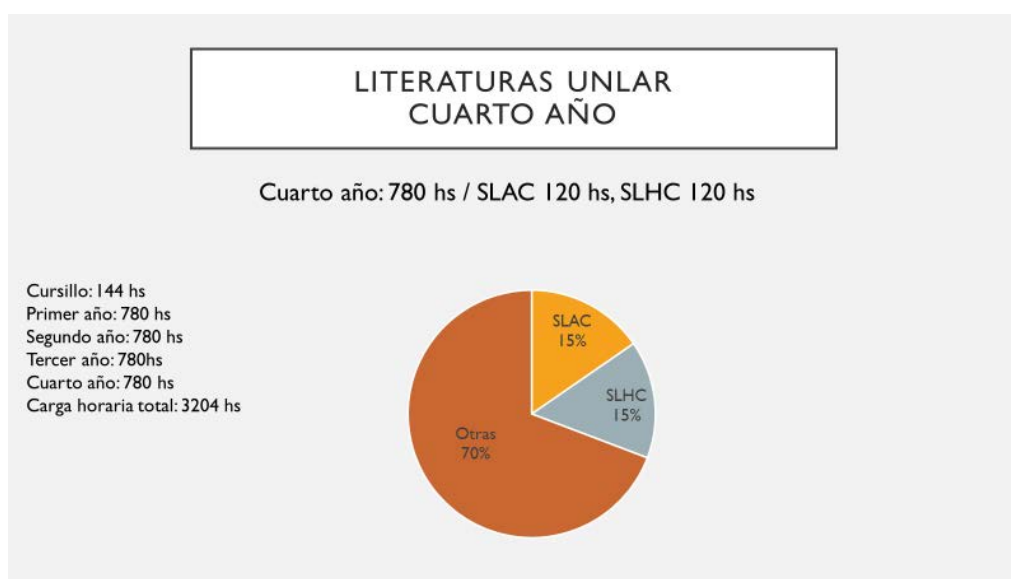
Carga horaria parcial: 780 horas

En esta distribución intensiva podríamos buscar también alguno de los motivos de la deserción o desgranamiento: curso de ingreso y primer año sin literaturas prácticamente y segundo año saturado.

En el tercer año nos encontramos con Literatura Argentina de los siglos XVIII y XIX (en adelante LA1819) con 60 horas, Literatura Argentina del siglo XX (LA20) también con 60 horas, Literatura Inglesa y Estadounidense, también 60 horas, y Literatura Hispanoamericana de la colonial (60 horas) y moderna con 60 horas. Es decir, las literaturas en tercer año se desarrollan todas cuatrimestralmente y ocupan el 39% de los contenidos curriculares.



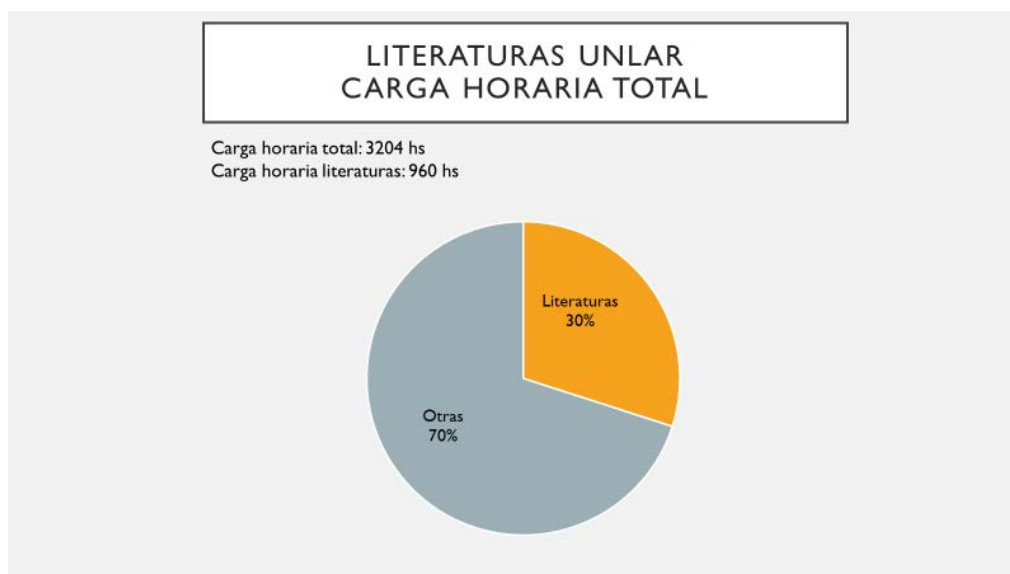
Respecto del cuarto año de la carrera, las literaturas ocupan un 30% de la carga curricular y se trata de dos seminarios anuales de 120 horas cada uno: el Seminario de Literatura Argentina Contemporánea (en adelante SLAC) y el Seminario de Literatura Hispanoamericana Contemporánea.



En el total de la carrera (carga horaria total de 3204 horas), las literaturas ocupan sólo 960, es decir, un 30% del total. Dentro de ese total de las literaturas, nos vamos a encontrar con un total de europeas de 480 horas; de literatura argentina, 240 horas; e hispanoamericanas, 240 horas, lo que da una carga horaria total de literaturas de 960 horas. Se puede ver claramente que el 50% neto de la carrera lo ocupan las literaturas europeas.

Aquí podríamos hacer un primer paréntesis o una primera digresión para pensar de qué formas están pensadas estas carreras en contextos específicos y con declaraciones de principios situadas tales como “Investigar y enriquecer creativamente los conocimientos de la cultura regional y nacional y posibilitar sus vías de expresión y transmisión” (Ord. 358/2008), lo que en principio no estaría favorecido por la carga horaria de las literaturas argentinas (240 horas) contra el total de la carga de la carrera (3204 horas).

A esta variable podemos complejizarla más aún: habiendo visto que la mitad de la carga horaria curricular de las literaturas la ocupan las literaturas europeas, podemos hacer un examen de la cantidad de horas y de unidades que ocupan las literaturas de las provincias o de las regiones en los programas de literatura argentina de la UNLAR.



Como habíamos dicho la carga horaria total de literatura argentina se articula en tres asignaturas independientes pero que responden a una secuencia cronológica del siglo XVIII a la actualidad (contemporánea). Las asignaturas LA1819 y LA20 son asignaturas cuatrimestrales, mientras que el SLAC es anual.

Haciendo una revisión de los programas, vemos que desde el año 2008 al 2018 ha habido dos docentes a cargo de las tres asignaturas sucesivamente. Es decir que podríamos dividir las materias en una suerte de doble gestión: la primera se desarrolló entre el año 2008/9 y 2013 y presenta en las tres asignaturas los siguientes títulos de escritores no metropolitanos, es decir, de provincias o de regiones, a saber:

1. Luis de Tejeda, fragmento de *Peregrino en Babilonia*
2. Selva Almada, *El viento que arrasa*
3. Daniel Moyano, *El vuelo del tigre* (lectura optativa)
4. Juan José Saer, *Nadie nada nunca* y *El limonero real*

Interpretamos que la obra de Daniel Moyano fue incorporada atendiendo a una suerte de *cupo regional* o *provincial* y aclaramos que los textos de Saer son convocados en una unidad sobre experimentación narrativa. El texto de Tejeda, desde ya, es un acierto del programa.

Por otra parte, en la segunda gestión de las literaturas argentinas del año 2014 al 2018 encontramos que en LA20 se encuentra una unidad completa dedicada a la literatura de las regiones, y allí, a lo largo de ese quinquenio, encontramos textos de Juan José Saer (*El limonero real*), de Horacio Quiroga (*Los desterrados*), de Daniel Moyano (*Un silencio de corchea* y *El trino del diablo*), de Héctor David Gatica (*Memoria de los Llanos*), de Ariel Ferraro (*Serenata de greda*), de Ricardo Rojas (*El país de la selva*) y de Joaquín V. González (*Mis montañas*). Mientras que en la asignatura SLAC se trabajan obras de Héctor Tizón (*El hombre que llegó a un pueblo* y *Fuego en Casabindo*).

En esta revisión de los programas cabe señalar que en la segunda gestión se ha prestado mayor atención y se ha dado mayor espacio a escritores no sólo de la región del NOA o de la provincia de La Rioja, sino también a otras regiones como el NEA. Respecto de los escritores del siglo XVIII y XIX, en la gestión 2014-2018 se realizó un importante desarrollo de la obra de José Hernández, especialmente a partir de 2017. Este escritor está asociado al canon argentino y a la literatura rioplatense en su faz de poeta, pero se le ha prestado especial atención distinguiendo que si bien su obra emblemática, *El gaucho Martín Fierro*, se desarrolla y atiende una problemática geocultural específica, la mayor parte de la prosa periodística y ensayística hernandiana se fue desarrollando en medios y circunstancias no-metropolitanas, no-centrales, no-hegemónicas (Paraná, Corrientes, Rosario, Montevideo).

La incumbencia e incidencia de la crítica y la historiografía literaria en la formación de los Licenciados en Letras y Profesores Universitarios en Letras de la UNLAR no es una cuestión menor. El discurso crítico en la formación de los profesionales dedicados a la literatura argentina, así como los marcos teóricos y las herramientas de análisis, son condición de posibilidad para pensar la incorporación de autores y obras no incluidos en el canon de la literatura argentina. Es decir, qué perspectivas y posibilidades de incidencia tienen los graduados en los modelos historiográficos a la hora de diseñar currículas, investigar y enseñar.

Entendemos que se genera una situación de incompatibilidad y una suerte de “injusticia” epistemológica toda vez que el discurso crítico con el cual se forman los estudiantes a) está atendiendo los problemas y generando hipótesis de lectura vinculados a una literatura regional específica, esto es: la región rioplatense o metropolitana, b) hay una concentración desproporcionada en primero y segundo año y c) esto no es necesariamente un problema, importa un 25% de la carga horaria total de la carrera. En la malla curricular de la carrera de licenciatura encontramos

que de la carga horaria total de 3000 horas, las materias vinculadas a la crítica y teoría literaria constituyen un total de 840 horas. La distribución por años es la siguiente:

- a. Ciclo introductorio: 0 horas
- b. Primer año: 360 horas
- c. Segundo: 60 horas
- d. Tercer año: 300 horas
- e. Cuarto año: 120 horas

Podemos detenernos para analizar e interpretar la distribución de la crítica y su relación con la distribución de las literaturas, como lo hicimos *ut supra*. Puede verse que el primer año y el tercero concentran casi dos tercios de la formación teórico-crítica de los estudiantes. Consideremos la adecuación o inadecuación de este tipo de asignatura en estudiantes ingresantes a la carrera, quienes tienen una exigua carga horaria en literaturas -que es con seguridad el motivo y deseo por el cual se inscribieron en esta carrera.

El detalle de la distribución de las materias de crítica y teoría se da de la siguiente forma:

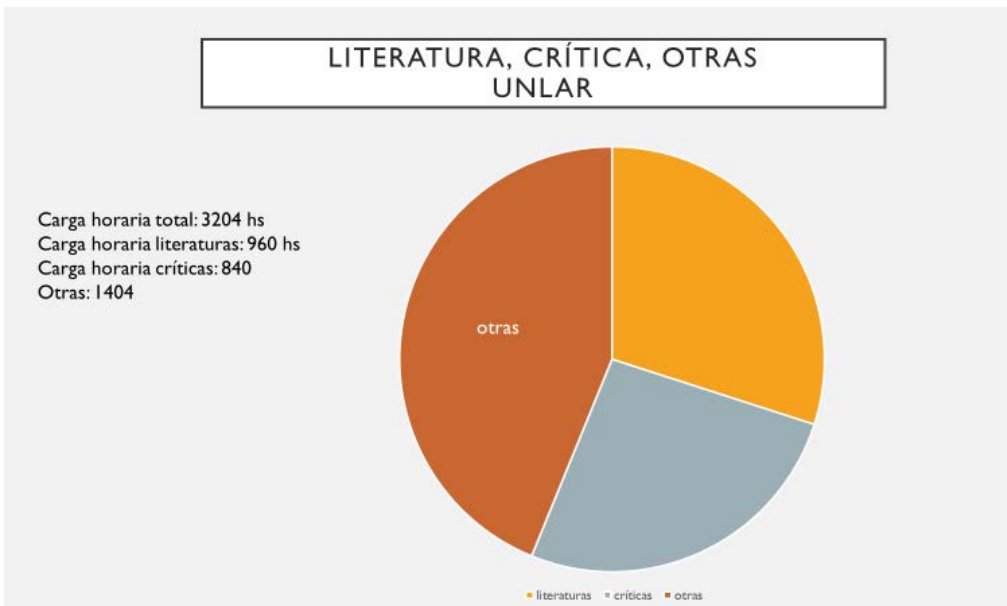
- a. Primer año: Teoría y análisis de la prosa, Teoría de la cultura, Taller de lectura y producción de textos, Teoría de la cultura, Taller de texto académico.
- b. Segundo año: Teoría y análisis de la literatura lírica.
- c. Tercer año: Análisis del discurso, Semiótica, Semiótica literaria y Metodología de la investigación.
- d. Cuarto año: Métodos de investigación literaria.

Si observamos el gráfico con la distribución total de las asignaturas nos encontramos con una distribución similar entre literatura y críticas pero desproporcionada con lo que hemos llamado "otras"⁴ en las cuales nos encontramos con 1404 horas.

⁴ Morfología y sintaxis, Fonética y fonología del español, Filosofía, Taller de lectura y producción de textos, Informática, Inglés, Gestión editorial, Estructuras complejas y cohesión textual en español, Pragmática, Ética.



La pregunta que podemos hacernos en este punto es la siguiente: qué impacto tienen la distribución y cargas de las asignaturas en las tasas de egreso y de deserción, en la cantidad de egresados por año y en la cantidad de inscriptos.



Si bien las carreras de letras de la Universidad son jóvenes (licenciatura, 2008 y profesorado, 2011), nos encontramos con cifras que podrían considerarse desalentadoras.

Las tesis de grado al 2018 son seis. Dos de ellas atienden a escritores de la región del NOA: Daniel Moyano y Elvira Orphée; dos tienen como objeto a escritores de la región rioplatense (Ricardo Piglia y Lucía Puenzo) y dos tesis de grado se han ocupado de escritores de la literatura alemana (Bernhard Schlink y Patrick Süskind). Respecto de las tesis de posgrado, no se han desarrollado a la fecha trayectos de posgrado formales en esta universidad y sólo un graduado de Letras ha iniciado una carrera de posgrado vinculada a la literatura a distancia en la Universidad de Quilmes. En cuanto a equipos de investigación, en el año 2018 sólo dos proyectos del departamento de Ciencias Humanas se han ocupado de la literatura de la región. Uno de ellos sobre Daniel Moyano, el otro sobre escritores de La Rioja, Jujuy y Tucumán. La carrera de Letras no cuenta con docentes en la carrera de investigador de Conicet ni con becas de posgrado. Tampoco se cuenta hasta la fecha con graduados que se hayan presentado a becas de doctorado nacionales. Se destaca en este ámbito la aceptación de una graduada en el programa de doctorado de literatura en la Universidad de Maryland, Estados Unidos.

Respecto de las carreras de posgrado propias, se encuentra en desarrollo un proyecto de maestría denominado “Culturas y artes regionales” que cuenta con una línea disciplinar vinculada a la literatura, entre otras disciplinas que esta carrera atiende.

El último caso que vamos a comentar está fuera del ámbito de la educación formal. Desde el año 2000 se ha desarrollado en La Rioja el “Ateneo de estudios históricos y literarios”, conformado inicialmente por intelectuales del medio local tales como Miguel Bravo Tedín, Ricardo Mercado Luna, Marcelo Lacasa, Víctor Hugo Robledo, Fernando Justo y Roberto Rojo, algunos de ellos historiadores, otros escritores. Estos han desarrollado una vasta obra vinculada al medio local y su inserción en la región. Específicamente, podemos mencionar dos publicaciones de Roberto Rojo sobre la literatura de La Rioja: *El divino Joaquín. Vida y obra de Joaquín V. González* (2005), *Escritores riojanos. De Joaquín V. González a Bravo Tedín* (2008) y *El grupo Calíbar* (2016).

Estos intelectuales se desempeñan en distintos medios (la educación media, superior, profesiones liberales, la gestión pública) y han construido este espacio no institucionalizado de manera informal. Más enfocados en la producción y la

divulgación que en la enseñanza, sus investigaciones constituyen el aporte más relevante y significativo a la cultura local y regional, como puede constatarse en los títulos y temas de sus obras. Sin embargo, y curiosamente, el Ateneo no cuenta entre sus miembros con graduados en carreras de literatura, sino con licenciados y profesores de historia, abogados y hasta un matemático.

En definitiva, encontramos dos instituciones vinculadas a la enseñanza, producción y reflexión académica: el ISFD Albino Sánchez Barros, fundado en 1959, la UNLAR, con Licenciatura en Letras desde 2008 y, por otra parte, el Ateneo de Estudios Históricos y Literarios, del 2000.

Como hemos visto sobre el ISFD, si bien su misión no es la producción ni está enfocado en la investigación, sus programas muestran escasa formación en cultura y literatura local y regional. La Universidad, por su parte, aunque ha mostrado un modesto viraje hacia la cultura local, no cuenta con las herramientas o los medios para propiciar un pensamiento situado sobre la práctica literaria. En cuanto al Ateneo, si bien desarrolló sus actividades de manera inorgánica e informal, es el núcleo de producción intelectual más rico del medio: a los títulos ya señalados sobre literatura de La Rioja se pueden agregar otros fundamentales de la cultura letrada local: sobre temas históricos (*La Rioja negra* de Robledo, *La novela del Jeneral Varela* de Bravo Tedín, *Angelelli. La vida por los pobres* de Rojo, entre muchos otros) y de creación literaria (*La ciudad de los naranjos* de Ricardo Mercado Luna).

Las antepasadas: mujeres que escriben sobre escritura de mujeres

Elisa Moyano

CIUNSA, Universidad Nacional de Salta
Argentina

Resumen

Este trabajo opone dos tipos de trayectoria crítica, la consagrada por estudiar la producción de autores canonizados, a aquella que, intentando rescatar la de los olvidados, sufre la misma suerte los/las autores /as estudiados /as. Como ejemplo de este último proceso se toma la trayectoria de Leonor Arias Saravia y sus equipos de investigación, que, habiendo trabajado escritura de mujeres silenciadas, obtuvieron el silencio. Hablamos de “antepasadas” porque su quehacer es un antecedente del libro de mi autoría *Mujeres amordazadas: la generación salteña de los '80 o de la post-dictadura en Salta*, en el que se denuncia el accionar de muchos antólogos y de algunas estudiosas de esta región del país.

Palabras claves: *Crítica literaria, Mujeres, Consagración, Olvido*

Ocupar el tercer lugar del último panel de un conjunto denominado “Trayectorias críticas del NOA I, II y III” significaba tal vez la posibilidad de hacer cierre o síntesis de los mismos; sin embargo, mi opción frecuente por el accionar o la obra de las mujeres me solicitaba otro derrotero. Esto me quedó claro desde que la Dra. Raquel Guzmán, a quien agradezco su confianza, me invitara participar: yo debía hablar, en una conjunción entre el nombre del Panel y mi línea actual de preocupaciones, de las mujeres que, desde su producción crítica, me habían precedido en la tarea de recuperar las voces de las poetas marginadas del canon de la poesía salteña. La tarea se me presentaba como la construcción de una

genealogía que incluyera, como último anillo, la reciente publicación de mi libro *Mujeres amordazadas* (Moyano, 2018). La idea de una autoreferencialidad extrema, producida además porque el título que había decidido poner a la ponencia entroncaba parcialmente con el de un poemario propio en prensa, me produjo alguna duda que se disipó durante el primer día de las Jornadas al leer algunas páginas del libro *La hija del inventor* (Páez, 2018), presentado en esa fecha.

Sin intentar equiparar mi pequeña y humilde obra a la producida por María Teresa Andruetto, me sentí hermanada con la respuesta que ella da a Juan Páez en la entrevista que él le realiza. Cuando le pregunta acerca de la significación personal de editar “Narradoras argentinas”, colección que publica obras de novelistas que permanecían “inéditas, olvidadas o perdidas”, la entrevistada responde: “Es el trabajo y el placer de una lectora. Es también el intento y el deseo de inscribirme en una genealogía de escritoras. Hay tanto detrás de cada una de nosotras”. Luego de las palabras que pude incluir como epígrafe de este trabajo “Estamos hechas también de lo que hicieron las que vivieron (y/o escribieron) antes”, ella señala: “Veo una correspondencia, vasos comunicantes, entre escribir *Lengua madre* y co-dirigir esa colección, creo que hay algo que une esos dos gestos” (Paez, 2018:26). Al leer esas palabras, sentí que *Mujeres amordazadas*, libro de crítica literaria recién mencionado, (Moyano, 2018), que entroncaría con lo hecho con anterioridad por otras investigadoras de las que hablaré en seguida, y *El libro de las antepasadas* (poemas ilustrados por Telma Palacios, en prensa) eran también como anverso y reverso de una misma moneda: una cara era recuperar a las poetisas postergadas a través de la crítica literaria y la otra, atreverse –a pesar del ostracismo de todas ellas– a publicar lírica.

Desde hace ya varios años, en una tarea metacrítica (Moyano, 2009 y 2012), he mostrado la complicidad que tuvo en Salta la crítica académica (Chibán et al. 1982; Palermo et al., 1987) con las antologías editadas por escritores-críticos como Raúl Aráoz Anzoátegui (1963), que no incorpora a ninguna poeta mujer, o por un poeta como Hugo Ovalle (1979) que, habiendo incorporado sólo a Teresa Leonardi Herrán, cede a Walter Adet la escritura del prólogo. En aquellos trabajos nuestro que sólo la obra de los poetas cuyos poemas habían sido seleccionados por antólogos varones, era merecedora de trabajos académicos realizados por estudiosas mujeres. Así a la tarea canonizadora de “ellos” que conforma, con la sola excepción de Teresa Leonardi, un canon de poetas varones, se sucede la canonización definitiva, hecha por “ellas”. En otras palabras, “ellas” siguieron de cerca a las acotadas antologías sin revisar para nada las más generosas recopilaciones de Fernández Molina (1963) o de Walter Adet (1973 y 1981).

Como la única excepción en el libro de Alicia Chibán es la incorporación de unas líneas sobre una escritora mujer que no había sido antologada, Sara San Martín, he meditado largamente en la exclusión de las poetisas mujeres hecha por las antologías acotadas, que las más recientes (Sylvester, 2003) vienen a confirmar, y por las académicas más renombradas. Me he preguntado si su reputación no proviene justamente de esta su primigenia elección. He recordado en este punto un hecho acaecido durante un congreso de literatura en la ciudad de Rosario de Santa Fe. Susana Rodríguez y yo acabábamos de leer unas ponencias sobre unos escritores salteños aún desconocidos y se nos acerca Inés Santa Cruz para darnos un consejo: según ella, nunca íbamos a consagrarnos como críticas si seguíamos estudiando a escritores no pertenecientes al canon.

Ahora bien, si el encumbramiento de los críticos viene del maridaje entre los textos y autores o generaciones ya canonizados y la propia escritura sobre ellos, legible en el planteo de Inés Santa Cruz, y eso favoreció -de alguna manera- a una camada de estudiosas salteñas ¿cuáles eran las otras rutas posibles?

Voy a tomar la trayectoria crítica de Leonor Arias Saravia y su equipo de cátedra primero y de investigación después. Si en los años '80 hizo trabajos sobre los ya consagrados Juan Carlos Dávalos y Joaquín Castellanos, también dedicó horas a un desconocido dramaturgo como Carlos Matorras. Y ya por esos años, en los cursos de Literatura Argentina Especial, comenzó, según su propio testimonio, a incorporar el estudio de escritos de mujeres.

A comienzos de los '90 se afianza su interés por estos últimos que se convierten en su objeto de estudio hasta su jubilación y aún después de ella. En los años 1992 y 1993 produce trabajos sobre Sara San Martín de Dávalos y entre 1995 y 1997 dirige el proyecto "La escritura de la mujer en la lírica salteña. Continuidad y ruptura" aprobado por el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSa). Durante esos años escribe, siempre en colaboración con el equipo (Mabel Parra, Natalia Ruiz de los Llanos, entre otras investigadoras), trabajos que leyeron en varios y diversos congresos.

En 1996 en Caracas, en el Congreso organizado por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), se refiere a "Los ámbitos de la escritura de la mujer y sus parámetros problemáticos". En esa ponencia, todavía sin trabajo textual de los poemas de su corpus, expone su marco teórico y las primeras hipótesis relativas al proyecto mencionado. Se refiere a la línea anglosajona del feminismo y a la francesa. Se centra en la producción de Hélène Cixous y su distinción entre

el lenguaje masculino (instrumental) y el femenino (placentero). Ese marco le sirve para conjeturar acerca de lo que podrían ser las causas de la conocida discriminación y marginalización de lo producido por la escritora mujer. A partir esta hipótesis delimita tres etapas que en seguida desarrollaremos: a la primera, la de la aceptación social de la escritora mujer, se sucede la que denomina “hiato de silencio”, siendo la tercera el “marcado protagonismo” de las poetisas.

A pesar de que menciona un cierto predominio de la mujer en la etapa que menciona como de aceptación social de las escritoras, correspondiente el período de la Independencia y las primeras décadas del siglo XX, reconoce, para éstas últimas el rol hegemónico de Juan Carlos Dávalos. Al referirse a las décadas subsiguientes, los '40 con la actuación del grupo *La Carpa*, los '60 y '70 con la agudización de la bohemia ya pre-existente, habla de un silencio de la mujer. Da como ejemplo lo ocurrido con el grupo de escritores llamado “Tala” cuya actuación, eclipsada completamente por la de *La Carpa*, cae en un olvido total. Encuentra posible ver, a partir de los '80, la finalización de las demarcaciones mencionadas para las etapas anteriores.

En 1997, en Bariloche, en el Congreso también organizado por el IILLI, habla sobre “La escritura de la mujer salteña: continuidad y ruptura” para oponer, ya con análisis textual minucioso, la producción de Micaela Calvimonte de Fowlis, María Torres Frías, Ema Solá de Solá, Clara Saravia Linares de Arias y Sara Solá de Castellanos, pertenecientes a la etapa de aceptación social, a la de Juana Yarad, Mercedes Clelia Sandoval, Sara San Martín de Dávalos y María Angélica de la Paz Lezcano, que constituyen un segmento de las incluidas en el hiato de silencio. A la armonía con el entorno existente en los poemas escritos por las que pertenecen al primer grupo, se opone el marcado desencuentro con el mismo en los compuestos por las del segundo. Una explicación que le parece plausible es que ese desacuerdo podría estar causado por el desarraigo, proveniente de las migraciones internas o externas, o por las ideas existencialistas y feministas.

En 1998 en Madrid, en el Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas, lee el trabajo “La mujer escritora como parámetro del campo intelectual en el Noroeste Argentino” en el que reitera algunos conceptos ya mencionados en el trabajo de 1997. Sin embargo, el aproximarse a la producción de una escritora ya canonizada por los antólogos y la crítica académica anterior como Teresa Leonardi Herrán y a la de escritoras aparecidas en la década de los '80 como Mercedes Saravia, le permite generar la hipótesis de un final del silencio.

También en 1998 pero esta vez en Salta, en el VI Simposiun Internacional de Crítica Literaria y Escritura de Mujeres, lee la ponencia “El silencio poético de la mujer en las décadas del ’60 y el ’70, una búsqueda de explicación”. Pido disculpas por haber citado este trabajo en otra oportunidad (Moyano, 2012) en forma incompleta y sin el nombre de la autora. En ese congreso se remonta a un trabajo leído en 1989 en el “Encuentro de escritores del NOA y Tarija” en el que ya había afirmado que, entre el comienzo de los años ’60 y fines de los ’70, décadas en las que los escritores varones publican con asiduidad, se produce el “silencio” después mencionado en varias oportunidades. Se pregunta entonces si las escritoras insertas en el campo laboral no pudieron o no quisieron compatibilizar diversos roles. Intenta una explicación de esta incompatibilidad desde la teoría del campo de Pierre Bourdieu al decir que, en su actuación pública, las poetisas se insertaban en el campo de la docencia de distintos niveles y en el de la Universidad, y dejaban para el ámbito privado su escritura. Se pregunta si las vivencias traumáticas de esas décadas las habían amordazado, silenciado. Si bien la metáfora de la mordaza es utilizada por mí, en el libro mencionado al comienzo, aplicándola al silenciamiento generado desde las antologías y la crítica para la producción de las escritoras de la década subsiguiente, grande fue la sorpresa que me causó confirmar –al releer ese trabajo después de publicado mi libro– que la originalidad es imposible. Es muy grande la deuda que una tiene con quienes nos precedieron. Dice textualmente:

Pero llama la atención que las escritoras adscribibles –como apuntáramos– a los más variados polos del espectro ideológico, parecen experimentar por igual, y a lo largo de todo ese lapso, marcado por tan violentos contrapuntos políticos, esa especie de determinismo que las amordaza –las silencia–, circunscribiendo su quehacer poético al solo ámbito privado, y obligándolas a asumir públicamente “otro rostro” (1989b:29)

A partir ahí reescribe trabajos leídos en congresos anteriores desde una nueva perspectiva teórica. Con relación al leído en Caracas en 1996 muestra que, si la “figura de poeta” (Mignolo) construida por Dávalos y sus seguidores era la del “poeta maldito”, las poetisas de comienzos del siglo XX debieron generar una que se correspondiera con la conducta moral ejemplarizante. Afirma que ambas versiones tenían aceptación social y que, hacia mediados del siglo, la polarización se intensifica. Al reescribir el de Bariloche, se refiere al cambio de perfil de la mujer escritora en los ’60 -’70. Ya no se trata de mujeres enraizadas en el terruño, son migrantes. Algunas llegan a Salta, otras se alejan de ella. Mercedes Clelia Sandoval, María Angélica de la Paz Lescano, Juana Yarad, Delia Mirta Blanco tienen otro perfil social y otra escritura, ligada no sólo a la migración sino también a una postura existencialista y eso significa

el fin de la aceptación. En simultánea con la actuación de estas escritoras, y gracias a la constante reedición de obras editadas en las primeras décadas del siglo XX, según Leonor Arias, continúa vigente la imagen de la poeta modélica, al tiempo que se exagera por esos años la figura del poeta maldito y se consagran Walter Adet, Jacobo Regen, Holver Martínez Borelli, Miguel Ángel Pérez, Santiago Sylvester y Miguel Alejandro Carreras. Los conceptos teóricos salientes son entonces el de “figura de poeta” y el de “migrante”.

Un resumen explicativo sería decir que a la propia incapacidad de hacer compatibles los distintos roles, se une la condena social que tiene que ver con el giro radical de su escritura: ellas ya no eran portavoces ejemplarizantes. Su desnudamiento interior no había llegado a canonizarse como lo hizo después en lo '80. Ahora bien, Arias insiste al final de su trabajo en la modulación firme de las poetas de los '80 y de una complicidad entre mujeres que hizo posible a Zulema Usandivaras, Nelda Palermo, Martha Grondona, Nely Cortés entre otras, salir al ruedo. Afirma que, si Teresa Leonardi Herrán había sido seleccionada por Ovalle y esto había sido posible por la mediación de Holver Martínez Borelli es la solidaridad mencionada la que le permite consolidar su trayectoria.

Si en el nuevo milenio siguen apareciendo trabajos sobre Sara San Martín (2002) y Micaela Calvimonte de Fowlis (2006), lo relevante de este período es la fuerza centrípeta de su tarea crítica: se dedica a rastrear lo hecho por las estudiosas de la literatura salteña en un trabajo denominado “Sistematización de los estudios sobre literatura regional en tiempos de globalización”. En esa tarea incluye no sólo análisis de tesis diversas, sino los trabajos de las críticas ya mencionadas al comienzo que, a partir de aquel inicio, en un movimiento centrífugo, tomaron corpus muy diversos, y, lo más sorprendente, releva el trabajo sobre Jacobo Regen de Raquel Guzmán, uno dirigido por Marta Ibáñez sobre Teresa Leonardi y los sucesivos proyectos dirigidos por Susana Rodríguez y por mí en los que mujeres escriben sobre la escritura de la mujer que comunicaron sus conclusiones en libros (Moyano, 2005; Rodríguez, 2003-2005).

Pero volvamos a lo que fue uno de los objetivos de esta ponencia: rastreada la trayectoria crítica de Leonor y sus equipos, ver cómo *Mujeres Amordazadas. La generación literaria de los '80 o de la post-dictadura en Salta* (Moyano, 2018) constituía el último eslabón de reconocimiento de las silenciadas escritoras mujeres. Si aparece un trabajo con textos de poetas varones muy reconocidos: Ernesto Aguirre, Pablo Baca, de Jujuy y Antonio Gutiérrez de Salta, se lo hace, sí y sólo sí, porque, a partir

de la comparación de sus escritos con algunos de los poemarios del corpus (los de Liliana Bellone, Mercedes Saravia, Belén Alemán), se hacía más evidente la injusta postergación de la lírica de estas mujeres. El libro realiza una observación semejante con la escritura de Raquel Escudero, Nancy María García, Alicia Poderti de Salta, y Estela Mamaní de Jujuy. En él disentimos con lo afirmado por estas antepasadas en la crítica: descreemos que los '80, con la sola excepción de Teresa Leonardi Herrán, recogida ya anteriormente en antologías y estudiada por la crítica, hayan sido demasiado diferentes en lo que hace al reconocimiento de las escritoras. Si es verdad que en el polo de la producción fue posible no sólo conciliar roles, sino también publicar y hacer circular lo editado, en el polo del reconocimiento hizo falta la labor de los antólogos y los críticos, que no se hicieron presentes porque los cambios de mentalidades son muy lentos y vivimos en una sociedad aún patriarcal en la que se sigue incomprendiendo y discriminando la escritura de mujeres.

Para cerrar, vayamos a unos párrafos de *Mujeres Amordazadas*, aquellos en los cuales se intenta una explicación diferente a la dada por Leonor Arias y sus equipos con respecto a la producción de las mujeres anteriores a las décadas que constituyeron el corpus del libro. Al hablar de la hegemonía del patriarcado en todo ese siglo, digo:

si entre los sectores marginados que no poseían una voz estuvo siempre la mujer, las escritoras de las primeras décadas del siglo XX eran aceptadas en la medida en que su escritura se ciñera al orden patriarcal. Se aprobaba que escribieran sobre la entrega incondicional de su alma, sobre la religión o la contemplación y que pintaran una ciudad ruralizada, exenta de conflictos, proyección de su hogar, a fin de adecuar todo el entorno para la procreación. Sus poemas no fueron recogidos en las nombradas antologías de Aráoz y Ovalle que fundaron el canon de la poesía de Salta. Una tercera (Fernández Molina, 1964) los incorpora, usándolos como arma frente a la propia exclusión en la recopilación de Aráoz. Sus "Palabras preliminares" bendicen esos valores patriarcales en la producción de una larga lista de mujeres escritoras. En cambio, llaman "casi revolucionarias [...] talentosas, desprejuiciadas" (1964:15) a dos escritoras: Mercedes Clelia Sandoval y María Angélica de la Paz Lezcano. Según este prólogo, Sara San Martín "confirma la nueva tónica" (ibid). Creo interpretar que lo hace al plantear en el poema de su autoría la posibilidad de sentir "Pánico" (ese es el nombre del poema, en Fernández Molina, 1964:85) ante la naturaleza que la rodea: "Estoy dura hacia el viento [...] los árboles lastiman... tengo miedo a los árboles". Se desacomoda la idea (esencialista) de un entorno sin conflictos apto para la formación de una familia, y, con esa imagen de desagrado existencial, cae en pedazos la lógica de la dominación propia del orden dominante.

Podemos leer en la producción de estas últimas escritoras que “el hábitat entrañable y cómplice de la aventura poética” (Parra et al. 1997:11) de sus antecesoras se desvanece en el aire al compás de los primeros intentos de correrse de los lugares y los temas que el patriarcado les había asignado, como si la salida del lugar del dominado que había comenzado con el ingreso de las primeras ideas feministas a Salta, incluyera la ruptura con el mandato de pintar un entorno sin conflictos.

En estos párrafos, que registran los cambios operados en la mentalidad femenina que la nota al pie que incluimos a continuación parece reforzar, no se tiene en cuenta que, a pesar de la rebeldía de esas mujeres, la transformación verdadera aún se hacía y aún hoy se hace esperar:

Sara San Martín, profesora de filosofía y letras además de poeta, escribe en el diario *El Tribuno* de la década de los '60 “Algo más que el relato de una muerte”, artículo en el que habla de *Una muerte muy dulce* (1964). En este libro, Simone de Beauvoir se refiere a la muerte de su madre, contrastando los modos de encararla que tienen las mujeres adaptadas al sistema patriarcal y las desafiantes como Simone y la autora del artículo.

Saber cuáles eran las lecturas de algunas mujeres de mediados del siglo XX es suficiente motivo para entender la mordaza social que las silenció como lo hicieron antólogos y críticos con las camadas del final del milenio.

Referencias bibliográficas

- Adet, W. (1973) *Poetas y prosistas salteños*. Salta: Dirección de Cultura de la Provincia.
- Adet, W. (1981) *Cuatro siglos de Literatura salteña*. Salta: Ed. del Tobogán.
- Aráoz Anzoátegui, R. (1963) *Panorama poético salteño*. Salta: Dirección General de Turismo.
- Arias Saravia, L. (1992) “Prólogo” a *En una eternidad desconocida* de Sara San Martín. Buenos Aires: Editorial Cumacú
- Arias Saravia, L. (1993) “La poesía de Sara San Martín”. En *Revista Diálogos* Año 1, N° 5, Salta.
- Arias Saravia, L. (1995) Protocolo del proyecto “La escritura de la mujer en la lírica salteña. Continuidad y ruptura” aprobado por el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSa).

- Arias Saravia, L. (1998) "El silencio poético de la mujer en las décadas del 60-70. Una búsqueda de explicación en el campo cultural salteño" en *Actas VI Symposium Internacional de Crítica Literaria y Escritura de Mujeres de América Latina*. Salta: EUCASA.
- Arias Saravia, L. (2002) "Confluencia de espacios, tiempos y parámetros culturales en la poesía de Sara San Martín" en *Actas del 1er congreso Internacional de literatura del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)*. Mar del Plata: Universidad Nacional.
- Arias Saravia, L. (2006) "Mujeres fundadoras de la poesía de Salta: Micaela Calvimonte de Fowllis" en Arancibia, J. (Editora) *Estudios de la literatura del Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico.
- Arias Saravia, L. y Otras (1996) "Los ámbitos de la escritura de la mujer y sus parámetros problemáticos" ponencia presentada en el Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Caracas.
- Arias Saravia, L. (1997) "La escritura de la mujer salteña: continuidad y ruptura". Ponencia presentada en el Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Bariloche
- Arias Saravia, L. (1998) "La mujer escritora como parámetro del campo intelectual en el Noroeste Argentino". Ponencia presentada en el Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas, Madrid.
- Chibán, A. (Directora) (1982) "El proceso de la literatura y su reflejo de la realidad socio-cultural salteña" en *Estudio socio-económico y cultural de Salta*. Salta: Universidad Nacional.
- Fernández Molina, J. ([1963]1964) *Panorama de las letras salteñas*. Segunda edición. Salta: Editorial Cepa.
- Moyano, E. (2009) "Prácticas y discursos literarios de Salta ¿violencia simbólica o arte relacional?" presentado en el "I Congreso sobre Género y Sociedad. Debates y Prácticas en torno a Violencias de Género" organizadas por la Universidad Nacional de Córdoba.
- Moyano, E. (2012) "La crítica autoral, la investigación literaria y la formación del canon en la literatura salteña" en Massara, Liliana, Raquel Guzmán y Alejandra Nallim, *La literatura del noroeste argentino. Reflexiones e investigaciones*. Jujuy: Universidad Nacional. Tomo II. Disponible en <https://issuu.com/lucasperassi/docs/literatura-del-noroeste-argentino-v>
- Moyano, E. (2018) *Mujeres amordazadas. La generación literaria de los '80 o de la post-dictadura en Salta*. Buenos Aires: Corregidor.
- Moyano, E. (2019) *El libro de las antepasadas* (poemas ilustrados por Telma Palacios, en prensa)
- Moyano, E. (Coordinadora) (2005) *La Literatura de Salta. Espacios de reconocimiento y formas del olvido*. Salta: Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta.
- Páez, J. (2018) *La hija del inventor*. Jujuy: Apóstrofe ediciones.

- Palermo, Z. (1987) *La región, el país. Ensayos sobre poesía salteña*. Salta: Comisión Examinadora de Obras de Autores Salteños.
- Parra, M.y Saicha, S. (1997) *Voces de mujer. Antología*. Salta: Víctor Manuel Hanne editor.
- Ovalle, H. (Compilador) (1979) *Poesía de Salta. Generación del '60*. Tartagal: Aguirre y Godoy Editores.
- Rodríguez, S. (2003-2005) "Configuración del campo cultural salteño en cuatro décadas de discurso crítico". Protocolo del Proyecto de Investigación aprobado con el N° 1082 por el Consejo de Investigación de la UNSa,
- Sylvester, S. (2003) *Poesía del Noroeste Argentino. Siglo XX*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Bases historiográficas para un estudio de la literatura catamarqueña

Graciela Córdoba

*Instituto de Educación Superior Gobernador José Cubas
San Isidro, Catamarca
Argentina*

María de los Milagros Juárez

*Instituto de Educación Superior Clara Jeanette Armstrong
San Fernando del Valle, Catamarca
Argentina*

Resumen

La literatura catamarqueña parece desprendida de cualquier centro. A la hora de participar en encuentros de estudios literarios del NOA hemos advertido la ausencia casi profana de nuestra provincia en estas disciplinas. Esto se debe quizás al desconocimiento de la tarea de nuestros académicos, ya sea porque sus obras no alcanzaron un reconocimiento en la región o porque simplemente no fueron difundidas de la manera más conveniente. Este artículo consiste entonces en presentar a la sociedad de estudiosos de la región el panorama histórico de nuestra literatura provincial realizado por la Universidad Nacional de Catamarca entre 1990 y 2006. Los postulados de esa investigación se asentaron en la necesidad de dar respuesta a criterios planteados desde la teoría literaria y la noción de periodización de la historia. Entendemos que la investigación de nuestros intelectuales pretendió cumplir con la intención de definir y ampliar el canon local para visibilizar autores omitidos en la cultura del NOA, ámbito al que sin lugar a dudas pertenecemos los catamarqueños. Esperamos que nuestro trabajo permita a nuestros escritores catamarqueños, los tradicionales y los contemporáneos, ser reconocidos y significados en el ámbito de los estudios literarios de la región.

Palabras claves: *Investigación, Historia, Literatura, Canon, NOA*

“Más nacidos para la contemplación que para la acción, más cercanos a la ensoñación que a lo pragmático, hemos vivido (los catamarqueños) como pensando que el progreso le pertenece a otro y que los días son todos iguales”.

César Augusto Vera Ance

Introducción

Sabemos que en el estudio de la literatura confluyen diversos métodos que se desarrollan bajo el abrigo de diversas metodologías, y esto conduce a diferentes críticas y formas de acercamiento a los textos. Nos encontramos así con críticas marxistas, psicoanalíticas, deconstruccionistas, sociológicas, etcétera. Es Roland Barthes quien presenta en *Ensayos críticos* (2003) dos tipos de crítica posible: la que se realiza desde estas posiciones ideológicas diversas y la positivista que

limita voluntariamente sus investigaciones a las circunstancias de la obra, olvidando que su objeto es la literatura, no el secreto biográfico de su autor, y además porque basa su trabajo en la búsqueda de fuentes: se trata de relacionar la obra estudiada con otra cosa, con algo distinto de la literatura (Barthes, 2003: 339-340)

El positivismo, al que también junto con Barthes consideramos una ideología como las demás, ha marcado el modo de historiar la literatura a comienzos del siglo XX, cuando la preponderancia de los estudios históricos en la interpretación de las obras literarias constituyó un hecho irrefutable.

Por esta razón las Historias de la Literatura en su mayoría son fruto de esta ideología positivista, lo que a nuestro modesto entender, no significa un hacer inútil.

El motivo de nuestro trabajo es reflexionar acerca de la *Historia de las Letras en Catamarca*, ingente esfuerzo realizado por un grupo de docentes de la Universidad Nacional en las dos últimas décadas del siglo pasado, y que fuera publicado con el subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNCa en cuatro tomos que vieron la luz entre 1991 y 2006.

El grupo de intelectuales estaba conformado por profesionales que dictaban sus cátedras en los departamentos de Letras y de Historia. Conformaban este equipo junto con su directora, María Rosa Calás de Clark, los profesores José Horacio Monayar, Martha Grimaux de Blanco, Juana Collado de Sastre y Judith Moreno de Fedeli, del área

de las Letras, y Luis Varela Dalla Lasta, Norha Trettel de Varela y Gabriela de la Orden de Peracca, versados en Historia; varios años después, en el último de los tomos, se incorporan Ariel Arturo Herrera y Pablo Javier Sosa, especialistas en literatura.

No tuvo la difusión que sus autores esperaban y han terminado sus volúmenes abandonados en oficinas cerradas y sufriendo el deterioro del tiempo. Hay escasos ejemplares y tal vez ninguno haya llegado a las demás universidades de la región.

Concepciones y motivos

A la hora de emprender nuestra revisión las opciones fueron hacer una presentación del trabajo como un modo de reivindicar el esfuerzo de este grupo de profesores universitarios o plantarnos frente a esta investigación con una serie de cuestionamientos para determinar su calidad o su implicación.

Lo primero que surgió fue la necesidad de establecer una definición del objeto de estudio: esto es el concepto de 'historia literaria'. Por eso fue necesario desmenuzar cada uno de sus componentes. Cuando se habla de historia literaria debemos, por un lado, distinguir qué se entiende por 'historia'; por otro, confrontar la noción de 'literatura', y finalmente, intentar combinar ambos términos de manera coherente.

Para definir qué es historia acudimos al diccionario de la RAE que entre otras acepciones indica que se trata de una narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, públicos o privados. Se puede entender también como el conjunto de conocimiento legado de una época a otra.

El concepto de literatura vive inmerso también en un proceso de crisis. A partir de diferentes lecturas y teorías sobre el texto, se ha llegado a proponer que todo elemento escrito, es decir todo texto, puede llegar a ser considerado como literatura, idea que no compartimos en toda su amplitud.

De la combinación de los términos de historia y literatura nace nuestro objeto de estudio. Se ha convenido generalmente que la historia de la literatura tiene como meta el conocimiento de los textos literarios, sus relaciones con una tradición literaria, su agrupamiento en géneros, su filiación en movimientos y escuelas, las conexiones de todos estos fenómenos con la historia de la cultura y la civilización.

Podemos decir también que la historia de la literatura se basa en la descripción temporal y diacrónica de los autores, estudia el hecho literario inserto en el tiempo y

pone énfasis en las conexiones entre la producción literaria y la historia general, en la sucesión y en la relación causa-consecuencia, y atiende a las fuentes subyacentes en cada obra y a las influencias de unos autores sobre otros.

Es claro que existe la necesidad de vincular la literatura, el hecho o el texto literario con el acontecer temporal, que se hace patente en la historia. De este modo se articula con la cultura de cada época, instaurando lazos con sus antecedentes históricos, literarios y culturales.

Pero he aquí una contradicción, porque de ser así se podría suponer que los hechos culturales avanzan y tienen una temporalidad similar a los hechos de la historia. Cosa que no es cierta, porque los acontecimientos políticos o económicos corresponden al pasado, pero los hechos artísticos siempre atañen al presente, no se sustituyen unos a otros en el tiempo; la literatura no se desarrolla en sentido lineal sino que oscila de modo irregular y discontinuo.

La dificultad, entonces, sería cómo concebir esta historia y en base a qué elementos, es decir, cómo valorar y pesar una obra literaria que es, en definitiva, un objeto estético.

Seguido a estas definiciones surgieron interrogantes sobre las motivaciones de la investigación catamarqueña. ¿Qué intereses llevaron a quienes fueron nuestros docentes en la Universidad a realizar esta indagación? En esa época no existía en el diseño de la carrera de Letras una materia que tenga que ver con lo que ahora llamamos Literatura Regional, entonces ¿por qué esta urgencia por rescatar a nuestros escritores del olvido?

Herederos del positivismo tradicional, formados y formadores en los planteos formalistas y estilísticos, y recién entrados a los nuevos métodos estructuralistas, este grupo de profesionales intentó rematar sus carreras docentes con esta investigación que fijara un planteamiento ideológico desde la universidad.

Aquí surgen nuevamente las palabras de Barthes:

La universidad necesita de una ideología que se articule en una técnica suficientemente difícil como para constituir un instrumento de selección: el positivismo le proporciona la obligación de un saber vasto, difícil, paciente; la crítica inmanente –al menos eso le parece– sólo pide, ante la obra, una capacidad de asombro, difícilmente mensurable... (Barthes, 2003: 344)

Quiere decir esto que a pesar de lo que pudiera parecer a simple vista, estas críticas no son autónomas, no están distanciadas, y sería absurdo poner en duda los beneficios de cualquiera de ellas. Ambas se apuntalan y se entremezclan, por formación, por hábito, y sobre todo, porque dependen de una institución, la universidad, que despliega una larga tradición, tiene normas propias y a la vez necesita una ideología.

Esto fue lo que en definitiva concibieron los hacedores de la *Historia de las Letras en Catamarca* porque trabajaron con lo que entendieron un necesario contexto histórico y también con una crítica que al decir de Barthes (2003) pide ante la obra capacidad de asombro, algo similar a lo que ya habían señalado los formalistas rusos o la estilística. Esto significa que no practicaron la obediencia a una simple linealidad cronológica, sino que ofrecieron al lector la posibilidad de adentrarse en la calidad del texto y proporcionarle además de un encuadre histórico, las herramientas necesarias para la valoración de las obras elegidas.

El mismo Barthes escribe que la crítica debe conectar la obra con el tiempo en que se comenta, y ello sólo es posible a través de un lenguaje que le proporciona una época, es decir, con el sistema formal de escritura elaborado por el autor según su propio tiempo. En el caso de nuestros estudiosos se encontraban abrevando en las aguas del estructuralismo, estando embebidos de formalismo y estilística. En definitiva, la crítica no se puede escapar de una ideología determinada, ya que su objeto, según Barthes, no es el mundo, es el discurso de otro, la crítica es un discurso sobre un discurso: es un lenguaje segundo o meta-lenguaje que se ejerce sobre un lenguaje primero o lenguaje-objeto:

De ello se deduce que la actividad crítica debe contar con dos clases de relaciones: la relación entre el lenguaje crítico y el lenguaje del autor analizado, y la relación entre este lenguaje-objeto y el mundo. La frotación entre estos lenguajes es lo que define la crítica y le da tal vez una gran semejanza con otra actividad mental, la lógica, que se funda también enteramente en la distinción del lenguaje-objeto y del meta-lenguaje (Barthes, 2003: 349).

De algún modo los investigadores catamarqueños han hecho suyo este precepto barthesiano a la hora de pensar y concretar su vasto proyecto.

El proyecto: periodizaciones y criterios

La época en que han trabajado tiene que ver con la apertura democrática que buscó dar voz a los silencios propios de un sistema autoritario y permitió el trabajo colectivo. Es el momento en que la universidad abre sus puertas y pretende salir de su ensimismamiento. Transita los caminos de un tiempo inaugural porque, si bien no está inserta aún en una red de instituciones académicas, ya hay un atisbo de acercamiento o búsqueda de salidas.

A la hora de pensar su trabajo investigativo no buscan realizar el estudio de los textos desde el punto de vista político o sociológico sino que el análisis se encuadra en las teorías y críticas literarias conocidas, colocando la mirada en lo específico del texto. Privilegian el discurso, la cuestión estética, entienden la obra literaria como creación de lenguaje. Consideran “que la obra es un todo integrado en el cual es preciso descubrir el elemento o aspecto que funda la estructura para luego encontrar la función que cada uno de los constituyentes tiene en el todo” (Calás de Clark, 1991: 11). Resulta innegable su sociedad con el estructuralismo recientemente y todavía acreditado.

Toman como guía lo propuesto por Juan Villegas en su *Teoría de la historia literaria y poesía lírica* (1984), pero procuran aplicarla a todos los géneros de la literatura en las diversas etapas. Parten del estudio y análisis de la mayor parte de textos individuales rescatando en ellos ‘lo literario de la literatura’ y explicando la estructura de la obra literaria como lo postula también Villegas, con lo que abren la necesidad de entenderla en relación con otras estructuras o sistemas sociales y culturales contemporáneos a la obra (Calás de Clark, 1991).

Afirman seguir también a este autor en la necesidad de encontrar un grupo “definitorio” de un determinado período histórico. Sin embargo, entre los autores seleccionados para cada época, figuran ciertos escritores que constituirían un grupo dominante y no sólo definitorio, ya que se trata de autores reconocidos en la cultura catamarqueña y nacional. La diferencia entre uno y otro grupo de escritores lo plantea muy claramente Villegas en su escrito:

El fundamento de la periodización en la lírica es descubrir el grupo poético generacional definitorio, el que se constituye en la unidad menor del período. La historia de la lírica, sin embargo, debe incluir a los otros grupos poéticos, en especial al que llamamos dominante. Entendemos por este último a aquél formado por integrantes que han alcanzado el reconocimiento. El definitorio,

en cambio es aquél que entra en escena y cuya sensibilidad poética implica la posibilidad de llegar a ser dominante (Villegas, 1984: 762)

El concepto de periodización aplicada a la historia local parte de hechos políticos determinados, que producen variables en lo económico, social y cultural. En ese sentido los especialistas en historia parten de lo propuesto por la Escuela de los Anales que propugna que toda explicación histórica debe estar sujeta a niveles de análisis que integran las distintas duraciones temporales, dentro de las cuales se detectan diversos ritmos. Toman conciencia de que escriben sobre el pasado no reproduciéndolo fielmente sino interpretándolo, partiendo de los propios conceptos, de su subjetividad, y también de teorías, para escribir una versión personal del momento histórico sobre el que trabajan.

Sobre este basamento distinguen cuatro etapas: la primera entre 1890-1920; la segunda entre 1920-1943; una tercera entre 1943-1962; y la última entre 1962-1999.

Las publicaciones

El primer tomo aparece en 1991. Refleja la literatura del primer momento histórico y se organiza, como todos los siguientes, en dos partes: se presenta en primer lugar el contexto histórico y luego, a manera de capítulos, los distintos estudios sobre los autores y obras seleccionados.

La supremacía política de las élites de la ciudad capital marca las características de este primer momento. Se trata de un selecto grupo de profesionales con una compacta formación intelectual gracias al hecho de cursar su educación secundaria en el Colegio Nacional, institución educativa masculina de gran prestigio en la época a lo que se agrega el hecho de que la mayoría logró continuar sus estudios en la ciudad de Buenos Aires. Es por ello que estos hombres, formados en el liberalismo, ejercen su autoridad también en la docencia y en la creación literaria. En oposición a ellos y gracias a una lenta movilidad social aparecen comunidades migratorias que comienzan a integrar la clase media y a influir en la sociedad. En este momento ya se advierte lo que será un hecho invariable en la historia de nuestra provincia, el influjo de tres factores de poder: los políticos, la iglesia y el ejército, a los que se agrega la ineludible influencia de la educación. Se trata de una sociedad en la que fecundan las diferencias políticas que obstaculizan la vida institucional y que se ve reflejada claramente en la dramaturgia de Ezequiel Soria y de Sánchez Gardel (Calas de Clark, 1991).

Ezequiel Soria emerge en las letras catamarqueñas como el precursor del teatro nacional, el creador de la zarzuela criolla y del conventillo como tipo de vida porteña con su obra *Justicia criolla*. Julio Sánchez Gardel posee el mérito de haber impuesto y afianzado en el teatro nacional de la primera mitad del siglo XX la comedia y el drama trágico provincianos, con *Los mirasoles* y *La montaña de las brujas*. Junto a estos dramaturgos, aparece la escritura de Adán Quiroga de quien rescatan su libro de poesías *Flores del aire*, de 1893.

Como antecedentes de la investigación contaron con estudios parciales de tipo monográfico respecto de obras y autores en los distintos géneros realizados previamente. Y en esto se manifiestan conscientes de que cotejar el trabajo individual con la tarea colectiva implica un riesgo. La obra colectiva es la tarea de un conjunto de críticos con un plan de trabajo que formula un director o guía y es promesa de una mayor trascendencia en los temas, pero resulta difícil que muestren una organización homogénea, o el empleo de métodos cercanos que conserven proximidad entre ellos. Los investigadores catamarqueños, no obstante, intentan evitar este riesgo y para lograr sus propósitos recurren al mayor número de análisis taxativo de las obras literarias con el fin de mostrar luego sus relaciones con los otros sistemas artísticos, sociales, políticos.

Se puede expresar, porque ellos mismos lo reconocen, que este intento no se advierte en la primera etapa, debido a los escritores de quienes abordan vidas y obras, ya que a su entender existía una falta de una referencia más abarcadora sobre algunos de ellos. Es por esta razón que asumen conscientemente el riesgo de que se les adjudique falta de coherencia en el estudio de los distintos autores.

El segundo tomo presenta una parte de la literatura del período comprendido entre 1920 y 1943 y ve la luz en 1993. En esta segunda etapa, los autores seleccionados como grupo definitorio son Luis Franco, Juan Alfonso Carrizo, Carlos B. Quiroga y Juan Oscar Ponferrada, quienes -si tomamos lo explicado por Villegas- constituyen en realidad un grupo dominante. Junto a la extensa producción de estos autores consagrados incluyen también la obra de Alfonso María de la Vega María Amalia Zamora e Higinio Rizo, porque a pesar de que no tienen una producción literaria profusa sus obras poseen un valor literario que no puede eludirse. Se decide la publicación de este segundo período histórico en dos volúmenes, dejando para un tercer volumen por su vastedad la obra de Luis Franco y de Juan Alfonso Carrizo.

Aunque sean escritores contemporáneos y se observe aspectos reiterados en su temática, al modo de un estilo propio de la cultura provinciana, de la Vega,

Zamora y Rizo, se pronuncian con una poética nacida en escenarios diferentes. Alfonso María de la Vega en el único libro editado, *Fervor*, “verdadera revelación de poeta” (Calás de Clark et al., 1993:11) al decir de Alfonso Reyes, traslada con fieles impresiones, una naturaleza entrañablemente vivida, en la que surgen el amor, el recuerdo de la infancia o el sosegado dolor de la pena. María Amalia Zamora, primera mujer registrada en la literatura de Catamarca, vuelca en su obra el amor por la naturaleza y el goce de vivir, peculiaridades que la relacionan con Juan Oscar Ponferrada y Luis Franco. Higinio Rizo, por su parte, introduce en la lírica de su único libro *Rimas del dolor* su propia experiencia sentimental (Calás de Clark, 1993).

Los trabajos de este segundo tomo según confesión de sus autores ha sido individual, pero la investigación se hizo en un espacio de reflexión común; si bien los caminos fueron diferentes se buscó que al mismo tiempo resulten confluyentes. En los propósitos de esta segunda entrega se advierte que además de periodizar la literatura de Catamarca y profundizar en el conocimiento de la obra de sus creadores desde una determinada perspectiva crítica, se persigue a su vez el esclarecimiento de factores textuales y extra textuales -pragmáticos, históricos, sociales, psicológicos-, que determinan que los mensajes verbales funcionen como objeto artístico.

El tercer tomo aparece en 1999. Retoma el período 1920-1943 y se aboca a la obra de los escritores restantes. En las postrimerías de esta época dos agrupamientos literarios surgen en el Noroeste argentino: uno es *La Carpa*, 1944, en Tucumán y otro, posterior, se nuclea alrededor de la Revista *Tarja*, 1955, en Jujuy. En ambos hacen oír sus voces escritores de Tucumán, Salta, Jujuy y Santiago del Estero. En Catamarca, por ese tiempo, y sin relación con aquellos, surgen dos personalidades singulares: Luis Leopoldo Franco con su alusión a lo universal y Juan Alfonso Carrizo con su labor de rescate, compilación y conservación de la poesía de tradición oral.

Carrizo sostiene que “el individuo, como el pueblo, como la tradición, es figuración de la cruz, de una encrucijada, un entramado de muchos hilos. El hombre vive en relación con su circunstancia, apuntalada por el grupo regional que le sirve de raíz nutricia” (Calás de Clark et al., 1999: 13). En este sentido puede entenderse su obra, “Cancionero Popular de Catamarca” (1926), y los otros Cancioneros, el de Salta (1933), con 4.481 cantares; el de Jujuy (1935) con 4.591 cantares; el de Tucumán (1937), con 2.742 composiciones; el de La Rioja (1942) con 5.967 composiciones. En todos ellos confluyen su trabajo individual de recopilador y la labor de tantos informantes anónimos. Recién en 1959, en la primera edición de la Historia de la Literatura Argentina dirigida por Rafael Alberto Arrieta se refiere a la empresa de Carrizo:

no solo como la más importante de las que han visto la luz entre nosotros, sino de las más destacadas del mundo por la abundancia del material recogido (más de 22.000 cantares), los antecedentes aportados y las numerosas correlaciones establecidas con otros cancioneros de España y América (Calás de Clark et al., 1999:14)

En el caso de Franco puede afirmarse que su obra es estrictamente personal, la trayectoria de su escritura avanza con independencia de grupos literarios. Tuvo reconocimiento desde sus primeros escritos en 1920, pero luego sus libros se agotaron y fueron olvidados durante más de tres décadas. Este hecho no impidió que siguiera escribiendo, ya que junto a su excelencia poética y prosística es necesario considerar la extensión de su escritura que va desde la década del '20 hasta la del '80. A fines de esta última década la Universidad Nacional de Catamarca procura reivindicar su vida y su obra con actividades y estudios. Es necesario aclarar que no perteneció a ningún grupo literario de la región, pero su obra tiene afinidad con representantes de la literatura universal.

Consideramos que en una historia de las letras resulta interesante encontrar una postura reflexiva acerca de esta pluralidad y existencia conjunta de matices diferenciales entre escritores considerados contemporáneos. Carrizo escribe a partir de lo que los demás le aportan, en un movimiento de afuera hacia adentro. Franco produce su obra a partir de la propia introspección, va desde lo interno hacia el exterior.

El tomo IV de la *Historia de las Letras en Catamarca* comprende los dos últimos períodos 1943-1962 / 1962-1999, y publicado por Ediciones Municipales, se imprime en Editorial Dunken de Buenos Aires en el año 2006.

Comienza con un cuadro cronológico que abarca los dos períodos y en el que se establece una relación entre las actividades literarias y otros aspectos políticos y culturales de la provincia. Luego de la reseña histórica el tomo se divide en cuatro capítulos; el primero lleva como título "Las mujeres escritoras", no con la intención de caracterizar una escritura femenina sino por el hecho de que agrupan a seis escritoras catamarqueñas en dos momentos históricos precisos. Justifican el no tratamiento de la literatura femenina porque no creen en la existencia de una escritura femenina propiamente dicha, pero sí en la viabilidad de analizar su contenido temático y sus atributos de estilo.

Los investigadores entienden que la feminidad puede asumir dos expresiones en los textos, la que representa al feminismo, más cómoda de detectar y que no

es la intención del análisis que realizan, y la innata al texto, que muestra el modo de percibir, apreciar y escribir el mundo por parte de las mujeres. Los estudiosos refieren que:

Ya en la década del '80 Federico Pais hablaba de dos modos de ser poeta-mujer en Catamarca, dos modos distintos de crear poesía aludiendo a las entonces noveles escritoras, María del Rosario Andrada e Hilda Angélica García, y sentaba la diferencia entre ambas modalidades no en rasgos de generación, de tiempo físico y metafísico sino temperamental, psicológico, en una diferencia no poéticamente esencial, sino poéticamente existencial, que descansa en estilos, vocabularios, modos poéticos, maneras de ver el mundo, las cosas y la vida. (Calás de Clark et al., 2006: 67-68)

En base a estas posturas abarcan los nombres de María Emilia Azar de Suárez Hurtado, Francisca Granero de García, Elsa Ahumada de Del Pino y Dolores Dellatorre, nacidas entre 1918 y 1930, y María del Rosario Andrada e Hilda Angélica García, quienes empiezan a publicar a fines de la década del '70.

Emilia Azar y Dolores Dellatorre son autoras de textos poéticos únicamente; Francisca Granero cultiva la lírica y la narrativa; Elsa Ahumada, la narrativa y el ensayo histórico; Hilda García y Rosario Andrada se expresan en lírica y narrativa. Para los investigadores Andrada guarda cierta analogía con Dolores Dellatorre, mientras que García se asocia con la línea emprendida por Emilia Azar. Las cuatro primeras escritoras pertenecen a un mismo grupo desde el punto de vista social: son intelectuales y miembros de la misma comunidad cultural, pero no conforman un grupo poético. El estudio de sus obras se realiza teniendo en cuenta la perspectiva de mundo de cada una de ellas y la calidad estética de su escritura.

El segundo capítulo al que llamaron “Los profesores creadores” abarca la obra de cuatro escritores que ejercieron gran influencia en la formación de docentes y cumplieron un recordado itinerario en la historia de Catamarca: Carlos Villafuerte, Federico Emiliano Pais, Juan Bautista Zalazar y José Horacio Monayar. El hecho de que hayan sido profesionales de la educación, y a su vez creadores literarios, es la característica principal que admite congregarlos. “Son profesionales de clase media a quienes el don de la palabra les otorgó autoridad y prestigio pero siempre desde sus respectivas individualidades y desde los lugares institucionales por donde circularon sus discursos” (Calás de Clark et al., 2006: 273): Sociedad Argentina de Escritores, Academia Argentina de Letras, Sociedad Argentina de Letras, Artes y Ciencias, Junta de Estudios Históricos, Academia del Lunfardo, entre otras. Son hombres que fortalecieron la cultura en los muchos espacios en que se desarrollaron. Cada

uno de ellos trabajó diferentes géneros: Villafuerte, la narrativa; Pais y Zalazar, la narrativa, la poesía y el ensayo; Monayar el teatro. Pero tampoco ellos conformaron un grupo literario.

El capítulo tercero llamado “Escritores del exilio, el testimonio y las nostalgias”, está dedicado a Jorge Paolantonio y Leonardo Martínez, cuyas obras surgen justamente alejadas de nuestra tierra y ante la nostalgia de la infancia en el solar provinciano, los antepasados, la estirpe familiar. Sin embargo, Leonardo Martínez va más allá de lo íntimo para penetrar en los tiempos originarios de la conquista española, “en su obra la geografía se ensancha y abarca el continente mítico y real” (Calás de Clark et al, 2006: 398).

En la *Historia de las Letras en Catamarca* se hace mención también a lo expresado por Ruth Fernández:

Los antepasados, el coraje y el llanto del indio, la presencia valerosa de la mujer, los testimonios de la piedra, no significan para Martínez meras figuras de retórica. Constituyen el alma virgen de una América infundada: la de sentirse sin raíces y sin amor, la de haber perdido a ambos y proyectarse en un mestizaje de recuerdos. Es la voz dolorosa de jerarquías humanas y sagradas” (La Prensa, Bs As, 1985). (Calás de Clark et al., 2006: 398)

Para Ivonne Bordelois (La Nación, 1988) Leonardo Martínez se aleja del “demorado y autocomplaciente lirismo posromántico como del prosaico cinismo posmodernista” (Calás de Clark et al., 2006: 398).

Ambos escritores, según este equipo de investigación, producen una ruptura en la historia de la literatura de Catamarca; porque trascienden el contexto histórico geográfico, por una parte, y también, por el lenguaje empleado y la innovación de la forma, aspectos que se materializan en sus textos.

El cuarto y último capítulo titulado “Cuatro poetas coetáneos” toma autores cuyas producciones los ubican con un futuro promisorio: Aníbal Albornoz Ávila y César Augusto Vera Ance, quienes manifiestan en su escritura preocupación y compromiso por lo social, en la búsqueda también de una estética personal. Los valores literarios de sus obras han sido reconocidos con premios a la producción intelectual en ámbitos provinciales y regionales. Vera Ance recibe en 1988 el Tercer Premio del Concurso Literario organizado por la Fundación del Banco Cooperativo Limitado del Noroeste, con sede en Salta, Jujuy y Catamarca, por su obra *Cuando se fueron los pájaros y otros cuentos*. En 1994 publica su primera novela *Concierto de*

amor para piano y armónica y en 1999 obtiene el Premio Municipal de Literatura con un volumen de cuentos, *Trece burbujas en la espuma y la charca*. Alejandro Acosta, luego de sus poesías iniciales escribe un largo poema titulado *Bohórquez o la Seducción*, inspirado en un suceso real, que le permite la concurrencia de discursos disímiles como los de la lírica y la historia. La poesía de Raúl Guzmán Rodríguez, por su parte, muestra la fuga del mundo exterior, la inquietud existencial, el intimismo, la influencia de lo mítico y el mundo de los sueños.

El hacer literario de los tres primeros escritores estuvo ligado al *Grupo Literario Umbral* que inicia sus actividades en 1983 y perdura hasta 1989. Albornoz Ávila y Vera Ance fueron fundadores y Acosta se les une después. En los postulados incluidos en su Manifiesto de octubre de 1984 los por entonces jóvenes escritores explicitaron su elección de 'un arte para el hombre', con una literatura de contenido social y humano. (Taller Literario Umbral, Cartilla N° 1, 1984)

Como un apéndice de la investigación se publica *Catamarca - Antología de las Letras (1890-1990)*, en el año 1999, con alrededor de 280 páginas, en la que se seleccionan obras de quienes los investigadores consideran definitivos (Villegas, 1984) de nuestra literatura provinciana, aunque es observable la presencia de obras de autores no contemplados en las investigaciones.

Logros y valoraciones

La intención de quienes realizaron esta *Historia de las Letras en Catamarca* se ha cumplido en la medida en que los propios investigadores se han expresado satisfechos por la tarea concluida.

El tratamiento privilegiado, la extensión que se da a tal o cual autor, el análisis que se realiza sobre uno y otro, da cuenta de una necesidad no solo de valorar las cuestiones estéticas sino también de exaltar la catamarqueñidad que gira alrededor de la exaltación del paisaje, la relación del hombre con la naturaleza, en lo que se considera la búsqueda de una identidad provinciana. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la antología de los textos líricos donde se selecciona casi exclusivamente la poesía de Luis Franco que tiene que ver con esta temática.

También se hace centro en los textos que hablan del desarraigo, de la nostalgia ya sea del pasado o de la tierra dejada. En el teatro se pone énfasis en la relación de la aldea con la gran ciudad, la tradición y la modernidad, lo femenino y lo masculino.

Entre las características de la literatura en Catamarca localizadas en la investigación figura el hecho de que los escritores casi en su totalidad no se han agrupado en círculos literarios, no han pertenecido a grupos poéticos o generaciones, y es por esta razón que a los más destacados o consagrados los consideraron como 'definitorios' de una etapa. También es notable en la época estudiada la inexistencia de novelistas –salvo Carlos B. Quiroga con *La raza sufrida*– y el caso de que los autores emigraban muy jóvenes de la provincia. En la mayoría de sus obras se advierte al hombre de provincia enraizado en el paisaje y el terruño, proclive a la poesía con cierto tono elegíaco y nostálgico.

Sin embargo, sostienen los estudiosos, esto no implica necesariamente y en todos los casos quedarse en lo local, ellos advierten en los escritores estudiados la manifestación de una conciencia de proyección a lo universal. Hay en los escritores catamarqueños relevados una profunda relación con un contexto geográfico vital, que no se trata solamente de una referencia regionalista.

A favor de una literatura libre de ligamientos atávicos, Luis Franco expresa en el prólogo de *Catamarca en cielo y tierra* (1944):

el artista es víctima frecuente de un equívoco: el de creer o sentir que el color local, el atuendo folclórico constituyen la sustancia del arte. Si el arte es siempre expresión de lo universal - aunque, eso sí, a través de lo individual y particular -, el proponerse el color local como meta significa caer en algo tan retórico como la imitación de la última pirotecnia del arte extranjero: un arte de aldeanos o turistas. El arte es vital o no es nada: el artista solo puede expresar auténticamente lo que lleva en lo más profundo de sí, lo que ya forma parte de su pulso y su alma, no lo que meramente acaba de entrarle por los ojos y oídos.

Así pues el poeta debe adentrarse en su tierra y en su medio, en los materiales que su pueblo le ofrece, no por facilidad casera o porque sea lo mejor, sino porque solo entrañándose en ellos, puede expresar lo universal (Franco, 1944: 12)

Los estudiosos catamarqueños después de numerosas investigaciones y del análisis de las diversas etapas señaladas entre 1890 y 1999 encontraron como notas fundamentales de nuestra literatura las que siguen:

1. Propensión a lo dramático tanto en la poesía como en el drama
2. Raíces simbólicas
3. Riqueza del simbolismo y del mito

4. Preocupación por el hombre; antropología literaria
5. Vivencia y recreación profunda de los aspectos creadores de la sabiduría tradicional
6. Calidad metafórica basada en lo cotidiano, telúrico y elemental
7. Simbiosis hombre-naturaleza, cosmovisión mágica
8. Amor entrañable a la tierra concebida como centro de la vida, del amor, de la existencia
9. Anclaje en lo raigal
10. Relación profunda del escritor con su medio natural
11. Añoranza o sublimación de la pertenencia a la tierra que se muestra incluso a pesar del desarraigo
12. Fenómeno reminiscente: recuperación de la historia personal, íntima y familiar
13. Trasvasamiento del discurso lírico a la prosa (cuento, novela o drama) (Calás de Clark, 2006: 530-531)

Recurrieron a diversas perspectivas teóricas como la estilística, el estructuralismo, la semántica, la hermenéutica, entre otras. Y no contemplaron en su estudio la obra de autores contemporáneos a los seleccionados, ni de otros autores jóvenes que –a su entender– no tenían aún probabilidades de crítica; tampoco incorporaron a escritores representativos del interior de la provincia.

Sobre la obra de nuestros investigadores se manifestaron en el momento de su publicación, importantes referentes de la crítica y los estudios literarios, a nivel nacional y también regional. Sus valoraciones positivas fueron asentadas en el último tomo con el título de *Opiniones sobre la Historia de las Letras en Catamarca*:

Me parece excelente que hayan emprendido esta tarea, porque ya se sabe hasta qué punto son olvidados los escritores una vez desaparecidos, y más si son del interior. (Federico Peltzer, 1992)

Creo que la comunión Historia-Literatura es muy acertada, es valioso que en Catamarca sigan trabajando así; en este sentido, el marco histórico del tomo II es un aporte interesante del que se puede generar una Historia de la Cultura de Catamarca. (Pedro Luis Barcia, 2000)

Considero, ante todo, que el proyecto viene a llenar un espacio que, en gran medida, había quedado vacante o escasamente representado en proyectos anteriores. Si bien existían algunos estudios valiosos sobre figuras aisladas vinculadas con Catamarca, faltaba el panorama de conjunto que se va delineando ahora, en los tres volúmenes a que me refiero. (...) Es preciso, por otra parte, que estos volúmenes alcancen adecuada difusión sobre todo en el ámbito de las bibliotecas –tanto nacionales como extranjeras– donde puedan quedar a disposición de actuales y futuros investigadores. (David Lagmanovich, 2003) (Calás de Clark, 2006: 539)

Estos comentarios y observaciones resultan valiosos porque significaron en su momento un reconocimiento contemporáneo a la tarea realizada por los profesores de nuestra universidad, generando en ellos la conformidad por haberse embarcado en un proyecto singular en sus propósitos para la comunidad intelectual de la época, y poder verlo efectivamente cumplido y satisfactoriamente recibido por intelectuales de la gran región.

Observaciones finales

A manera de observaciones finales, podemos afirmar en primer lugar que la historia provincial no generó una literatura que la revele, la muestre. Tal vez esto se deba a que no hubo novelistas por estas tierras en la época registrada por los investigadores. Lo concreto es que el contexto histórico no parece haber influido de manera contundente en la creación de los autores catamarqueños sino que fue simplemente un marco, a través del cual no se puede pensar las poéticas desplegadas por los autores. Los escritores surgieron porque querían escribir, no impulsados por hechos históricos o políticos.

Observamos en segundo lugar que, en el transcurrir del trabajo colaborativo y gracias a la incorporación de noveles investigadores que iniciaban sus estudios de posgrado en otras universidades, fueron profundizando sus investigaciones con el consecuente mejoramiento del producto finalmente impreso. El último tomo de 2006 es una muestra acabada de ello, ya que la edición resulta visiblemente de mayor calidad, como también lo es el abordaje intelectual de las obras y los autores. Y en este terreno resulta necesario reconocer el esfuerzo de nuestros investigadores que debieron solventar ellos mismos en algunos casos los costos de sus publicaciones.

En tercer lugar, vemos una correspondencia entre la conformación ideológica de los investigadores y la configuración ideológica de la mayoría de los autores. Hay modos próximos de escribir y de configurar el lenguaje y los temas, las historias personales de los especialistas son cercanas a las de los escritores escogidos. Aparece en ambos grupos de intelectuales la necesidad de hacer prevalecer la aldea, rescatar el paisaje, resaltar lo instituido. No se plantean los estudiosos una cuestión de desafío en cuanto a que aparezca en su *Historia de las Letras* una literatura de tipo experimental, por ejemplo, –que ya ejercitaban los creadores noveles– o una cosmovisión por parte de los escritores distinta de la de ellos. Tal vez justamente porque recién por esa época, en el contexto cultural determinado por el comienzo de la democracia, aparecen autores que van a significar una ruptura con la tradición de una literatura ligada a círculos de poder político-social-intelectual-económico, simbolizado por ejemplo en el Grupo Literario Umbral, que puede ser considerado como el primer paradigma de acercamiento entre escritores catamarqueños, sobre todo en el sentido de que su proximidad no fue solo literaria sino también afectiva, lo que hizo consolidar al grupo de un modo potente.

Finalmente, con nuestra publicación procuramos recuperar las bases historiográficas para un estudio de la literatura catamarqueña. El objetivo originario de este trabajo tuvo que ver con hacer evidentes a nuestros autores, para que sean reconocidos y significados en el ámbito de los estudios literarios de la región del NOA, de la cual Catamarca parece no formar parte. Y esto lo afirmamos porque a la hora de participar en encuentros de estudios literarios de la región hemos advertido la ausencia de nuestra provincia en estas disciplinas.

Entendemos que de cierto modo el trabajo de nuestros intelectuales del '80 viene a cumplir con la intención de definir y ampliar el canon local para visibilizar escritores omitidos en la cultura regional y para que sus obras se conviertan en material de insumo para la escritura de otra historia de la literatura nacional que integre y explore las divergencias.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (2003 [1964]). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Ed. Planeta.

Calás de Clark, M. R. (1991). *Historia de las Letras en Catamarca*. Catamarca: Ediciones Color. S.A.

- Calás de Clark, M.R. (1993). *Historia de las Letras en Catamarca*. Catamarca: Ediciones Color. S.A.
- Calás de Clark, M.R. (1999). *Historia de las Letras en Catamarca*. Catamarca: Ediciones Color. S.A.
- Calás de Clark, M.R. (2006). *Historia de las Letras en Catamarca*. Buenos Aires: Editorial Dunken - Ediciones Municipales de la ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca.
- Franco, L. (1944). *Catamarca en cielo y tierra*. Buenos Aires: Edit. Guillermo Kraft Ltda.
- Taller Literario Umbral. (1984, octubre). *Cartilla N° 1*. Catamarca.
- Vera Ance C. A. (2008). "Panorama de las letras en Catamarca". Conferencia dada en ocasión del 130° aniversario de la creación de la Escuela Normal "Tomás Godoy Cruz", Mendoza, Argentina.
- Villegas, (1984). "Teoría de la Historia Literaria y Poesía lírica". *Actas del VI Congreso internacional de hispanistas*. Centro Virtual Cervantes. Extraído el 11 de mayo de 2018. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_190.pdf

III

CRÍTICA LITERARIA Y TEATRAL EN EL NOA

Poética del entorno hostil: análisis de *Dos veranos de Elvira Orphée* y *La flor de hierro* de Libertad Demitrópulos

Victoria Herrera Arvay

Universidad Nacional de La Rioja
Argentina

Resumen

¿Cómo afecta el entorno natural del paisaje las conductas de los hombres? La diversidad de la naturaleza americana se identifica en las literaturas de cada región y en base a su entorno geográfico se construyen sus personajes, este trabajo se enfoca en la región del noroeste argentino y desde una perspectiva femenina. En las narraciones de Elvira Orphée [Tucumán, 1922] y Libertad Demitrópulos [Jujuy, 1922] los personajes se conforman por las circunstancias del entorno hostil y su medio geográfico y por ende también político y económico. A través del discurso de los personajes y en el desarrollo de una “gramática femenina” (López García y Morant, 1998) se analizará cómo estas autoras sobresalen de su generación por la renovación del lenguaje poético que podríamos llamar experimental, entrando en conflicto con los coloquialismos del habla provinciano, o bien de una “escritura de la zona”.

Palabras claves: *Literatura argentina, Literatura regional, Poética, Experimentación*

Consideraciones previas

Al momento de abordar una investigación en el marco de la literatura argentina, tres factores han sido de mucha ayuda para recortar un objeto de estudio pertinente y necesario. En un breve ensayo crítico de David Lagmanovich (2000) titulado *Canon y vanguardia. Una perspectiva sudamericana* se insinúan tres hipotéticos factores que podrían explicar la conformación de una contracara del canon, es decir, de un

margen respecto de la academia y el mercado¹. Este margen estaría conformado por 1) literatura escrita por mujeres, 2) regional y 3) de vanguardia. Cuando estos factores se relacionan entre sí, crean una dinámica que incomoda a todos los agentes que dan cuerda al circuito del arte². Si bien estos factores son atinados –en tanto puede contrastarse su veracidad revisando índices onomásticos en manuales de literatura argentina³, programas de cátedra, reediciones, etc.– deben, a su vez, ser actualizados o ajustados a los últimos avances en el estudio de la literatura argentina. Sin embargo, en su conjunto, estos factores funcionan como indicios para explicar lo que ocurre con las tendencias segregadoras.

Elvira Orphée y Libertad Demitrópulos⁴ son un caso paradigmático. Pese a haber estado inevitablemente involucradas con el grupo Sur –Orphée como esposa de Miguel Ocampo (primo de Victoria y Silvina Ocampo) y Demitrópulos, por su parte, como esposa de Joaquín Gianuzzi, colaborador de la revista Sur– considerando el prestigio e incidencia que tuvo este grupo en el mundo de las letras, podemos decir a ciencia cierta que estas dos escritoras no han tenido la misma consagración en el canon de la literatura argentina que sus contemporáneos. No ha de ser casualidad que ambas provengan del mal llamado “interior” del país; pese a sus años de vida en Buenos Aires, la mayoría de sus novelas están situadas en un territorio alejado de la ciudad, la modernidad y la metrópolis. La oposición capital/provincias ha sido desde siempre un terreno de disputa; las provincias debieron afrontar la fama de

¹ Según Lagmanovich, la posición habitual consiste en decir que la canonicidad de una obra se establece merced a un consenso de sucesivas generaciones de lectores, críticos y educadores, a la vez que en virtud de la influencia de tales obras sobre la literatura posterior. Según este criterio, una obra merece figurar en el canon si continúa siendo leída y estimada a través del tiempo (2000: 82).

² Según explica Mukarovsky (2011) es la sociedad la que crea los circuitos de valoración que permiten el paso del artefacto al objeto estético, con el funcionamiento de determinadas instituciones y órganos que regulan la valoración de las obras artísticas: desde la crítica hasta el mercado del arte y sus medios publicitarios, las exposiciones, los museos, los concursos y premios, las academias, las bibliotecas públicas e inclusive la censura. (p. 75)

³ Entre los índices onomásticos revisados cfr. Jitrik, N. *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 9 (2014); 10 (1999) y 11 (2000). Buenos Aires: Emecé. Así también *Historia de la literatura argentina* tomo 4 Centro Editor de América Latina “Los proyectos de la vanguardia” (1968); se puede rescatar que en el tomo 5 sí ha sido nombrada junto a muchas autoras contemporáneas de Orphée.

⁴ Libertad Demitrópulos (Jujuy, 1922 - Buenos Aires, 1998) publica *La flor de hierro* en 1978 en la editorial Castañeda, Bs. As. En 1981 publica *Río de las congojas* en la editorial Sudamericana, Bs. As. Ambas consideradas como sus novelas más importantes. Su última novela *Un piano en Bahía Desolación* es publicada en 1994 por el Grupo EDAF, Madrid. Elvira Orphée (Tucumán, 1922 - Buenos Aires 2018) publica *Dos veranos* en 1956 en la editorial Sudamericana, Bs. As. y publica su última colección de cuentos *Ciego del cielo* en 1991 en Emecé, Bs. As. Entre sus novelas más aclamadas se encuentra *Aire tan dulce* (1966) publicada en Sudamericana, Bs. As.

regionalistas, según de las llamaba en la década de los sesenta a aquellas obras que cultivaban un cuadro de costumbres que (en términos ideológicos y estéticos) nada tenía que ver con las producciones arraigadas al color local.

Y no es casualidad que las obras de estas escritoras hayan sido alguna vez tildadas de complejas. A ellas se corresponde el tercer factor que versa sobre la literatura de auténtica innovación, la de “vanguardia”, es decir, a las formas contestatarias con respecto a los estilos literarios predominantes, lo que en esta investigación entendemos como experimental⁵ en oposición a lo tradicional. Según Lagmanovich, los autores que entran en el canon son aquellos que mantienen una suerte de “política lingüística”, es decir, que respetan las formas heredadas de la lengua. La experimentación lingüística parece ser un claro obstáculo para la canonicidad. Pero es aquella obra que intenta desmitificar el instrumento con el cual trabaja, el lenguaje, la irreverente, la que clama con más fuerza hoy ser estudiada.

Veremos cuáles son las características que justifican esta lectura en las obras seleccionadas, qué procedimientos responden a una estética contestataria alejada de los parámetros de la tradición regional y que han dado por resultado la construcción del lenguaje poético que las caracteriza.

Sujeto y geografía: construcción del entorno hostil

Latinoamérica es un territorio enriquecido de creaciones poéticas que reflejan realidades físicas y sociales sumamente diferentes entre sí, pero a su vez con características que unen a los países y que trascienden las fronteras del lenguaje; una de ellas será el efecto que provoca el entorno geográfico en la construcción del sujeto o bien, de su subjetividad.

Según explica Anita Arroyo (1967)

Lo primero es siempre la geografía, el escenario natural en que vive el hombre (...). América es en gran parte una elevada meseta (...) sus efectos sobre el hombre son muy distintos a los que ejerce la acción del trópico. Mientras que el

⁵ Claudia Kozak (2006) explica el concepto de arte experimental partiendo de una premisa: “el arte siempre se relaciona con la técnica.” (p.1) Si nos topamos con que el artista utiliza las técnicas heredadas para construir su obra, es decir, aquellos procedimientos que se mantuvieron bajo la tutela del canon, el resultado artístico suele considerarse como tradicional; ahora bien, si la obra se construye en rigor de un cuestionamiento a estas técnicas, entonces estaremos frente al arte experimental.

hombre de las tierras bajas tropicales es el tipo extrovertido, versátil, explosivo, irritable, parlanchín y alegre, el hispanoamericano de las altas mesetas es el tipo introvertido, sosegado, meditativo, silencioso y melancólico (...) ¿De qué modo ha impresionado al hombre americano su paisaje, cómo lo afecta la naturaleza?" (pp. 14-15)

De modo casi inherente, este primer factor geográfico debe leerse a la par de un aspecto político y económico. La valoración del medio físico, como proveedor de riquezas naturales, lleva consigo la valoración de la economía, "ya que ésta condiciona la vida política e influye de modo indirecto, pero decisivo, en la organización y continuidad de la cultura, sin la cual no puede haber literatura"⁶.

Las dos novelas por analizar están situadas en la región del noroeste argentino. Los escenarios pertenecen al interior de un Tucumán de la primera mitad del siglo XX. Los elementos predominantes son la tierra, el calor y la sequía. El paisaje es más bien vetusto, sin asomos de la modernidad: calles de tierra, ranchos, medios de transporte estropeados, infraestructura deficiente y como si fuera poco, un clima sofocante acompaña al tedio de este escenario, como se muestra en el siguiente pasaje de *Dos veranos*:

A la siesta sopla el Zonda, como se lo imaginó. Hace un calor sin remedio, sin esperanzas. Quizá llueva una sola vez en todo el verano. Entonces se hincharán los ríos y quedarán destruidos los caminos. Eso será lejos; allí la lluvia del verano no pasa de unas cuantas gotas. Pero por los diarios se enterarán de que en otro rincón de la provincia la creciente ha causado grandes destrozos. Para ellos la única diferencia que trae la lluvia son dos o tres días sin sol y el olor exasperado del poleo y el tomillo. (Orphée, 1956: p. 118)

Y así también en *La Flor de hierro*:

Y como pasaban los días y la calor fuese tan grande, el agua que llevábamos pronto era bebida y mientras más bebíamos más fatigaba la sed. La gente de servicio y de carga que venía caminando caía muerta en el camino a causa del calor y la escasez de agua; los caballos acezaban fatigándose mucho (Demitrópulos, 1978: p. 100)

Estos escenarios han sido espacios comunes entre los escritores contemporáneos del noroeste que se han propuesto, como una suerte de

⁶ *Ibid.*, p. 14

preocupación general, reproducir la situación de las comunidades provincianas al margen y menospreciadas por el centro hegemónico bonaerense⁷.

Pese a la precariedad de las provincias del noroeste, Tucumán logró exceptuarse gracias a su inclusión en el nuevo sistema de relaciones creado por el ferrocarril, logrando así la transformación de la fisonomía tucumana con el auge de la industria azucarera (Bazán en Poderti, 2000: 114) Sin embargo, la brecha entre ricos y pobres siguió vigente⁸.

Esta fisonomía queda registrada en las producciones literarias del noroeste. Alicia Poderti (2000) trae a colación la producción narrativa de Pablo Rojas Paz [Tucumán, 1896] cuyos personajes constituyen una configuración regional donde se explora el destino del hombre “complicado en su propio suelo”⁹. Según se presenta en sus novelas, los hombres de piel clara (“los extranjeros”) siempre están contentos y satisfechos; en otro extremo, en cambio, se encuentran los habitantes de la “región maldita” (1930) aquellos seres tristes y oscuros, “con su cara de madera” y “mirar casi metálico”¹⁰.

El entorno hostil es el que lastima las esperanzas de los habitantes de ese espacio geográfico violado por los hombres blancos. La naturaleza espinosa, el sol avasallador y la sed son procreadores de sus hijos, como decía Pablo Rojas Paz: las mujeres silenciosas de ojos colorados y los niños de los zafreiros, panzones, flacos, comedores de tierra, criados en un espacio de agresividad¹¹.

⁷ Los terratenientes, los intermediarios y los socios británicos dueños de ferrocarriles y puertos nucleados en Buenos Aires, concluyen el proceso de estrangulamiento de los grupos dirigentes provincianos. Estos últimos (...) se transforman en socios menores del beneficio que anualmente podían obtener de sus tierras. Los métodos obsoletos de producción y la colocación marginal del NOA en el aparato del Estado generan una élite en decadencia, que conserva la “finca” como símbolo de su origen (Sarlo en Poderti, 2000: pp. 113-114).

⁸ Para un panorama más completo véase *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*, Laura Demaría (2014).

⁹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰ Este fragmento continúa: “La alegría de las razas oprimidas es siempre una expresión desesperada de angustia, una desoladora venganza del espíritu de los humildes: la canción rusa, el baile negro, la borrachera india. Los hebreos se vengaron de los romanos creando la religión cristiana; los negros se vengaron de los blancos creando una música en que se funden un ronquido y un sollozo. Emborracharse para estar lejos de todo, para eludir la vida que se ha tornado inaguantable. (...) Alcohol para no sufrir, para soñar, para alegrarse; baile para inflamarse en el deseo, fuerzas que rodean el mundo para amarle y para conmovirlo. Y después, la alegría del blanco, del mundo rico y limpio, esencia del acre dolor del mundo: canción rusa, jazz negro, voluptuosidad india. Alcohol, mucho alcohol para las razas oprimidas.” (Paz en Poderti, pp. 130-131).

¹¹ Tomado de *Hombres grises, montañas azules* (1930), Buenos Aires: Gleizer.

Este preámbulo resulta clarificador para entender el camino por el que se inmiscuyen los protagonistas de las obras elegidas; respondiendo a la pregunta ¿cuáles son las características de esos personajes y su relación con el entorno hostil? Ambos protagonistas están estrechamente relacionados con las condiciones desfavorables de su geografía y su economía, lo que los obliga a desarrollar su capacidad de supervivencia.

En *Dos veranos* nos encontramos con Sixto Riera, un adolescente que trabaja como sirviente para una familia bien acomodada. Su patrón es un comerciante avaro que lo acoge, en cierta medida, pero dejando en evidencia la distancia entre el mundo burgués y el mundo del pobre. Sixto es huérfano y reniega de su suerte, es plenamente consciente de la injusticia en la que vive y sueña con transformarse alguna vez en el patrón y gozar de una riqueza pomposa; sin embargo, su destino termina en tragedia a causa de malas decisiones y la imposibilidad de llevar adelante una vida moralmente correcta.

En cuanto a *La flor de hierro*, el protagonista es un muchacho con una perspectiva absurdamente optimista pese a las condiciones miserables de Medinas, el pueblo en que vive. Sus habitantes no tienen acceso al agua corriente y viven en la presencia constante del calor y la sequía, pudiendo apenas hidratarse con naranjas en invierno. Los habitantes de Medinas son víctimas del abandono estatal, viven con la ilusión de ser rescatados por un intendente que revierta la miseria en la que viven. A modo de supervivencia, este protagonista termina vendiendo en las terminales de ómnibus todo tipo de pájaros.

Poética del entorno hostil

La propuesta narrativa de ambas novelas puede leerse bajo el manto de lo experimental en cuanto a las tensiones lingüísticas y los procedimientos de la narración: *La flor de hierro* está construida sobre la base de dos realidades: Medinas en la actualidad y Medinas en su fundación. El enfoque que utiliza Demitrópulos es propio del historiador, para esto utiliza cartas de expedicionarios y testimonios jurídicos. Ambas narraciones se interrelacionan en una tensión lingüística; en el presente narrativo los personajes utilizan un lenguaje acriollado:

–“¿Compro “La Gaceta” mama?
–¿Y para qué? ¿No ti he enseñao a mosquetear? ¿Pa qué servís, entón?
(Demitrópulos, 1978: 14)

Mientras que los representaste de la fundación de Medinas se refieren en un español peninsular de la colonia:

Vos, Juan de Berzocana, estáis reservado para haceros cargo del gobierno cuando hagáis prisionero a Aguirre. Heredia administrará justicia en nuestro nombre y vos seréis su teniente de gobernador. (p. 39)

La tensión lingüística también se encuentra en *Dos veranos* en cuanto los dialectos y las marcas del lunfardo se interrelacionan. Sixto es un muchacho de piel oscura y ojos rasgados, vive en el imaginario del tango y sueña ser como Gardel. Entre las letras de tango interfieren sociolectos propios de la zona, lo que produce tensiones en el lenguaje de los personajes:

—¿Qué m'ejtá mirando? (...) ¿Se cree que me va' dar miedo con esa cara? Si no li ha da'o miedo uno más fiero que yo— señala a Sixto con el mentón.
(...)¿Cómo le gustaría cantar a él también! Son tan tristes y tan lindos los tangos... algunos no los entiende del todo, están escritos en difícil, pero lo mismo le dan ganas de llorar. “Si yo tuviera un corazón, el corazón que di, si yo pudiera como ayer querer sin presentir...” (Orphée, 1956: 155)

Es interesante resaltar cuáles son los mecanismos poéticos que hacen posible la construcción de estos personajes. Ambas autoras tienen una característica fuerte en común: la poética. El lenguaje de ambas novelas está provisto por elementos retóricos que hacen a un lenguaje más cercano al de la poesía que al de la narrativa, dada la abundancia de epíforas, sinestesias, personificaciones y eufemismos, entre otros recursos¹².

Los personajes pueden ser víctimas de un sistema injusto y ser desprovisto de condiciones geográficas apacibles que los ayude a sobrellevar sus desgracias. Sin embargo, Orphée y Demitrópulos son capaces de crear un universo ficcional que florece desde la mirada del personaje hacia afuera. Los personajes son seres que viven en la miseria, taciturnos, silenciosos y sumisos, pero en sí mismos provistos de inteligencia y de un sentimiento sumamente poético.

¹² Para dar algunos ejemplos: “¿Ves esas flores que forman los coágulos de sangre endurecida sobre la hoja de la espada? (...) Flores herrumbradas, de bordes espesos donde el trajín del sol bordaba espumas como estrías ansiosas”. (Demitrópulos, 1978, p. 104); “El mismo sol, que mira con los ojos entrecerrados, tiene un zumbido de insecto. El sol es un insecto de fuego, transparente. Zumba perezosamente, como un moscardón de oro, hasta que sus alas se posan sobre los párpados de Sixto, acariciadoras” (Orphée, 1956, p. 104).

Desarrollar este universo no sería posible sin el manejo de la retórica. La poética de ambas escritoras alcanza dimensiones que sólo es posible lograr por una escritura femenina y de provincia. Citando una vez más a Alicia Poderti (1998)

Las mujeres aisladas de los centros de poder inventan un lenguaje híbrido que pueda reconocer esas estructuras del poder y que, a la vez, les ofrezca una alternativa válida para expresarse ellas mismas. Así, la voz de la mujer se desdobla para hacerse sentir. Esa pluralidad trazada en la violencia de la sociedad civil obliga a no limitar la identidad femenina a un espacio privilegiado (p. 89).

Conclusiones

Esta suerte de “gramática femenina” que supera la falacia de la pasividad y la docilidad que se le atribuye al lenguaje de la mujer (López García y Morant, 1998: p. 46) significa la posibilidad de una reinención de la lengua frente a lo establecido por los hombres y a su vez por las tendencias metropolitanas. Esta posibilidad implica investir el lenguaje con sentidos propios (lo que a su vez significa rechazar otros) de tal forma que sea posible crear un lenguaje genuino, no a modo de categoría sino a modo de encontrar su identidad dentro de una escritura femenina y “de la zona” en términos de Martín Prieto (2000). Respecto a esto, describe Prieto (en un pasaje a propósito de Daniel Moyano): “Moyano intenta dar testimonio y ejercer una crítica sobre ciertos aspectos de la realidad, sin reproducir ambientes, ni hacer paisajismo, renunciando también al pintoresquismo y al reflejo de las jergas provincianas, rasgos característicos de la literatura tradicional del interior” (p. 348). Este trabajo propone un distanciamiento respecto a la idea de regionalismo como el cuadro pintoresquista que reproduce los aspectos enraizados de la provincia, como es la jerga del lugar. En el caso de Orphée y Demitrópulos, la reproducción de los coloquialismos de la zona no equivale a una estética de la tradición. Se podría decir que la estética adoptada por ambas narradoras se acerca más a los consejos de escritura de Flannery O'Connor respecto al uso del lenguaje de la zona, más a modo de etnografía que de amor por el terruño, puesto que la literatura pintoresquista se encuentra hoy en día en categoría de museo más que de propuesta estética, lo demás es trabajo de los etnógrafos del habla y sociolingüistas.

Lo interesante de este fenómeno es que es igualmente aplicable a otras escritoras de provincia como es el caso de Clementina Rosa Quenel [Santiago del Estero, 1901], entre muchas otras. Se trata de construir una literatura genuina de la zona, cuya geografía envuelve la subjetividad de los personajes, pero cuyo aporte sociopolítico no tendría el mismo valor literario sin la fuerte influencia poética.

Referencia bibliográfica

- Arroyo, A. (1967). *América en su literatura*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Demitrópulos, L. (1978) *La flor de hierro*. Buenos Aires: Castañeda.
- Demaría, L. (2014) *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Kozak, C. (2006). “Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas”. Exploratorio argentino Ludión poéticas-políticas tecnológicas en www.ludion.com.ar
- Lagmanovich, D. (2000). *Canon y vanguardia. Una perspectiva sudamericana*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- López García, A. y Morant, R. (1998) *Gramática femenina*. Madrid: Cátedra.
- Mukarovsky, J. (2011). *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- O'Connor, F. (2014). *Writing Short Stories. Mystery & Manners*. London: Faber & Faber.
- Orphée, E. (1956). *Dos veranos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Poderti, A. (2000). *La literatura del noroeste argentino. Desde la Colonia hasta fines del siglo* . Salta: Consejo de Investigación Universidad Nacional de Salta .
- Poderti, A. (1998) *VI symposium internacional de crítica literaria y escritura de mujeres de América Latina*. Tomo I, Salta: EUCASA.
- Poderti, A. (1999) *Libertad Demitrópulos: la historia y la armadura* “Homenaje a Libertad Demitrópulos”, en revista *Alba de América*, Instituto Literario y Cultural Hispánico - Volumen 17, N° 32. California State University.
- Prieto, Martín (2000). “Escrituras en la “zona.” Historia crítica de la literatura argentina. Director Noé Jitrik. Vol. 10, La irrupción de la crítica, Dir. del vol. Susana Cella. Buenos Aires: Emecé Editores. 343- 358.
- Rojas Paz, P. (1930) *Hombres grises, montañas azules*. Buenos Aires: Gleizer

**Discursos críticos en el NOA:
Tesis de licenciatura en Letras de la UNJu,
un estado de la cuestión**

Valeria Ruth Abigail Sebastián

*Universidad Nacional de Jujuy
Argentina*

Carmen Julieta Dávila

*Universidad Nacional de Jujuy
Argentina*

Resumen

El ámbito universitario constituye quizás la más importante de las comunidades que regulan el canon, las formas de leer y los modos de producción y circulación de las obras literarias. Enmarcado en el proyecto de extensión universitaria *Itinerarios por la Literatura en Jujuy*, el presente trabajo tiene como objetivo principal sistematizar la información sobre las tesis de licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJu. Dicho proceso de recopilación permitirá no sólo dar cuenta de la realidad de la crítica literaria en el ámbito académico, sino que también será el puntapié inicial para encarar *a posteriori* mecanismos que tiendan a la visualización y difusión de los mismos.

El proceso indagatorio encarado abarcó dos momentos claramente diferenciados: una primera etapa meramente exploratoria que implicó el rastreo de los diferentes trabajos y sus responsables; y otra descriptiva, atendiendo a los autores y obras estudiados en los diferentes trabajos de investigación, las perspectivas de abordaje y la construcción de los objetos de estudio, entre otros parámetros.

Contar con estos datos nos permitirá hacer una lectura acerca de los itinerarios e intereses que pugnan en el campo de la crítica literaria de los licenciados en letras de la UNJu, así como también, las vacancias y los baldíos críticos y epistémicos que dejan en evidencia el estado actual de la historiografía crítica regional.

Palabras claves: Tesis, Sistematización, Universidad

Presentación

La carrera Profesorado y Licenciatura en Letras pertenece a la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (1984) de la UNJu (1972) y tiene como antecedente la creación del Ciclo Especial de Licenciatura en Letras. Cuyo propósito se fundaba en la necesidad de formación de recursos humanos egresados del Instituto de Educación Superior N° 5 “José E. Tello” para que luego ejerzan como docentes de la carrera de Profesorado en Letras. El dictado de este Ciclo a cargo de docentes de otras universidades del norte tiene una duración teórica de 2 (dos) años y cuenta con dos promociones.¹

En 1990, la profesora Ana María Postigo, co-fundadora de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, presenta a las autoridades de dicha Facultad el proyecto de creación de la carrera de Licenciatura y Profesorado en Letras, en el marco de expansión de las ofertas académicas humanísticas de esta institución. Luego de un dictamen favorable de la propuesta, el Consejo Académico aprueba el proyecto el 27 de diciembre de 1991. Al año siguiente inicia el dictado de la carrera en la UNJu con un plan de estudios (1992) que estaría vigente por más de una década hasta ser luego modificado en el año 2006.²

Un rasgo peculiar que caracteriza el cambio curricular producido con esta modificatoria es que en general se conservan las materias y contenidos del plan anterior, aunque con ciertas inconsistencias internas en el régimen de correlatividades, formatos de asignaturas y otros detalles técnicos de diseño curricular.³

¹ Informe final del Proceso de autoevaluación de la carrera Profesorado y Licenciatura en Letras, pág.34.

² Se presentan como principales argumentos la readecuación de la carga horaria según parámetros establecidos por el Ministerio de Educación de la Nación, la actualización de contenidos, el cambio de tiempo de dictado de algunas asignaturas y la revisión del sistema de correlatividad para darle una mayor flexibilidad al cursado.

³ Idem.

El Ciclo de Licenciatura posee siete materias, cinco de las cuales constituyen ofertas fijas de este tramo de la carrera, a saber: *Metodología de la Investigación*, que apunta específicamente al perfil del egresado, *Taller Literario*, *Filosofía del Lenguaje*, *Teoría y Crítica Literaria II* –que señala una relación directa con la materia homónima perteneciente al Ciclo Básico, sin que ésta se designe como “I”– y *Literatura del NOA*. Los otros dos espacios curriculares se designan en forma más abierta como “Seminario vinculado a Temáticas Literarias” y “Seminario vinculado a Temáticas Lingüísticas, Semánticas o Gramaticales”.

Entre los objetivos específicos de la Licenciatura en Letras se aspira a lograr que el alumno sea capaz de:

1. Aplicar sistemáticamente las metodologías adquiridas y profundizar el nivel teórico alcanzado.
2. Diseñar, ejecutar y evaluar proyectos e investigaciones en el área de su especialidad.
3. Integrar equipos de investigación en el área específica y en áreas interdisciplinarias.
4. Reflexionar y asesorar sobre distintas propuestas técnicas en su área específica.

De esta manera el egresado de la Licenciatura en Letras será capaz de

1. Investigar en forma individual o como integrante de grupos disciplinarios e interdisciplinarios, en centros universitarios de investigación u otros estatales o privados destinatarios a la investigación en el área de la Lingüística, la Literatura o las Lenguas y Literaturas.
2. Asesorar en su área a organismos técnicos, municipios, direcciones de cultura, etc.
3. Integrar equipos de trabajo en los medios de comunicación.
4. Asesorar y/o integrar equipo de trabajo para programas de alfabetización en el área de lengua y literatura.
5. Trabajar en el ámbito editorial.
6. Trabajar en el periodismo especializado o general.

7. Ejercer la docencia universitaria y en otros niveles de Educación.

La Carrera está estructurada en dos ciclos, que son los siguientes:

Ciclo Básico Común

Este Ciclo constituye la base de los dos trayectos formativos de la Carrera: Profesorado y Licenciatura. Dura tres años (aunque se cursa en cuatro años) y consta de 23 (veintitrés) asignaturas distribuidas en los siguientes porcentajes por área de formación:

1. La *Formación Lingüística* consta de 8 asignaturas: 2 lenguas clásicas (Latín I y II y Griego I y II), Gramática I y II, Lingüística e Historia de la Lengua. Ocupa un porcentaje del 37,42 % de la carga horaria.
2. La *Formación Literaria* consta de 11 (once) asignaturas: Introducción a la Literatura, Literatura Clásica, Literatura Española I y II, Literatura Latinoamericana I y II, Literatura Argentina I y II y Literatura Europea I y II, Teoría y Crítica Literaria I. Ocupa el 47,82 %.
3. La *Formación General* consta de 4 (cuatro) asignaturas: Filosofía, Introducción a la Historia: Historia Social y del Arte, Antropología Filosófica y Lógica. Ocupa el 15,24 %

A este Ciclo se agregan las asignaturas Lengua Extranjera Nivel I y II no siguen la nomenclatura dentro del Plan ni se consigna su carga horaria.

Ciclo Profesional

1. El *Ciclo Profesional de Licenciatura en Letras*: se cursa en cuarto y quinto año. Posee 7 (siete) materias, de las cuales 4 (cuatro) son del área de Literatura que suma un porcentaje de 50,84%, 2 (dos) del área Lingüística con el 38,13 % y 1 (una) de la formación profesional en investigación con un 4,51 %. A ese número de materias se suma la elaboración, presentación y defensa de 1 (una) tesina.

Desarrollo

El presente trabajo se presenta a efectos de informar sobre los avances realizados hasta el momento en el proceso de Relevamiento y Sistematización de

las tesis presentadas en la Universidad Nacional de Jujuy, como actividad final de graduación de los aspirantes al título de Licenciado/a en Letras.

Las tesis son uno de los resultados más visibles de las tareas de investigación que una Universidad lleva a cabo. Estos documentos integran la llamada “Literatura gris”⁴, es decir, documentos de interés científico o tecnológico para la comunidad de investigadores, pero de muy difícil -casi imposible- distribución por los canales habituales, con la consiguiente dificultad en cuanto a accesibilidad.

Como ya se dijo, esta actividad forma parte de uno de los ejes nodales de un proyecto que aspira a configurar distintos itinerarios literarios jujeños mediante formatos de capacitación y actualización docente, investigación y sobre todo difusión en diferentes órganos culturales, con el propósito de así visibilizar y promover la literatura en Jujuy, sus estudios críticos y sus principales actores artísticos.

Recoger e integrar la producción científica que da lugar a las tesis y hacerlas accesibles permitirá difundir las investigaciones realizadas en la UNJu y contribuirá a su vez a tener un panorama de los avances y tendencias en las investigaciones crítico-literarias de la región.

Dinámica de trabajo

En este trabajo como se anticipó se busca brindar un panorama general de los estudios críticos en el NOA mediante el relevamiento de las tesis presentadas para la carrera de Letras en la Universidad Nacional de Jujuy. Este proceso indagatorio abarca diferentes etapas: exploratoria, descriptiva y analítica-crítica para poder concretar nuestro segundo objetivo que es el de la sistematización de las mismas.

Para la primera etapa de nuestra actividad, la de relevamiento, se confeccionó una tabla guía para recabar los datos que fuéramos hallando sobre el número de tesis y tesistas, su inclusión en distintas bases de datos, los campos y géneros más abordados, sus tópicos, metodologías e itinerarios de reflexión, entre otros.

⁴ “Con el nombre de literatura gris conocemos un tipo de documentación que no se publica de forma convencional como libro o como artículo de revista, que abraza un considerable y significativo número de documentos de gran importancia en el ámbito científico y técnico. Calificada de literatura “no convencional”, “semipublicada” o “fugitiva”, es difícil de definir. Incluye documentos muy variados, la característica principal de los cuales es que escapan a los circuitos habituales de producción y, sobre todo, de distribución; en consecuencia, no están sujetos al depósito legal, y, por tanto, en general no aparecen en las bibliografías nacionales” (Pujol, 1994).

A partir del análisis de las bases de datos existentes, se identificaron los campos comunes indispensables y de interés para luego elaborar una tabla de correspondencia de campos de los formatos a utilizar. Esto permitirá realizar la exportación de la información a una base unificada para este fin.

Debido a la complejidad de las tareas de relevamiento se decidió dividir las tareas en dos momentos:

1. Una primera instancia centrada en la recopilación y sistematización de las tesis disponibles en la base de datos de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJu.
2. Una segunda instancia centrada en la recopilación de información sobre tesis y tesisistas mediante entrevistas a éstos últimos.

Hasta el momento se ha completado la primera instancia de la cual se dará cuenta en esta oportunidad mientras que de la segunda, se ha alcanzado a relevar una muestra que nos permite acercarnos a un 60% del total de tesis de Licenciatura en Letras.

Los relevamientos son esencialmente de corte cuantitativo y descriptivo. Se utilizan los datos disponibles en las bases de datos para la confección de listas y cuadros que den cuenta de los autores, títulos de la tesis y años de defensa. Posteriormente, la información obtenida será analizada a fin de elaborar un análisis estadístico que nos permita contar con información actualizada sobre las líneas críticas que van tomando los estudios lingüísticos y literarios en esta Universidad de frontera.

Primera instancia

Uno de los cometidos principales de las Bibliotecas Universitarias, es la difusión del conocimiento científico que se genera en el ámbito de cada Facultad y las tesis constituyen la base de dicho conocimiento. El acceso igualitario y libre a este conocimiento, el intercambio de información y la cooperación recíproca, resultan pues fundamentales para el trabajo académico, ya sea de estudio o de investigación.

Es por ello que para iniciar con el abordaje y el tratamiento de nuestro objeto de estudio en esta primera instancia de trabajo tuvimos como principal fuente de información al registro de Tesis del que dispone la Biblioteca de la facultad de

Humanidades. Al solicitar los datos nos encontramos con un listado de 21 tesis datadas entre los años 1990 y 2010. Al indagar respecto a las tesis más recientes se nos informó que las mismas no se encontraban aún registradas en la biblioteca e ingresadas en el sistema. Estamos hablando por tanto de una base de datos bastante desactualizada, más aún si consideramos que en los últimos años ha habido un importante incremento de presentación de tesis debido al ultimátum dado a los alumnos de la Licenciatura en Letras correspondientes al Plan 1992. Sólo por dar un ejemplo, en lo que va del presente año se ha asistido a la presentación de un total de seis (6) tesis de Licenciatura en Letras, el doble del promedio de tesis presentadas por año entre 1990 y 2010. (Cuadro 1)

En las bases de datos correspondientes a la Licenciatura en Letras se encontraron dos tesis que no correspondían a dicha carrera: una pertenecía a la carrera Educación para la Salud, mientras que la otra pertenecía a Comunicación Social. Esto nos deja un total de 19 tesis de Letras disponibles para su consulta en la biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNJu.

El listado de tesis disponibles en Humanidades es el siguiente:

AUTOR	TÍTULO DE TESIS	AÑO
ALABI, Alberto Elías	<i>Metodología para el análisis del discurso</i>	1990
ALVAREZ, NORMA Beatriz	<i>Canon y practica escritural</i>	2005
BERNAL, María Eugenia	<i>Narrativa, poder y control social</i>	1999
BUSIGNANI, Beatriz S.	<i>La novelística de Alberto Alabi. Un punto de inflexión en la literatura jujeña.</i>	2010
CALVELO, Patricia Alejandra	<i>Latinismos y cultismos de origen latino en la terminología de la administración pública</i>	2000
CARRASCO, Marta Luisa	<i>La conciencia fatalista del hombre latinoamericano</i>	2000
CHECA, Luisa Edith	<i>Unidades fraseológicas colocacionales en el lenguaje de la administración</i>	2003
CHOCALA, Magdalena Adela	<i>La construcción del mestizo como sujeto marginal en la narrativa de Libertad Demitrópulos</i>	2006
GOMEZ, María Ester	<i>Literatura comparada: Estudio contrastivo de La hojarasca de Gabriel García Márquez y Augustus de Liliana Bellone</i>	2001

GONZALEZ, Elsa Gladys	<i>Mujeres de la época de la independencia en el imaginario social jujeño</i>	1999
NALLIM, María Alejandra	<i>La escritura de un destino: los cuerpos identitarios en la cuentística jujeña: Maggi y Tizón</i>	1998
* NOGALES, Fabina Griselda	LUCAS VIVE. <i>La historia de un líder y del movimiento de desocupados en Jujuy</i>	2008
OLIVERA, Nancy Magalí	<i>Murillo Accame: Literatura y Ética</i>	2002
PAZ, Mónica del Carmen	<i>El diálogo intercultural en La mujer de Strasser, novela de Héctor Tizón</i>	2006
PORTUGAL, Alejandra Rosario	<i>Pachamama, coquena y el tío</i>	2003
*REVUELTA, María Dolores ¹	<i>El rol del psicólogo en la construcción de estrategias de intervención para el abordaje de pacientes adolescentes en el contexto del Hospital "Héctor Quintana" de JUJUY</i>	2003
ROLDAN DE KRISTENSEN, Lilian Elisa	<i>Lo fantástico y lo neofantástico en Cortázar. (Una mirada más de los cuentos "Casa tomada" y "Carta a una señorita en París")</i>	2009
SEGUER, Zulma	<i>Lectura comparatística de las textualizaciones del poder en Gabriel García Márquez y en Francisco Zamora</i>	2001
SOLIVEREZ, María Leticia	<i>Nuevo discurso de la novela histórica en la narrativa de Tomás Eloy Martínez: La novela de Perón</i>	2000
SORIA, Griselda del Carmen	<i>Celebración de los muertos en Jujuy: Fenómenos de oralidad</i>	2001
TEJERINA, Etelvina Amelia	<i>La construcción del personaje femenino en Río de las congojas de Libertad Demitrópulos</i>	2003

Un primer análisis que se puede hacer del listado de tesis disponible es su *distribución por área de investigación*. De un total de 19 tesis elaboradas con las que se cuentan en la Biblioteca de la Universidad Nacional de Jujuy al día de la fecha, el 78,94% corresponde a estudios vinculados a la literatura mientras que el 21,6 % corresponde a tesis centradas en distintos campos de la lingüística. La mayor cantidad de tesistas se concentran en los estudios literarios mientras que hay muy pocos estudios concentrados en el área de las Ciencias del Lenguaje.

¹ *No corresponden a la carrera de Letras.

Esta es una realidad que también se hizo evidente en el marco del proceso de Autoevaluación de la Carrera que inició en el 2015 y continúa hasta la fecha.

En relación a lo antes expuesto y de acuerdo también al informe final de autoevaluación de la carrera, pudo observarse que existe en el Plan de estudios una jerarquización de unos contenidos sobre otros. En el caso del Ciclo de Licenciatura o Formación Disciplinar, se torna evidente que se privilegia los estudios vinculados a la literatura por sobre los lingüísticos y gramaticales. Hay un claro desfasaje entre la cantidad de materias de una y otra rama del saber. Lo cual puede observarse, de acuerdo al informe final de autoevaluación de la carrera, en la disimilitud de las cargas horarias de cada materia. Asimismo, los idiomas no poseen el mismo estatus que el resto de las materias dentro de la currícula, pues no se los reconoce expresamente como asignaturas dentro del Plan de Estudios, sino como “otros requisitos” de carácter extra-curricular de la carrera a pesar de que en el perfil del egresado se enuncia claramente al área de las lenguas como un campo de estudio más junto con la Lingüística y la Literatura.

Estado de la cuestión: Fuente- Biblioteca

En el área de Lingüística nos encontramos con los trabajos de cuatro tesis: una de Alberto Alabí sobre *Análisis del discurso* dirigido por Flora Guzmán, otra de Patricia Calvelo con una tesis sobre *Latinismos y Cultismos de Origen Latino en la Terminología de la Administración Pública* dirigida por Ana María Postigo de de Bedía, una de Norma Álvarez sobre *Canon y práctica escritural* y por último una de Luisa Checa sobre *Unidades fraseológicas colocacionales también en el lenguaje de la administración*.

Un segundo análisis *ad intra* y respecto a los géneros literarios que predominan en la elección de los tesis de la UNJu señala que hay un claro predominio de la narrativa con más del 86% de las tesis disponibles en la Biblioteca.

Es así que de un total de 15 Tesis centradas en el campo de la literatura tenemos:

1. 13 tesis (86,66 %) que abordan el género narrativo (novela y cuento con un fuerte predominio de la novela).
2. 2 tesis (13,33%) sobre literatura oral.

3. 1 tesis (6,66%) sobre género dramático (en relación con narrativa)
4. Ninguna tesis sobre poesía.

Entre los autores cuyas obras se tomaron como corpus de las diferentes tesis tenemos un total de:

ARGENTINOS (13)	LATINOAMERICANOS (2)
Tomás Eloy Martínez (1)	Gabriel García Márquez (4)
Julio Cortázar (1)	Isabel Allende (1)
Alberto Alabí (1)	
Daniel Moyano (1)	
Libertad Demitrópulos (2)	
Liliana Bellone (1)	
Daniel Ovejero (1)	
Benjamín Villafaña (1)	
Tito Maggi (1)	
Héctor Tizón (2)	
José Murillo (1)	
Jorge Accame (1)	
Francisco Zamora (1)	

Entre los autores de origen nacional hay un claro predominio de autores de la región del NOA lo cual se hace aún más evidente al traspolar esos datos a un gráfico de barras.

En las tesis, en general predomina en los análisis el Comparatismo Contrastivo (68%), seguido por la Semiótica de la Cultura (19%) de Lotman y el Análisis del discurso (8,2%).

Autores como Nicolás Dornhei, Ana Pizarro y Zulma Palermo reflexionan sobre la corriente comparatista en América Latina y Argentina. Según la profesora Zulma Palermo, la tendencia del comparatismo en Argentina se inclina por la búsqueda de nuestra expresión. Es un “pensar en el pasado desde el presente”, para construir las

articulaciones internas de una cultura heteróclita y conflictiva. Es un comparatismo que supera los límites de la simple comparación de obras, autores o tópicos y opera desde una teoría de la cultura.

Ana Pizarro plantea la existencia de 3 direcciones del comparatismo:

1. Relación de América Latina y Europa Occidental.
2. Relación de la Literatura nacional al interior de América Latina.
3. Caracterización de la heterogeneidad de las literaturas nacionales en el ámbito continental.

Muchos de los trabajos de tesis presentados siguen la tercera dirección para marcar la heterogeneidad de las producciones literarias argentinas circunscriptas al ámbito de una determinada región, más precisamente de una provincia, Jujuy. El concepto de comparatismo contrastivo lleva a enfocar la mirada en una crítica que compara no a partir de analogías sino a partir de diferencias. En esa búsqueda del contraste ya sea entre literatura latinoamericana y europea, literatura latinoamericana entre sí o producciones literarias de una misma nación; se llega a la otredad, al encuentro con ese otro diferente que va a ayudar a construir y reconocer la propia identidad.

En síntesis, a sabiendas de que el análisis aquí presentado es una instancia primaria por lo que los resultados aquí presentados son parciales, nos permiten arrojar luz sobre la problemática de la matrícula, promoción y egreso de los alumnos de la carrera de la Licenciatura en Letras. Un primer aspecto que podemos advertir es que desde la creación de la carrera existe un importante desfasaje entre la matrícula anual y la cantidad de egresados y defensas de tesis realizadas por año. Además, permitió dejar en evidencia una profunda vacancia en la carrera de Letras y no nos referimos al aparente vacío de estudios referidos al riquísimo caudal poético de nuestra provincia o de nuestro país sino principalmente al poco seguimiento y actualización de políticas de archivo y difusión de los trabajos presentados.

En la sociedad actual, el conocimiento, su transmisión, comprensión, aplicación, acumulación, análisis crítico y desarrollo (Barnett, 2001) ocupan un lugar central. Las instituciones de educación superior en general, y en particular aquellas que apuntan a la formación de los profesionales en Letras, tienen el deber de cumplir con todas estas funciones a través de la enseñanza, la investigación y la extensión.

Referencia bibliográfica

- Camps, A. (2007). "Prólogo: Comunicar en contextos científicos y académicos". En Castelló, M. (Coord.), *Escribir y comunicarse en contextos científicos y académicos* (pp. 9-12). Barcelona: GRAÓ
- Carlino, P. (2005). *Escribir, leer y aprender en la Universidad. Una introducción a la alfabetización académica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Castelló, M. (Coord.) (2007). *Escribir y comunicarse en contextos científicos y académicos*. Barcelona: GRAÓ
- Pujol, Rosa (1994). "La literatura gris en expansión" en *Biblioteca Informacions*, N° 6. p. 4-5.
- Zamora, Sofía, & VENEGAS, René. (2013). "Estructura y propósitos comunicativos en tesis de magíster y licenciatura" en *Literatura y lingüística*, (27), 201- 218. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112013000100011>

ANEXO: RELEVAMIENTO DE PROYECTOS DE TESIS PLAN '92
Registradas en Secretaría Académica de FHYC – UNJU

TESISTA	TESIS	ÁREA
Carolina Liliana Mussen	<i>De historietas a las historietas la poesía de Ernesto Aguirre – Una genealogía errante</i>	Literatura
María Cecilia Piniella	<i>Los conectores contra argumentativos en documentos coloniales de Jujuy: una visión diacrónica</i>	Lingüística – Gramática – Historia de la Lengua – Pragmática – Lexicología – Análisis del discurso
Angélica Quiroga	<i>La escritura argumentativa online en la universidad Potencialidades y disrupciones en las producciones escritas a partir de las EVA</i>	Gramática – Lingüística – Tecnología
Gloria Elina Coronel	<i>relatos orales de la tradición oral que circulan en pueblos quechuas de Santa Catalina y Yavi.</i>	Análisis del discurso – Sociolingüística

Olga Beatriz Gutiérrez	<i>Saberes acerca de la escritura de textos. Un análisis lingüístico – discurso de producciones escritas pertenecientes a niños de 2° años de la Educación Primaria</i>	Lingüística – Pedagógica
Silvia Alejandra Torres	<i>El cuerpo y su relación con los diferentes modos de discursivización de las pasiones: voz y mirada en “La mujer habitada de Giaconda Belli”</i>	Teoría y Crítica Literaria y Metodología de la Investigación
Nora Evangelina Ruíz	<i>Las prácticas lectoras de los adolescentes fuera del ámbito escolar. Aproximación a través de estudio de casos en jóvenes de 15 a 17 años de una escuela secundaria de ciudad Perico</i>	Didáctica de la lengua
Ana Marina Vargas	<i>Manifestaciones y funciones de los recursos de Infancia en tres cuentos de Alberto Alabí</i>	Literatura
Juan Agustín Grafion	<i>Conceptualización metafórica en la novela “Chincanqui” de Sixto (TOQO) Vázquez Zuleta</i>	Literatura
Noelia Ema Zelaya	<i>La mirada femenina en microrrelatos de Ildiko Nassr y Patricia Calvelo</i>	Literatura de Jujuy – Literatura Española (como marco teórico: género – crítica literaria).
Beatriz del Carmen Lizarraga	<i>Más allá de la voz, un grito. Una mirada sociocrítica al Satiricón de Petroni</i>	Crítica literaria

**“Prólogo fundacional”:
definiciones del microcuento con tono poético. Acerca del
Prólogo de Cuentos Breves (1984) de César Antonio Alurralde**

Gloria Carmen Quispe

*Universidad Nacional de Jujuy
Universidad Nacional de Salta
Argentina*

Resumen

En 1984 se publicó *Cuentos breves* del escritor salteño César Antonio Alurralde, libro que en su momento pasó inadvertido por la crítica pero que resulta sustancialmente significativo para la historia de la microficción en la Argentina. Podríamos afirmar que su obra inaugura el cultivo del género en la región Noroeste y amplía el mapa de la microficción argentina de la década de los '80 cuyas representantes por excelencia son Luisa Valenzuela y Ana María Shua.

La contribución de Alurralde, a nuestro criterio, excede la propuesta literaria. En un prólogo breve el autor intenta definir “eso” que la inspiración le impulsó a escribir y que es huidizo a los géneros canónicos. Entre el titubeo y la metáfora invita a la lectura de sus piezas de orfebrería.

En este trabajo, nos proponemos analizar ese prólogo y destacar su valía como material iniciático en la teorización de la microficción en general y el microcuento en particular. Este pequeño aporte desde el NOA se sumaría a los estudios que se inician en la década del '80 a partir del trabajo fundacional de la guatemalteca Dolores Koch de 1981 y que se sistematizan con las contribuciones de académicos latinoamericanos en un publicación conjunta de 1996.

Palabras clave: *Prólogo, César Alurralde, Iniciador, Microcuento, NOA*

Introducción

En 1984 se publicó *Cuentos breves*¹ del escritor salteño César Antonio Alurralde², libro que en su momento pasó inadvertido por la crítica pero que resulta sustancialmente significativo para la historia de la microficción en la Argentina.

En un prólogo breve el autor intenta definir "eso" que la inspiración le impulsó a escribir y que es huido a los géneros canónicos. Entre el titubeo y la metáfora invita a la lectura de sus piezas de orfebrería.

En este trabajo, nos proponemos analizar ese prólogo y destacar su valía como material iniciático en la teorización de la minificción³ en general y el microcuento⁴ en particular. Este pequeño aporte desde el NOA se sumaría a los estudios que se inician en la década del ochenta a partir del trabajo fundacional de la guatemalteca Dolores Koch (1981) y que se sistematizan con las contribuciones de académicos latinoamericanos en la década del noventa.

Breve repaso por las posturas teóricas de la microficción (décadas de 1980 y 1990)

En 1981, Dolores Koch publica "El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila". Se considera el artículo fundacional en torno a los estudios de la microficción. En su texto, Koch establece las características sobresalientes del que por ese entonces considera un subgénero próximo al ensayo, al cuento y al poema. Destaca el especial trabajo con el lenguaje, donde la sencillez, la concisión y la bisemia son sobresalientes. El texto resulta iluminador para estudios posteriores, pues la investigadora caracteriza esta especie narrativa, señala que recupera formas literarias antiguas y las hace interactuar con formas no literarias modernas. Si bien

¹ Trabajamos con la reproducción que se hizo a propósito de reunir la *Obra narrativa* (2013) del autor. Según consta, sin modificaciones de la versión de 1984.

² Nació en Salta en 1930. De profesión Contador y aficionado al arte y a las letras. Cultivó la poesía, el cuento, el microrrelato y el ensayo. Obtuvo premios provinciales y latinoamericanos por sus textos. Cuenta con una vasta obra narrativa; en cuento: *Los nadies* (1986) y *Los carenciados* (1995) y en microrrelato: *Cuentos breves* (1984) y *Cuentos bonsáis* (2006).

³ En adelante, cuando hablemos de minificción o microficción nos referiremos al conjunto de microtextos literarios en prosa, narrativos como no narrativos. Inés Andrés-Suárez (2008) considera que se trata de una "supracategoría literaria poligenérica" p. 55. La distinción terminológica fue propuesta por otros estudiosos, entre ellos Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo (1996), y David Lagmanovich (2006).

⁴ En esta oportunidad, usaremos microrrelatos, microcuento o minicuento como términos sinónimos y equivalentes para hablar de textos literarios en prosa cuyas características fundamentales son la hiperbrevedad, narratividad y ficcionalidad (Lagmanovich, 2006 y Andrés-Suárez, 2008).

este artículo era exploratorio, depositó la mirada de críticos y escritores en los microtextos que habían sido apreciados como curiosas piezas experimentales.

A los estudios sistemáticos iniciados⁵ por Koch, se suman otros de los '90. Entre ellos, "Ronda por el cuento brevísimo" de Edmundo Valadés, promotor de la narrativa breve desde las páginas de *El cuento. Revista de imaginación*⁶. Después de citar la nomenclatura variada de la minificción, el autor pone el acento en la exigencia compositiva que demanda y determina la brevedad como así también destaca el carácter narrativo y con ello la proximidad al cuento por encima de la presencia de otros géneros de los que se nutre. A su criterio, la acción del relato es la verdadera columna vertebral del minicuento. Valora, además, su "golpe final de ingenio, cristalizado en contadas líneas, en una fórmula compacta de humorismo, ironía, sátira o sorpresa, sino todo simultáneo" (1991: VI.).

Sobresaliente entre las publicaciones de la década es el ejemplar de la Revista Interamericana de Bibliografía (1996). En ella investigadores de distintos puntos de latinoamérica y España reflexionan en torno al incipiente género/subgénero. Entre los estudiosos, destacamos a Juan Armando Epple, David Lagmanovich, Violeta Rojo, Francisca Noguero, Lauro Zavala, Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo⁷. El índice de la revista pone en evidencia la variable e inestable nomenclatura del género (por algunos considerado un subgénero): cuento brevísimo (Epple), microrrelato (Lagmanovich), minicuento (Rojo), cuento ultracorto (Zavala), minificción (Tomassini y Colombo). Según el posicionamiento teórico, el acento está puesto en la concisión discursiva, la extensión de las brevedades, en la presencia excluyente de la narratividad o en el carácter transgénico de estas piezas, o en la tipología de microrrelatos.

Este breve repaso responde a la intención de destacar la valía de los intuitivos y experienciales intentos teóricos de Alurralde en un momento en el que se empezaba a transitar un proceso de canonización del género a partir de las aproximaciones teóricas y en el que la práctica escrituraria todavía era incipiente a nivel nacional y prácticamente inexistente en la región del NOA.

⁵ Guillermo Siles (2007) distingue tres etapas en el desarrollo crítico sobre la microficción. La primera, en la que se encuentran las primeras aproximaciones del discurso crítico "ligadas en todos los casos a los estudios sobre el cuento" p. 34. La segunda contempla los trabajos que permiten pensar la autonomía del género en la que los estudios "reservan apartados especiales para señalar la presencia de textos muy breves, distintos del cuento convencional" p. 34. Sería el caso de los aportes de Alba Omil y Raúl Piérola a partir del estudio de los "minicuentos" de E. A. Imbert. En la tercera etapa se encuentran los "estudios sistemáticos", inaugurados por Koch y otros teóricos de América Latina y España.

⁶ La revista fue fundada en 1939, tras cinco números dejó de publicarse. En 1964 inició su segunda época que se prolongó hasta diciembre 1999.

⁷ Todos ellos, a fines de los 90 o el 2000 publican en un libro sus reflexiones teóricas.

Alurralde, las antologías y la crítica

Si nos detenemos en los libros de minificción publicados en la Argentina por aquellos años nos encontramos con un par: *Libro que no muere* (1980) de Luisa Valenzuela y *La sueñera* (1984) Ana María Shua. La práctica sistemática del género las convirtió en referentes indiscutidas. En su libro *El microrrelato. Teoría e historia* (2006), por ejemplo, David Lagmanovich las menciona como "dos cultivadoras excepcionales"⁸ y en *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo* (2007), un muestrario interesante de la microficción nacional, Laura Pollastri las distingue como "voces consagradas". En ambos textos, el nombre de Alurralde está ausente. Sí aparece en antologías regionales tales como *Panorama del microrrelato en el Noroeste Argentino* (2004) y *Microrrelatos del Noroeste Argentino. Antología* (2013) de Ana María Mopty de Kiorcheff, y *Monoambientes* (2008) de Rogelio Ramos Signes. Antologías estas de consulta imprescindible para conocer a los microficcionistas de la región y para evidenciar como el mapa del género brevísimo se fue enriqueciendo con los años.

La ausencia o escasa mención de nuestro autor en el mapa microficcional argentino probablemente esté ligada a la circulación y difusión de su obra, como así también al escaso interés de la crítica. Como es sabido, la producción de los escritores de las diferentes regiones argentinas no suele visibilizarse sino pasa por el centro hegemónico cultural metropolitano. Elegir escribir desde Salta y publicar con tiradas de pocos ejemplares probablemente limitó su merecido reconocimiento.

En un rastreo, hasta la fecha sólo encontramos que en tres oportunidades los textos de nuestro escritor fueron objeto de estudio. Así, un artículo relevante para aproximarnos a su narrativa brevísima es el de Alicia Chibán (1997); en su "Aporte a una tipología de narrativa breve latinoamericana (a propósito de César Antonio Alurralde)" entre otras cosas instala el nombre del autor salteño en el panorama de la narrativa breve latinoamericana, reconoce la naturaleza transtextual de la microficción aunque distingue el predominio de la narratividad, señala algunas estrategias utilizadas por Alurralde y sobre todo, lo nombra el "precursor del género en el noroeste argentino".

⁸ El investigador completa la lista con autores como Eduardo Berti, Raúl Brasca, Fernando Sorrentino, Eugenio Mandrini, todos ellos con publicaciones posteriores al 2000. Y entre los escritores de las otras regiones argentinas nombra a Ildiko Nassr, Patricia Calvelo, Ana María Mopty de Kiorcheff, Alba Omil, Rogelio Ramos Signes, Antonio Cruz, Raúl Lima, Nélica Cañas y María Cristina Ramos.

Otro de los artículos críticos que se interesa por nuestro escritor es "Buscando una reflexión (a propósito del cuento breve y brevísimo)" de Cristian Gabriel Cinco y Rosario Robles Michel (2011). El interés de los autores está puesto en el análisis de los textos, procurando destacar algunos tópicos y estrategias narrativas recurrentes. No se problematiza la cuestión genérica o las propuestas de denominación; sí establecen una diferencia entre cuento breve y brevísimo haciendo foco en la brevedad de las composiciones narrativas.

El escritor salteño también tiene un lugar en *El microrrelato en Tucumán y el Noroeste argentino* de Ana María Mopty (2010). En el acercamiento que hace la investigadora a la región, analiza dos microrrelatos de Alurralde.

Tras este breve mapeo, resulta llamativo que habiendo publicado un libro integro de microrrelatos en la década del ochenta no se pondere el nombre de Alurralde como referente del género y menos que se destaque el valor de sus escritos como iniciáticos de la microficción en la región del Noroeste Argentino. Como señalamos, es nuestra intención recuperar algunos puntos del prólogo a su libro *Cuentos breves* pues a partir de un propio proceso escriturario, Alurralde reflexiona e intenta definir y caracterizar al género. Con esto pretendemos reposicionar su narrativa brevísima en la escena literaria regional y nacional.

"Cuento brevísimo", "minicuento", "cuento flash", "bonsái literario": Apuntes teóricos en el prólogo de *Cuentos Breves*

El prólogo de Alurralde, de apenas una página, inicia así:

Preparé estos cuentos a manera de píldoras o bocadillos digeribles, cauteloso de no atentar contra el cálculo hepático del lector, hablando en telegrama y escribiendo al tacto lo que dicta al vuelo ese bicho ciego de la inspiración con alas de mariposa (Alurralde, 2013: 219).

Lo primero que nos llama la atención es la asignación genérica de sus textos: los llama "cuentos". Si bien más adelante el escritor hace otros intentos nominativos, esta adscripción denota una primera posición en torno al género breve que tiene que ver con su carácter narrativo y más específicamente con la existencia de una superestructura narrativa. Este dato no es menor si consideramos que los debates teóricos iniciales (nos referimos a los que tienen lugar en los '80 y sobre todo en los '90) se realizaban con el afán de definir si estábamos ante un nuevo género con

características propias o un subgénero del cuento o si se trataba de una especie genérica que hacía de su transgeneridad la principal característica.

Inmediatamente, Alurralde compara sus composiciones con "píldoras o bocadillos digeribles". Lo pequeño, lo breve, entonces, se torna otra característica de sus textos. Como bocadillos ingresan al cuerpo y despiertan el hambre. Las escasas líneas son una invitación a la lectura atenta; el lector tiene que construir sentidos en el diálogo entre la palabra y el silencio, entre lo dicho y lo no dicho, indagar en lo elidido y reponer lo omitido. La economía verbal se vuelve regla y requisito de sus textos. La brevedad encierra potencia e intensidad; y en ese sentido, se emparenta con el telegrama. La extensión del mensaje y sobre todo, su eficacia comunicativa condiciona lo que se escribe y cómo se escribe.

Precisamente, el escritor se detiene en el detalle de la escritura en el segundo párrafo:

Estos minicuentos son agudas travesuras, hechos con honesta intención literaria cuyo desarrollo limité al ceñimiento de unas pocas frases de rigurosa estructura que no excedan lo estrictamente necesario. Corro el gran riesgo al compactar mis cuentos hasta el peligro de hermanarme con los "agujeros negros", esas estrellas comprimidas hasta lo invisible que devoran la materia sideral con su increíble mandíbula trituradora. (Alurralde, 2013: 219) (Sin cursiva en el original)

El autor aquí se refiere a sus textos como "minicuentos", una suerte de modelo en pequeño del género canónico. En 1996, en la Revista Interamericana de Bibliografía (RIB), Violeta Rojo instala el nombre en el ámbito académico a partir de su estudio⁹. Sin embargo, "minicuento" había sido usado con cierta predilección décadas atrás por la revista *El cuento* y por dispares escritores que reconocían en el texto brevísimo rasgos característicos del cuento. Lagmanovich (1996) incluso señala que el microrrelato no puede entenderse sino "dentro de un proceso de evolución del género (cuento)".

Alurralde al tiempo que emparenta sus composiciones al cuento, destaca que son "agudas travesuras", podemos entender que como tales son invenciones del juego creativo y experimental del autor, probablemente alimentadas por la lectura de algunos textos de los autores que ayudaron a su afirmación: Borges,

⁹ La autora reconoce que sus características -brevedad, condensación, carácter proteico, economía, rigurosidad narrativa, elipsis- hacen de él una singular forma textual pero no admite su autonomía genérica. Por ello prefiere hablar de minicuento.

Cortázar, Anderson Imbert. Pero también podemos pensar las travesuras asociadas a la transgresión de los géneros canónicos. Los microrrelatos como travesuras que reciclan rasgos de géneros literarios y no literarios, se construyen en el margen y se reinventan en la frontera discursiva.

El autor también explicita la necesidad de "pocas frases y rigurosa estructura"; es decir, hay una preocupación por encontrar el equilibrio, la armonía entre la forma breve y el contenido narrativo. La brevedad, entonces, no sólo tiene que ver con la extensión sino que es impulso y manifestación de la exigencia escrituraria.

Otro de los párrafos dice:

A veces creo que con mi cuento flash me arrimo a un pensamiento, un proverbio, otras a un "haikú", a una greguería y también a un poema pero, en definitiva, se trata de una brevedad en cuento rápido que pretende crear divinidades sin rostro. Es cuestión de soñar ocurrencias con los ojos abiertos tratando de ganarle a la apariencia del colmo en medio de un enjambre de imágenes que revolotean alrededor de una hojas en blanco, dando vuelta en la noria del hastío y luchando contra la apatía en forma permanente y sistemática, aceptando "el telescopio que empequeñece al universo y desechando el microscopio que todo lo agranda". (Alurralde, 2013: 219)

Alurralde alude a lo que algunos teóricos (Tomassini y Colombo, 1996) llaman "transgeneridad" en tanto cualidad de tomar de otros géneros literarios (ensayo, poesía, haiku, etc.) y no literarios (aforismo, alegoría, proverbio, chiste, aviso clasificado) para procesarlos, reelaborarlos o mixturarlos en una forma muy breve. De la variedad genérica existente, nuestro autor vincula sus miniaturas a especies en las que predominan el tono pedagógico-sentencioso o que demandan precisión en la composición. Sin embargo, no deja de destacar o afirmar el predominio de la narratividad. Entre el desafío y el juego, el autor construye sus textos, sabedor de que en sus pocas líneas está concentrado, comprimido el universo literario y de la cultura; exigiendo la lectura perspicaz y curiosa del oportuno lector. Pues, como menciona en el cuarto párrafo, para él escribe y pule en detalle las frases, aspirando a componer verdaderos "bonsáis literarios".

Podemos sintetizar el prólogo de César Alurralde de la siguiente manera:

1º párrafo: alude a la narratividad en evidente vínculo con el cuento.

2º párrafo: señala la brevedad como característica de sus piezas y el minucioso trabajo con el lenguaje.

3° párrafo: problematiza el carácter transgenérico de sus microtextos.

4° párrafo: habla de la rigurosidad de la escritura del género breve.

Palabras finales

El libro de César Antonio Alurralde se anticipa por casi dos décadas a la explosión microficcional de la región del NOA. Y no se trató de una mera aventura escrituraria; sus libros posteriores, *Cuentos Bonsáis* (2006) y *Cuentos para leer con lupa* (2013)¹⁰, son prueba suficiente del cultivo serio del género brevísimo. En esta oportunidad nos detuvimos en el prólogo que sólo es la puerta de entrada a un universo de brevedades en las que no faltan el humor, la ironía, la ambigüedad, la intertextualidad, los finales epifánicos o abiertos o circulares, estrategias y recursos a los que apela Alurralde para hablar, muchas veces, de la condición humana.

El escritor salteño es consciente de que tiene entre sus manos una especie literaria singular que se define y al mismo tiempo se in-define (Rojo, 1996) a partir de la proximidad a otros géneros pero está convencido de que sus textos transitan la narratividad literaria. De allí los nombres que elige para nombrarlos (cuento flash, minicuento, bonsái literario, enanos con pantalones largos) que al mismo tiempo denotan la exigencia escrituraria que la misma brevedad convoca.

Cuentos breves de César Alurralde, hasta donde sabemos, es el primer libro compuesto de microcuentos que fueron concebidos como tales en el Noroeste Argentino; hecho que lo convierte en el precursor o iniciador de la microficción en la región. Con él comienza a configurarse un mapa que en los años siguientes fue sumando otros nombres. Inmediatamente, en Jujuy el del escritor Luis Wayar, quien desde 1986 hasta 1990 publica una cantidad significativa de microficciones en el suplemento cultural del diario local *Pregón*¹¹. En los noventa, el de Nélida Cañas, escritora nacida en Córdoba y por varios años residente en Jujuy, que nos regala un

¹⁰ Este libro forma parte de la publicación *Obra narrativa* (2013) que reúne cuentos y microrrelatos del autor, fue publicado por el Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta e integra la colección "Memoria Cultural".

¹¹ Nos referimos a las microficciones que formaron parte de las columnas "Sic, ídem y etcétera" y "Harina de otro costal" que se publicaron de manera alternada entre esos años. Los microtextos no fueron publicados por el autor en formato libro. Poseemos un registro completo a partir de la búsqueda y transcripción que hicimos de los ejemplares del Suplemento que se encuentran en la hemeroteca de la Biblioteca Popular de Jujuy y del archivo personal que posee la hermana del escritor.

par de microficciones escondidas en su libro *De este lado del mundo* (1996) y el de la escritora tucumana Ana María Mopty con su libro *Microrrelatos* (1998).

En el nuevo milenio, ese mapa se amplía cuantiosamente; más escritores del NOA irrumpen en el escenario microficcional. En Salta, David Slodky con dos libros publicados, *Tres relatos bíblicos y otros cuentos* (2009) donde dedica un apartado a los microcuentos y *Parpadeos* (2012), y Lucila Lastero con *Regreso en breve* (2015). En Jujuy¹², Ildiko Nassr con *Placeres cotidianos* (2007) y *Animales feroces* (2011), *Ni en tus peores pesadillas* (2016) y *Los hermanos mayores* (2017), Patricia Calvelo con *Relatos de Bolsillo* (2006), Nélide Cañas con *Breve cielo* (2010), *Intersticios* (2014) y *Como si nada* (2018) y César Arrueta con *Noticias en la piel* (2006)¹³. En Tucumán, la provincia más prolífica probablemente por la influencia de David Lagmanovich que no sólo dejó una cantidad invaluable de textos que contribuyen al abordaje teórico del género sino también libros de microrrelatos (*La hormiga escritora*, 2004; *Casi el silencio*, 2005 y *Menos de 100*, 2007), se suman los nombres de Rogelio Ramos Signes (*Todo dicho que camina*, 2009), Ana María Mopty (*Con ojos y alas*, 2001; *Con abrazos*, 2007; *Mañana piensa en mí*, 2012), Nora Scarpa Filsinger (*Cuentas de maíz*, 2009; *Incisiones mínimas*, 2011 y *La vida y otras inquisiciones*, 2014), Julio Estefan (*La excepción a la regla y otros microrrelatos*, 2009; *Juegos de superhéroes*, 2010; *La señal inválida*, 2011; *La otra torre de papel y otros microrrelatos*, 2013) y Mónica Cazón (*Retazos de mí*, 2008; *Cejuelas*, 2009; *Zoológico de señoras*, 2011)¹⁴. La lista continúa y el lector puede completarla con la lectura de *Fervor de Tucumán. Antología de Microrrelatos* (2010). En Santiago del Estero, es notable la labor de Antonio Cruz que tiene varios libros de microficción (*Escritos diminutos*, 2008; *Cuaderno de microrrelatos I y II*, 2010 y 2011 respectivamente; *Noche de Brujas. Antología personal*, 2012), artículos teóricos-críticos del género y reunió en la antología *El microrrelato en Santiago del Estero* (2008 y 2011, versión ampliada) la producción de sus coterráneos¹⁵. Finalmente, en

¹² En una antología publicada en el 2012, *Microrrelatos en Jujuy*, aparecen otros escritores: Jorge Accame, Susana Aguiar, César Arrueta, Pablo Baca, Patricia Calvelo, Nélide Cañas, Víctor Ocalo García, Facundo Lerga, Estela Mamaní, Ildiko Nassr, Mariano Ortíz, Susana Quiroga, José Rodríguez Bárcena y Mónica Undiano. Gran parte de ellos escriben esporádicamente microficción.

¹³ Sólo algunos podrían considerarse microrrelatos, pues muchos de los textos rozan la crónica literaria y exceden la extensión sugerida para un microrrelato, una página. Sin embargo, en *Poesía Joven del Noroeste Argentino* (2008), Sylvester incluye textos suyos que podrían ser considerados microrrelatos. Rogelio Ramos Signes en la antología *Monoambientes* (2008) también incluye sus microficciones.

¹⁴ Los escritores nombrados junto a Liliana Massara integran la Asociación Literaria "Dr. David Lagmanovich". En conjunto publicaron dos libros bilingües: *La vida en breves/ La vie en bref* (castellano-francés, 2016) y *La vida en breves/ La vita in brevi* (castellano-italiano, 2018)

¹⁵ Los microcuentos que integran la antología son de una variedad destacable. Y creemos que ello se debe a que la obra nuclea a escritores de distintas edades (entre los 17 y los 55 años) que tienen intereses temáticos y estilos diferentes. La mayoría de ellos son escritores ocasionales de microficción.

Catamarca Luis Taborda con *La golondrina sedentaria* (2011), *La oveja rebelde* (2011) y *El oficial preciso y otros relatos* (2014) y Rosa Beatriz Valdez con *Confusiones en el laberinto y otros microrrelatos* (2013).

Referencia bibliográfica

- Alurralde, C. (2006). *Cuentos bonsáis*. Salta: Maktub
- Alurralde, C. (2013). *Obra narrativa*. Salta: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.
- Andres-Suárez, I. (2010). "Poligénesis del microrrelato y estatuto genérico". En Pollastri, L. (ed.) *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 51- 69). Buenos Aires: Katatay
- Chibán, A. (1997). "Aporte a una tipología de la narrativa breve latinoamericana (a propósito de César Antonio Alurralde) en América. *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours. Poétique de la forme brève*. Conte, Nouvelle. Tome 1. Paris
- Cinco, C. y Robles Michel, R. (2011). "Buscando una reflexión (a propósito del cuento breve y brevisimo). En Massara, L., Guzmán, R. y Nallim, A. (Dir.) *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*. San Salvador de Jujuy- Jujuy: ProHum- UNJu
- Epple, J. (1996). "Brevisima relación sobre el cuento brevisimo" RIB, XLVI: 1-4. Extraído 15/12/2011 de http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo1/index.aspx?culture=es&navid=201
- Koch, D. (1981). "El microrrelato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila". Revista electrónica de teoría de la ficción breve "El cuento en Red" N° 20. Extraído el 03/07/2012 de: www.cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla-contenido-php?id-fasciculo=400
- Lagmanovich, D. (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. España: Menos cuarto.
- Mopty de Kiorcheff, A. (2010). *El microrrelato en Tucumán y el Noroeste argentino. Antecedentes y producciones*. Tucumán: ILE- FFYL
- Pollastri, L. (2007). *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino*. Argentina: Menoscuarto.
- Rojo, V. (1996). "El minicuento, ese (des)generado", RIB, XLVI: 1-4. Extraído 15/12/2011 de http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo3/index.aspx?culture=es&navid=201
- Siles, G. (2007). *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor.

- Tomassini, G. y Colombo, S. (1996). "La minificación como clase textual transgenérica", RIB, XLVI: 1-4. Extraído el 15/12/2011 de http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?culture=es&navid=201
- Valadés, E. (1991). "Ronda por el cuento brevisimo", en *El cuento. Revista de imaginación* No. 119-120 Julio-Diciembre 1991. pp. V-VIII
- Zavala, L. (1996). "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario", RIB, XLVI: 1-4. Extraído el 15/12/2011 de http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo5/index.aspx?culture=es&navid=201

Muertes (in)justificables: sobre el ideosema de la travesti en *Hay cadáveres* (2015) de Lucila Lastero

Leandro Arce De Piero

Universidad Nacional de Salta, ICISOH, CONICET
Argentina

Resumen

Analizamos en el texto dramático *Hay cadáveres* (2015) de Lucila Lastero y su correspondiente puesta en escena dirigida por Juan Carlos Sarapura el ideosema de la travesti y las tensiones que lo atraviesan. La dramaturgia remite a los asesinatos de las travestis y activistas Pelusa Liendro, Diana Socayán, entre muchas otras, que reactivaron una serie de debates y prejuicios en torno a la violencia hacia travestis, la constitución de zonas rojas, el consumo de drogas, la prostitución y la criminalización. Eventos de este tenor, ampliamente difundidos en la prensa local, son retomados por Lastero, lo que nos lleva a problematizar tanto la vinculación entre teatro y otros géneros del discurso como la función política de esta producción. A partir del examen de la forma en que el ideosema de la travesti está incluido en la estructura dramática, nos interesa profundizar en la pregunta sociocrítica acerca del modo en que la literatura lee la sociedad y, con esto, discute y pone en evidencia – de forma consciente o no – las tensiones ideológicas de los referentes actualizados en el texto.

Palabras clave: *Teatro, Violencia, Subjetividades, Disidencias sexuales, Sociocrítica*

Introducción

En este trabajo crítico sobre la obra dramática *Hay cadáveres* de Lucila Lastero, ganadora del Primer Premio en los Concursos Literarios Provinciales 2015 en la Categoría Texto Teatral, y la puesta en escena del Grupo de Teatro Independiente

“La Patota Teatral”¹, partimos de la pregunta-problema acerca de qué puede decir una mujer cis heterosexual como Lucila Lastero sobre las identidades trans². Siguiendo la misma lógica, es inevitable preguntarnos qué puede decir un hombre cis gay como es quien realiza esta crítica sobre una escritura como la de Lucila Lastero a propósito de las identidades trans y construir conocimiento sobre aquel sujeto que en el título hemos optado por llamar “la travesti”. Es decir, este trabajo se articula en torno al cuestionamiento de qué legitima a algunos agentes del discurso (dramaturgos, actores, directores, críticos, periodistas) como enunciadores de identidades con las cuales, desde un punto de vista de sus adscripciones de género, no concuerdan y qué efectos discursivos produce esas opciones enunciativas en el marco general de los discursos sociales. En este sentido, reflexionamos en torno a los medios y los modos que habilitan y limitan la enunciación del uno mismo y del otro en la elaboración de un discurso que pone el foco en la identidad trans y los efectos de sentido que estas posiciones enunciativas ponen en evidencia, en el marco del discurso social, al operar con textualidades que confrontan, discuten o consolidan lo decible y pensable en un contexto particular.

A partir de estas inquietudes que nos interpelan y que en gran medida derivan del contexto actual en el cual estamos discutiendo quién dice a quién, cómo y para qué, nos focalizamos en lo que literatura puede hacer cuando, en definitiva y fundamentalmente, la hemos pensado como un modo de enunciación de otredades, ya sea en términos del pacto ficcional, de la construcción de mundos imaginarios, de modelización de géneros primarios. Es indiscutible hoy que la literatura en particular, y los discursos en general, no reflejan la realidad, sino que más precisamente la construyen y, en este sentido, vale preguntarse qué puede hacer ésta en relación con lo social de lo que no es ajena, ya sea porque requiere de un acuerdo implícito o explícito entre partes (dramaturgo, director, actor, espectador, lector) o porque la

¹ Se estrenó el 18 de marzo de 2015 en la Asociación Argentina de Actores. Contó con la actuación de Georgina Mons (Dafne), Guillermo Enrique Castro (Rodo), Rodi Elbirt (Policía) y José Antonio Belbruno (Loco), la dirección general y puesta en escena estuvo a cargo de Juan Carlos Sarapura y la asistencia de dirección de Grecia y Lourdes Belásquez. La obra fue declarada de Interés Cultural por el Concejo de Deliberante de la Municipalidad de Salta (Res. N°27/15) por considerar la relevancia de su historia –el protagonismo de una mujer trans en una trama de crítica política localizada en la Salta contemporánea– en el contexto contemporáneo, atravesado por las problemáticas de género y de identidades sexuales diversas en confrontación con las normas vigentes, y, finalmente, por un rasgo compositivo destacado – la intertextualidad con el poema “Hay cadáveres” de Néstor Perlongher.

² Este trabajo forma parte de una investigación mayor, en el marco del Doctorado en Letras, que se titula Territorialidad y teatralidad en Salta: dramaturgias y prácticas escénicas desde la vuelta de la democracia al retorno neoliberal (1983-2015) y en el marco del Proyecto A 2334 “De la Democracia al Bicentenario de la Independencia: Relevamiento Crítico de la Literatura del Noa (Salta, Jujuy, Tucumán).

materia discursiva precede a los textos particulares. Para resolver, afinar y dar alguna respuesta a estas preguntas interrogamos *Hay cadáveres* a partir de la observación de los mecanismos significantes y la deriva semiótica enfocándonos en la inclusión, reelaboración y construcción del ideosema de la travesti como núcleo generativo del texto.

Literatura, teatro y sociedad o de cómo la literatura es una práctica social(izante)

Un acto creativo real del autor (y en general todo acto) siempre se mueve en los límites (valorativos) del mundo estético, de la realidad de lo dado (la realidad de lo dado es una realidad estética), en la frontera del cuerpo, en la frontera del alma; el espíritu, mientras tanto, aún no existe; para él aún todo será; y todo aquello que ya es, para él ya fue (Bajtín 1982, 180).

En este trabajo partimos del presupuesto básico de que el orden del cuerpo y el orden del discurso, si bien se encuentran superpuestos, responden a formas de ser, estar y poder cuyas condiciones y estatutos difieren. De aquí surge la necesidad de problematizar sus vínculos y, en una cultura como la occidental que ha priorizado el orden de lo inteligible sobre lo sensible, significa comprender que, en gran medida, los discursos violentan los cuerpos de diferentes maneras. Esto es, la acción nominativa impone sobre los cuerpos modos de ser y de percibir(se) que condicionan las formas en que el cuerpo va a ser interpretado, por un lado, y experimentado, por otro y, en definitiva, abre o cierra espacios de acción. Estas convicciones nos plantean una plataforma ética del análisis: la tarea del crítico se orienta a indagar sobre los modos en que los discursos articulan los cuerpos y los colocan en esferas de la praxis, haciéndolos inteligibles por la comunidad.

La relación teatro-literatura, al contrario de ser unívoca, se encuentra atravesada por un conjunto de problemas de índole teórica y metodológica que nos obligan a posicionarnos a fines del análisis, ya que la sociocrítica, eminentemente discursiva, no ha profundizado en las diferencias en la semiotización de los géneros literarios entre sí. Además, ante la pregunta de cómo lo social es incorporado y reelaborado en *Hay cadáveres* nos planteamos el desafío de pensar categorías analíticas que sirvan de interfaz entre los textos literarios y otros del discurso social (ya sea que pertenezcan a la literatura o no, como es el caso de textos provenientes del periodismo, la legislación, etc.). Por este motivo, es preciso que tengamos presente que realizar un estudio teatral – es decir, de lo que

el “teatro teatra”³ en términos de Mauricio Kartun (en Dubatti, 2011) – no es el equivalente de hacer crítica literaria propiamente dicha, enfocada en la dimensión textual, sino que requiere que pensemos en el orden de las prácticas, ya que el teatro tiene como objeto la elaboración de un artefacto semiótico complejo en cuya producción intervienen agentes diversos (dramaturgos, directores, actores, escenógrafos) con sus *habitus* específicos. Por esta razón, además de abocarnos al análisis del texto dramático, también realizamos algunas referencias en relación con la puesta en escena, entendiéndola como una lectura o interpretación⁴ del texto base⁵.

Consideramos que lo importante es tener en cuenta que el texto dramático, en principio, excede el fenómeno literario en tanto es un texto verbal que se encuentra sometido a principios particulares que devienen del hecho de estar escrito en virtud de una representación posible y que, a modo de hipótesis, podría

³ A propósito de esta noción, el director y dramaturgo, en una entrevista realizada por Virginia Arce para Infobae, Kartun precisa que “el que trabaja en teatro tiene la tendencia a pensar que ese fenómeno se basa en lo que él hace. El actor habla del hecho performático, el dramaturgo cree que la gente va a deleitarse con la belleza y la profundidad de sus palabras, el director cree que todo depende de la capacidad de crear visualmente algo, el escenógrafo... etc., etc. Lo cierto es que el teatro es un fenómeno complejo. No es cada una de esas funciones, sino un entramado orgánico de todas ellas.” (<https://www.infobae.com/cultura/2018/08/01/mauricio-kartun-maestro-de-teatro-el-artista-canuto-es-despreciable/>). Lastero, por su parte, señala algunas diferencias en cuanto a su labor como dramaturga con respecto a su actividad literaria vinculada con la narrativa y la poesía: “Los géneros tienen reglas diferentes. Entonces exigen herramientas y procesos de escritura diferentes. En mi caso, por ejemplo, cuando se me ocurre un cuento pienso en alguna situación en particular y después voy variando los espacios. Con esta obra de teatro, que es la primera y única que escribí, me pasó que sentí que no estuvo completo el punto de vista narrativo hasta que no definí el espacio, es decir, hasta que no tuve muy en claro ese lugar de los hechos, y ese espacio tenía que ser uno y único, porque ese era el escenario.” (entrevista realizada para *La Gaceta*, Salta, 25/11/2015). Destacamos, también, la importancia que Lastero da al espacio sobre la historia, sobre lo cual hacemos algunas referencias en este texto.

⁴ Ahora bien, esto no significa que la crítica literaria no se beneficie de pensar el teatro, en particular para discutir la arraigada distinción entre poesía, narrativa y drama que hemos heredado de la tradición. Tampoco significa, de ningún modo, que la crítica literaria no tenga nada para decir a los estudios teatrales. Entonces, estudiar el teatro desde la literatura nos permite abrir el campo de lo literario en tanto nos estamos localizando en un espacio liminar del cual los estudios literarios pueden (deben) hacerse cargo y que implica hacer preguntas que hasta ahora no nos hemos permitido hacer: lugar de los afectos, el cuerpo, la emoción, lo inmanente y lo externo a la literatura, los límites, la especificidad, la construcción de un objeto de estudio y la producción de conocimiento específico de cada género, así como el problema de las prácticas sociales que tienen como objetivo la producción de objetos simbólicos. Partimos de lo literario, entonces, para ir hacia sus fronteras, donde las categorías puedan ponerse en crisis.

⁵ Pavis distingue diferentes maneras en que la puesta en escena se vincula con el texto: 1) reconstitución arqueológica; 2) historización; 3) recuperación; 4) puesta en escena de los sentidos posibles; 5) puesta en voz; 6) vuelta al mito. En el caso de la puesta que analizamos nos encontramos, fundamentalmente, ante una combinación del primero y cuarto tipo. Como se verá más adelante, Juan Carlos Sarapura en gran medida respetó los textos de los personajes, ofreciendo variaciones en cuanto a las indicaciones propuestas por las didascalias cuya finalidad fue acentuar el sentido que se quería producir (Pavis, P. 1995: 22-23).

dar cuenta de una especificidad que lo distinga de la poesía o la narración en la forma de estructurar sus componentes (espacio, tiempo, personajes, acciones), organizar la escritura, emplear intertextos y, lo que nos interesa sobre todo indagar en esta reflexión crítica, incorporar y reelaborar elementos provenientes de otros discursos sociales y, por ende, producir sentidos. Con respecto a este último punto partimos del presupuesto de que el texto dramático no refleja los discursos sociales, sino que más bien se posiciona frente a ellos y los reelabora. Esto implica que la realidad solo es asequible mediante los textos en el marco de géneros discursivos que, a su vez, condicionan formas de actuar y sentir al construir agentes, codificar sus fines y explicar causalidades. En resumen, consideramos que la literatura, por un lado, es un espacio socializante al vincularse con los demás discursos sociales y, simultáneamente, proponer una forma de vínculo, de hacer-con los otros. Por otro lado, el género literario tendría una función performativa al condicionar ciertas formas de incorporar y articular elementos de lo social de formas definidas por el género mismo.

En esta línea, la tarea de escritura, siguiendo a Noé Jitrik, es una actividad de “producción textual” mediante la cual los procedimientos de textualización toman lo dado en el discurso social – en tanto reglas de producción, connotaciones e imágenes – para constituirlo en acontecimiento semiótico que permite la emergencia de nuevas significaciones (1975: 53). Ahora bien, lo dado y la organización en el texto literario dan cuenta de dos formas ideológicas diferentes. De acuerdo con la manera en que se posiciona el texto frente a lo dado socialmente podemos distinguir, como dos extremos de un continuum, una literatura “conformista”, que se adecua a él, de una postura “crítica”, que pretende modificarlo. Jitrik señala tres dimensiones diferentes en donde podemos leer la relación ideológica entre estos planos. En primer lugar, las condiciones de la producción en un momento y lugar determinado; en segundo lugar, los actos de subversión frente a la ideología de producción dominante; en tercer lugar, la forma en que se organizan los elementos hacia adentro del texto. De estas, la que más nos interesa es la última, que Jitrik define como “(...) la articulación de los elementos internos del texto, al resultado de la aplicación de la gramática textual en cada uno de los planos que, en conjunto, construyen y constituyen el texto” (1975: 57). Desde esta postura, el signo no es concebido como una relación arbitraria, convencional y permanente entre un significado y un significante, sino que, más bien, el significante es capaz de producir una significación de acuerdo con la forma en que se localiza en la gramática del texto relacionándose, por lo tanto, con los demás elementos y niveles de la textualización. Como concluye Jitrik: “La significación es, pues, lo que la escritura produce y siempre ha producido” (1975: 63).

En relación con la organización de esta gramática, Dubatti propone la categoría de micropoética, las cuales se construyen de acuerdo con los individuos poéticos particulares. La micropoética está compuesta por “infinitos detalles” que, según nuestra perspectiva, adoptan grados y códigos de legibilidad de acuerdo con los límites que impone el contexto. Es decir, el “detalle” emerge del fondo en tanto la micropoética es una estructuración posible (no única) adecuada a los fines del análisis de la poesis. Por lo tanto, un mismo texto teatral puede tener distintas micropoéticas posibles según variables contextuales, históricas, objetivos de la investigación, etc. En definitiva, son “espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación” (Dubatti, 2011: 126). Ahora bien, cada una de ellas daría cuenta de una forma de producir subjetividad diferente que puede ser contrastada en relación con otros individuos poéticos, sin importar si fueron producidos por el mismo o diferente autor o grupo⁶. La micropoética, en definitiva, nos aporta un marco que – en futuros análisis – nos permitirá constatar las organizaciones semióticas de otros individuos poéticos y pensar relaciones sistemáticas y adecuadas para los fines concretos de la investigación.

Ahora bien, queda la pregunta de cuál será la unidad mínima del análisis discursivo para la elaboración de la gramática textual o micropoética. Ante esta exigencia de índole teórico-metodológica, la sociocrítica ha desarrollado un marco conceptual que nos proporciona la categoría de ideosema, que hemos elegido por considerarlo nuclear para cumplir nuestros objetivos. En tanto considera que el texto es un dispositivo semiótico capaz de recoger discursos verbales y dispositivos semióticos provenientes de diferentes prácticas sociales, es decir, que se caracteriza por su interdiscursividad, la perspectiva sociocrítica se propone observar cómo,

⁶ En futuros análisis, queda contrastar las micropoéticas de textos dramáticos que, al igual que *Hay cadáveres*, textualizan el ideosema de la travesti con la finalidad de avanzar sobre la elaboración de una macropoética de conjunto, es decir, de “los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, de una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etcétera)”. (Dubatti, 2011: 129). La macropoética nos permite echar luz sobre los códigos de legibilidad de los detalles de la micropoética, a la vez que nos permite conocer las convenciones teatrales del contexto estudiado en relación con la temática propuesta. Específicamente, nos interesa observar la forma en que el género “travesti” y el género teatral se vinculan entre sí de forma performática (Butler, 2002). En este sentido es que la macropoética funcionaría como metasemiótica implícita del texto traspoleable a otras configuraciones más extensas que, en última instancia, nos permitirá dar cuenta de una archipoética que englobe un conjunto amplio del sistema teatral local. A propósito de esto, Dubatti también plantea el carácter territorial del teatro en el sentido de considerarlo en contextos histórico-geográfico-culturales singulares. En este sentido, cabe las preguntas sobre qué nos pueden decir las micropoéticas acerca del contexto local y, en cuanto a la proliferación de textos que tematizan a la travesti, a qué necesidad histórica vienen a dar respuesta más allá de lo específicamente temático, a partir de qué elecciones estéticas y posicionamientos políticos.

dentro de una economía del lenguaje, se produce el posicionamiento de los enunciadores a través de construcciones discursivas, en otros términos, “(...) una lectura que dé cuenta del trabajo dialógico subyacente a la preeminencia de lo interdiscursivo sobre el discurso, que permita a los diversos usos de los discursos, ellos mismos de diferentes clases y categorías, recobrar sus prerrogativas” (Malcuzyński, 1996: 27). Entonces, nos planteamos el interrogante de dónde y cómo se producen desplazamientos e inmovilidades en la construcción de los ideosemas.

Para Cros, el ideosema “corresponde a la puesta en escena o puesta en imagen de las diferentes problemáticas sociales bajo la forma de discursos icónicos y lingüísticos que pueden ser captados desde un punto de vista semiótico y nocional” (Cros, 2009: 82), por lo tanto, es un fenómeno que funciona como interfaz entre lo ideológico y lo discursivo en el marco de un texto y organizador de la textualización. En tal sentido, pertenece a la macrosemiótica textual y es el resultado de la forma particular en que el texto retoma las posibilidades disponibles en el discurso social. Como señala Pampa, “puede dar razón de cómo el texto ha (re)semantizado las posibilidades ofrecidas por el espectro sociogramático de manera crítica e inventiva” (Arán, 2005: 77). En este sentido, el ideosema es el producto de la concurrencia – en el texto – de las diversas textualidades previas que se entrecruzan en él y a las cuales responde, cuestiona, reformula o reproduce. Por tal razón nos interesa observar qué funcionamientos sociales se transcriben y cómo, en cuanto a la textualización de la travesti, los rasgos fenotípicos (vestimenta, lenguaje, gestos) se relacionan con otros niveles de microsemiótica (elecciones espacio-temporales, relaciones actanciales, historia) configurando una micropoética específica comparable a las micropoéticas de otros textos dramáticos y espectaculares y, finalmente, si esto nos puede dar alguna información sobre procesos de adscripción identitaria focalizadas en el género en tanto performatividad que construye tanto lo definitorio como lo inclasificable⁷.

⁷ Consideramos, siguiendo a Bulter, que el género, al crear normas y modelos de conducta, también produce cuerpos inclasificables negados o imposibilitados al “cumplimiento” de las normas del género y, en el marco de una sociedad patriarcal, binaria y heteronormativa donde el reparto de prerrogativas se realiza a partir del modelo del hombre blanco, heterosexual y clase media. Estas cuestiones las desarrollamos con más detalle cuando analicemos algunas tensiones en cuanto a la autorepresentación de la identidad trans por parte del colectivo, tomando como referente a la activista argentina Lohana Berkins.

De discursos, subjetividades y adscripciones identitarias: identidades trans y subversión y travesticidio

¿Qué somos las travestis? ¿Somos varones? ¿Somos mujeres?
¿Somos travestis? ¿Qué quiere decir esto?
Lohana Berkins, 2003: 129

Hay cadáveres es un caso en el que se produce una oscilación entre la búsqueda de reivindicar un cuerpo simultáneamente subalternizado y disidente en el marco de un esquema de inteligibilidad disponible (esto es, las condiciones simbólicas de representar – y por ende percibir – esta clase de corporeidades). La “travesti” como sujeto del discurso vinculada con la acusación, la criminalidad, el vicio, la enfermedad, la patología, el insulto forma parte del discurso social de diversos enunciadores. Nos interesa observar cómo la palabra “travesti” se inviste de un dialogismo y, en él, pervive la contradicción constitutiva de un sujeto que dice frente a un sujeto dicho. La plurivocalidad de la palabra “travesti” se presenta en diferentes órdenes. En los titulares de diversos medios que informan acerca del asesinato de Pelusa Liendro observamos un primer nivel de tensión en la construcción identitaria de la travesti y la violencia de género ejercida sobre estas personas en cuanto a su designación. Así, en el Portal *Urgente 24* leemos: “Salta: Matan a cuchilladas a ‘Pelusa’, el líder de los travestis”⁸. Este titular resulta significativo por varias razones. En primer lugar, se desconoce el nombre al señalarlo como un apodo entrecomillado, estrategia que emplean otros portales de noticia y que se reproduce, incluso, cuando ya se ha avanzado en la investigación y el juicio correspondiente: “Hoy, alegatos y sentencia por el crimen de ‘Pelusa’ Liendro”⁹. En segundo lugar, se desconoce – e invisibiliza – la naturaleza del liderazgo de Pelusa, quien por lo demás pareciera representar a una comunidad sin fisuras, homogénea y claramente identificable, “los travestis”.

Solo posteriormente a la sanción de la Ley 26.743 de Identidad de Género el 24 de mayo de 2012 es que encontramos notas que refieren a Liendro de acuerdo con su identidad de género autopercibida. En este sentido, el empleo del masculino también es significativo, en tanto la identidad de las mujeres trans no deja de oscilar entre la atribución de un “disfraz” a una adscripción de género legítima, así, en *El perfil* del 30/11/2006 leemos que “El diario salteño *El Tribuno* (<http://www.eltribunosalta.com.ar/>) confirmó que el hecho ocurrió esta madrugada y

⁸ <https://www.urgente24.com/142005-salta-matan-a-cuchilladas-a-pelusa-el-lider-de-los-travestis>

⁹ <http://informatosalta.com.ar/noticia/75322/hoy-alegatos-y-sentencia-por-el-crimen-de-pelusa-liendro> (30/11/2009)

que la víctima, identificada como Sergio Javier Liendro, de 41 años, había llegado al lugar vestido de mujer con un acompañante y estacionó su automóvil Land Rover gris” (destacado en el original). Este último diario no sólo niega el nombre de la víctima, sino que además asume una perspectiva biologicista y binaria en cuanto a la adscripción de género, que, como se puede observar, no hace más que reproducir los enunciados de uno de los principales diarios de la provincia, El Tribuno. Por lo demás, delinea posibles “causas” o “razones” que motivan el asesinato. Aparece una suposición de que tal “acompañante” es un “cliente” ya que, como anticipa el portal Urgente 24, “(...) fue atacado con siete puñaladas en el interior de su automóvil mientras trabajaba”. Más adelante, en la misma nota, se emplea otro lexema para señalar la vinculación entre Liendro y su presunto asesino: “Creen que fue atacado durante una cita”. Consideramos significativa esta relación trabajo/acompañante/cita en tanto construye una red semántica en la que, por un lado, la prostitución sería el trabajo asumido para estas identidades y, por otro lado, se superpone el trabajo sexual con la compañía afectiva elegida.

En la mayoría de los medios se hace eco de la militancia de Pelusa Liendro a favor de la constitución de una zona roja en la ciudad: “(...) organizaba un gremio para defender los derechos e intereses de sus pares y hasta había propuesto la creación de una zona roja en la capital norteña”, que luego será considerada una de las causas que llevaron a su asesinato. Sin embargo, sólo en algunos casos también se menciona que Liendro se encontraba luchando por la modificación de la Ley de Contravenciones Policiales de la provincia que, por lo demás, hubiera sido tratada la semana siguiente al asesinato de la activista. Ahora bien, el contenido de la militancia de Pelusa, las denuncias por la violencia a la que son sometidas las travestis, los malos tratos por parte de la policía, las pruebas de coimas que Liendro había presentado unos días antes de su asesinato son invisibilizados, negados o desconocidos por la prensa que, al relatar los causales del crimen, señalan principalmente un conflicto amoroso, entramado con problemáticas de drogas y prostitución:

Así, uno y otro testimonio fueron llevando a la audiencia de este juicio al plano sentimental o pasional. A esto se sumaron las denuncias públicas de los padres de los principales acusados, que dijeron por intermedio de El Tribuno que sus respectivos hijos fueron primeramente prostituidos y llevados hacia un submundo de drogas y sodomía, de donde no podían salir y que el travesti Pelusa recibía de ellos sexo a cambio de dinero para drogas y vicios diversos. Esta hipótesis se vio sustentada por un manuscrito llegado a la Redacción de El Tribuno que supuestamente firma Silvio Elías Soria, donde cuenta

brevemente cómo conoció a Pelusa, su adicción, a partir de allí, a las pastillas y finalmente su enamoramiento del travesti, a quien le pidió por celos que deje la prostitución (Informaté Salta, 30/11/2009)¹⁰

De este modo, se construye un relato en el que el Pelusa se describe como una persona ligada fundamentalmente a la prostitución, criminalizando su figura y – por ende – justificando su asesinato en función de su supuesta vinculación con las drogas y la coerción física a los hombres que la habrían asesinado motivados por los celos. A propósito de esto, Berkins describe que, en el contexto de Buenos Aires en un periodo anterior al que estamos analizando,

Llegan los debates sobre el mal llamado Código de Convivencia Urbana y llegan los Vecinos de Palermo. Con menos sutilezas pero también con más crueldad, los vecinos nos definen como amorales, híbridos, degenerados, sidóticos, motivo de escándalo, “aquello que nuestros hijos no deben ver”. Instan a la ciudadanía a apedrear a las travestis enarbolando slogans casi clericales. Recordemos el cartel que llevaban frente a la Legislatura porteña. Se leía en él: “No a la Ciudad Autónoma del Santo Travesti”. (Berkins, L., 2003: 131)

Se difumina, en los diferentes textos periodísticos, la dimensión política del asesinato de Liendro, vinculando prostitución a crimen y drogas. Como remata el portal *Informaté Salta*, “Si esto fuera así, el crimen de Pelusa tendría al menos una explicación coherente: amor de hombre” (destacado nuestro). En ninguna de las notas se destaca las razones que llevan a Pelusa a militar por la constitución de la zona roja y se limitan a suponer el peligro que significa el ejercicio de la prostitución, asumiendo que este “trabajo” es producto de elecciones personales y no de estructuras sociales en la que se reproduce, aún hoy, la desigualdad y la violencia de género hacia personas trans.

Con lo dicho, podemos concluir que en el nivel morfológico, léxico y sintáctico en la construcción de la identidad trans, en la organización de las notas periodísticas en cuanto a la progresión temática y el foco sobre ciertas actividades de Pelusa Liendro, la forma de nombrar a la víctima y la construcción de causales del asesinato se tiende a una estigmatización de la identidad trans, así como el desconocimiento de su autopercepción y la difuminación de su militancia política. Como bien señala Butler, “... ningún término ni declaración puede funcionar performáticamente sin la historicidad acumulada y disimulada de su fuerza” (Butler, J. 2002: 319) y siguiendo con este razonamiento: “Las distintas formas de emplear el término, ¿qué tipo de

¹⁰ <http://informatosalta.com.ar/noticia/75322/hoy-alegatos-y-sentencia-por-el-crimen-de-pelusa-liendro>

políticas alientan y qué tipo de políticas relegan a un segundo plano o sencillamente hacen desaparecer?” (Butler, J., 2002: 320). La mencionada complejidad se vincula directamente con las implicancias de la adscripción identitaria y la construcción de discursos en torno a las identidades, subjetividades y prácticas que colisionan con el modelo patriarcal heteronormativo binario vigente en nuestras sociedades:

El travestismo cumple una función subversiva en la medida en que refleje las personificaciones mundanas mediante las cuales se establecen y naturalizan los géneros ideales desde el punto de vista heterosexual y que socava el poder de tales géneros al producir esa exposición. Pero nada garantiza que exponer la condición naturalizada de la heterosexualidad baste para subvertirla. (Butler, 2002: 325)

Según Butler es necesario “apelar a la cita” para que sea posible producir un sujeto viable y legible en tanto persona, de modo tal que la teatralidad de la travesti forma parte de un programa político de visibilización/invisibilización de lo que ha sido históricamente relegado al espacio público y de reivindicación frente a la vergüenza que la perspectiva heterosexual ha recluido a los géneros que no pueden ser legibles más allá del paradigma binario hombre-mujer. Como puntualiza Lohana Berkins, “No se trata de la ropa, el maquillaje o las cirugías... Se trata de maneras de sentir, de pensar, de relacionarnos y de ver las cosas” (Berkins, L., 2003: 135).

Hay cadáveres un texto que, como señala su autora, tematiza la violencia hacia el colectivo trans, en donde la figura de algunas víctimas, activistas y referentes, Diana Socayán¹¹, Pelusa Liendro¹², Lohana Berkins¹³ resulta clave¹⁴. Como señala Lastero en una entrevista para *La Gaceta*¹⁵,

¹¹ Tucumana, activista trans por los derechos humanos, asesinada en 2015.

¹² Salteña, activista trans que militó por la instauración de la zona roja en Salta, fue asesinada en 2005.

¹³ Salteña, activista trans, fundadora, en 1994, de la Asociación de Lucha por la Identidad Travesti y Transexual (ALITT) una de las propulsoras de la Ley de Identidad de Género en Argentina.

¹⁴ Mención aparte son las travestis Cris Miró o Florencia de la V quienes performan el género “trans” desde una perspectiva más cercana al binarismo heteronormativo que distingue un ser hombre de un ser mujer con sus relaciones (desiguales) de poder. El ejemplo de Florencia de la V es el más sintomático: mujer del espectáculo, actualmente casada y con dos hijos, podríamos considerar que se ha apropiado de forma sistemática de los códigos y *habitus* de la adscripción al rol de mujer del paradigma patriarcal moderno occidental.

¹⁵ La Gaceta, 27/11/2015. Lucila Lastero presenta “Hay cadáveres”. <https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/37107/espectaculos/lucila-lastero-presenta-hay-cadaveres.html>

La obra tiene que ver con la diversidad sexual, ya que la protagonista principal es una chica transexual que tiene que enfrentarse a los prejuicios de la gente primero y, después, a los manejos de poder que están interesados en acallarla. Uno de los disparadores de la historia fue el abundante caudal de casos de violencia hacia transexuales que se registraron en los últimos tiempos, no sólo en Salta sino en todo el país. Mención aparte merecen los asesinatos de transexuales que parecen haberse potenciado por el rol de luchadoras sociales de sus víctimas, como sucede con el caso reciente de Diana Sacayán y como ocurrió hace tiempo en Salta con el caso de Pelusa Liendro

Atendiendo a las consideraciones de la autora, podemos confirmar que el ideológico explícito del texto dramático está vinculado con la reivindicación del colectivo trans, el cual es acallado por distintas instancias del orden social (familiar, gubernamental, legislativo) dándole voz y visibilizando la violencia a la que son sometidas estas personas¹⁶. Dejamos de lado la posibilidad de analizar, a través de un discurso ficcional como es el teatral, los referentes empíricos, Diana Socayán o Pelusa Liendro, más bien nos interesará la forma en que referentes discursivos y relatos en donde la travesti cobra un significado, en este caso, dramático son apropiados y, acaso, transformados. Es decir, vamos a considerar a Diana Socayán y Pelusa Liendro no en tanto sus existencias históricas, sino en la forma en que el relato hegemónico las ha representado en el marco de diferentes discursos, especialmente el periodístico, que la dialéctica entre texto espectacular y texto dramático problematizan. La travesti, entonces, es pensada como sujeto discursivo y, en este sentido, nos acercamos a la noción de performatividad de Judith Butler, quien propone que el género en tanto performático es “la cita de una cita” que manifiesta la “melancolía heterosexual”¹⁷.

En este plano, que es fundamentalmente discursivo y que es consciente del límite irreductible entre el cuerpo en tanto experiencia y el cuerpo en tanto objeto de los discursos, nos interesa indagar, apropiándonos de las palabras de Butler, en cómo el discurso agravia a los cuerpos y cómo los agravios colocan a los cuerpos en los límites de lo inteligible (2002: 315). En este sentido consideramos que el discurso

¹⁶ Idéntico programa ideológico sostiene las propuestas de Luis Caram, *Hey there*, y de Nicolás Pecci, *Indiserables*. En próximas instancias de la investigación nos ocupamos de una comparación entre todas estas textualidades.

¹⁷ A propósito de esto, Butler plantea que “(...) no se trata de que el travestismo se oponga a la heterosexualidad, ni que la proliferación de travestis vaya a derrocar la heterosexualidad; por el contrario, el travestismo tiende a ser la alegoría de la heterosexualidad y su melancolía constitutiva (Butler, J., 2002: 333) En este sentido: el travestismo señala la ineficacia de la política binaria de género heteronormativa.

sobre los cuerpos tiene un poder performativo en tanto el lenguaje y el cuerpo entran en relación contradictoria, compleja, resignificativa en cada acto de enunciación. Tanto el cuerpo como el discurso son capaces de entrar en una dialéctica en donde el cuerpo performa un discurso y el discurso performa un cuerpo. Ahora bien, en el marco de este planteo general, nos interesa observar cómo es que el cuerpo disidente, en este caso, de la travesti, se construye como disidente en el marco de lo hegemónico del discurso social y, con esto, se abre un espacio tanto para la reivindicación como la reproducción de lo ya dado en el discurso social en forma simultánea en el plano de un mismo texto.

Micropoética del cuerpo disidente y su supresión en *Hay cadáveres* de Lucila Lastero

*Los seres humanos somos un punto de partida más
un punto de llegada, más que un ser somos un proceso.*
(Berkins, 2003: 136)

De acuerdo con lo dicho, consideramos al texto dramático, por un lado, y el texto espectacular, por otro, como signos complejos que entran un conjunto de signos de menor extensión sintáctica disponibles en el discurso social. La micropoética da cuenta del posicionamiento del texto dramático frente al discurso social y de las operaciones de reelaboración que, dotándolo de una articulación más o menos novedosa, no es semejante a la dada. De este modo está constituida por el discurso social y simultáneamente lo constituye. Hemos señalado que adoptamos una perspectiva sociosemiótica para el análisis del texto considerando que la categoría de ideosema es un operador metodológico. Consideramos que el discurso social funciona como condición de posibilidad que, en tanto no fijado en un texto único, constituye un espectro sociogramático que contiene potencialmente nuevas textualizaciones que modifiquen el material de partida y al cual les dan una articulación legible. Habiendo identificado tensiones en torno a la construcción de la figura de la travesti en distintos medios locales, así como la explicación-justificación del asesinato, en este apartado nos enfocamos en el análisis de la micropoética de *Hay cadáveres* y su vinculación con el discurso social de acuerdo con la propuesta desarrollada en el apartado teórico de este trabajo.

La escritura de *Hay cadáveres* entrama y reformula textos provenientes de diferentes esferas de la praxis. Su epígrafe es un fragmento del poema “Hay Cadáveres”

del poeta y militante Néstor Perlonguer¹⁸, del cual toma el título el drama y que oficiará como un hilo conductor de la textualización. Con él se introduce la problemática, que puede adoptar múltiples materializaciones, acerca de qué hacer con aquel que, en contra (y pasar) de la norma y sus diversas formas de imposición y reproducción, sigue existiendo. El cadáver, cuya evidencia en el poema de Perlonguer está cargado por el reclamo por su ausencia, es decir, por una falta devastadora, en el texto de Lastero se resignifica y propone la vinculación, en el espacio escénico que más adelante describimos, de los personajes del policía, el intelectual, el loco y la travesti. Cada uno de ellos encarna una función dentro de la estructura social imaginada, junto con el esquema de acción correspondiente: el orden público (el Policía), la contravención de la norma (Dafne en relación con Rodo), el reaccionarismo (Rodo) y el desorden provocado por la fricción entre estas instancias (el Loco). Teniendo en cuenta el esquema actancial básico, podemos decir que Dafne es el núcleo sobre el cual se despliegan las miradas y las acciones de los demás personajes, funcionando, alternativamente, como objeto de la acción del policía, quien busca sostener la moral a la que encarna, y del intelectual, que oscila entre el deseo y la destrucción, pero que sólo busca su propio reconocimiento y rédito. El caso del loco resulta particular, ya que consideramos proporciona un marco de lectura de toda la obra, es decir, a la manera de interpretante o metasemiótica de todo el texto dramático.

La referencia al poema de Perlonguer sitúa al texto de Lastero en relación con una serie que recorre la literatura argentina de posdictadura y que tiene al cadáver, al cuerpo muerto/asesinado, como uno de sus significantes polisémicos. Desde el cadáver de los desaparecidos, pasando por los vericuetos del cuerpo de Eva Duarte de Perón hasta llegar al cuerpo violentado de mujeres, jóvenes y niñas, travestis, pobres, marginados y marginales, distintos géneros literarios se han posicionado críticamente frente al ejercicio de la violencia, sus tramas y consecuencias. En general, el cadáver es el resto, lo que queda de un operativo de supresión y de eliminación del otro que molesta, que interrumpe el normal circular de lo ya dicho en un espacio social: Hay Cadáveres/En eso que empuja/Lo que se atraganta,/En eso que traga/Lo que emputarra/En eso que amputa/Lo que empala/En eso que ¡puta!/Hay Cadáveres.

¹⁸ Nació en 1949 en Avellaneda y murió en 1992 en Sao Paulo, donde vivió desde 1981 hasta su muerte. Fue un antropólogo y poeta militante homosexual, uno de los referentes del Frente para la Liberación Homosexual en nuestro país.

Dubatti propone la caracterización de “teatro de los muertos”, que es definido como la tendencia que “crea dispositivos, de diversa morfología, que operan como estimuladores de la evocación de quienes ya no están entre nosotros. (...) Esos dispositivos de estimulación (más que de comunicación) hacen que los muertos se presentifiquen en la memoria del espectador (...)” (Dubatti, 2014: 138)¹⁹. Llama la atención que, en vista del programa ideológico explícito de la dramaturga, el nombre de la travesti sea Dafne, haciendo referencia al mito griego de la ninfa consagrada a Atenas que, para resguardar su virginidad frente a la persecución de la que es víctima, es convertida en laurel.



Imágen 1

Las acotaciones con respecto al espacio son precisas: “En el centro de la escena, se ven tres bancos de plaza cuya forma se asemeja ligeramente a un ataúd (...). La escena tiene un aspecto lúgubre y suena de fondo una música mortuoria o sacra” (Lastero, L., 2015: 15). Es interesante constatar que las referencias aluden a una plaza, que podríamos ubicar en Salta. Esta localización, al contrario de ser meramente anecdótica, tiene una importancia central dentro del desarrollo del

¹⁹ El teatro de los muertos, señala Dubatti, es una “forma teatral de presentificación del ausente y del que no tiene voz, procedimiento de compensación simbólica y fricción política en una cultura como la argentina, donde en la dictadura el horror institucionalizó las desapariciones y habrá por siempre miles de cuerpos sin duelo” (Dubatti, J. 2014: 140)

drama. Los bancos con forma semejante a ataúd, además de remitir a una polémica viral con respecto a las reformas efectuadas a los bancos del Parque San Martín en nuestra ciudad durante el 2014 y de la cual la prensa local hizo eco refiriendo a su semejanza con “sarcófagos” que hicieron que el parque pareciera un “cementerio”, funciona también como un anticipo del desenlace de la acción²⁰.



Imágen 2

La puesta en escena de Sarapura, retoma literalmente la indicación de la acotación (imagen 1²¹), acentuando el aspecto fúnebre de la escena a través del

²⁰ Las reformas realizadas en el parque San Martín de la ciudad de Salta durante 2014 fueron calificadas por los principales medios locales como “de mal gusto” ya que, además de atentar contra la comodidad, puesto que los bancos que la Municipalidad de la ciudad gestionó estaban realizados en su totalidad de cemento y no contaban con respaldo, mostraban una semejanza macabra con “sarcófagos”, haciendo que uno de los lugares de esparcimiento más importantes terminara pareciendo un cementerio. Ya en 2017, el intendente Gustavo Sáenz refrendó la necesidad de la reforma de los bancos, que luego se realizará mediante la adición de apliques en hierro a las estructuras de base: <http://informatosalta.com.ar/noticia/128008/sarcofagos-a-mi-fue-el-primero-que-no-me-gustaron>

²¹ El empleo de las fotografías de la puesta fue autorizado por su autora, Natalia Leticia Guardia. Otras fotos pueden encontrarse en https://www.facebook.com/pg/ladelosbokeh/photos/?tab=álbum&album_id=1063524047026754

empleo de la iluminación y el humo. Además, se ha incluido un ornamento que simula un altar, coronado con la efigie de un ángel²².

La escena, que transcurre durante la noche, funciona como lugar donde transcurrirán todas las acciones. Allí, ingresa Dafne. Se produce un cambio en la música que es indicada por las acotaciones: una música de ritmo festivo acompaña la entrada de la transexual que “Está vestida como para ejercer la prostitución. Se sienta en el banco del medio y parece esperar a alguien” (Lastero, 2015: 15).

La puesta en escena de *La Patota* interpreta la propuesta del texto dramático, como se puede observar en la imagen 2, recurriendo a un vestido azul de noche. En esto podríamos observar decisiones frente a lo que se interpreta con la semejanza a una prostituta y otras posibilidades que fueron descartadas. Este vestido, además de destacar la idea de la travesti “diva” que promueven los medios de comunicación masiva cuando legitiman a estas personas, encubre las condiciones inhumanas en las que la mayoría de ellas lleva a cabo la prostitución. De acuerdo con la dramaturga, esta decisión estuvo vinculada con la necesidad de que en la puesta en escena Dafne pareciera “más angelical”²³ y poder mostrar una imagen de la travesti que produjera más empatía entre los espectadores. Ahora bien, este fenómeno puede ser comprendido en términos de adscripción de la travesti a la representación performática del género “mujer” en nuestro contexto que, a nuestro modo de ver, suaviza el cuestionamiento que en el texto dramático se hace frente al juego entre el ser/parecer/mostrar.

²² Nos parece importante retomar el concepto de “cronotopo”, como es definido por Pampa Arán, en tanto unidades cuyos rasgos espacio-temporales condicionan la aparición de personajes, tramas, acciones: Desde el punto de vista formal el cronotopo no solo produce la puesta en escena del espacio-tiempo representado, sino que gobierna o regula también la aparición de sujetos y discursos en situaciones cronotopizadas, en una época y en un espacio determinado. Se descompone en multiplicidad de ‘motivos cronotópicos’ o figuras textualizadas, que se pueden reconocer en grandes unidades compositivas ensambladas en la novela como son la organización argumental, la variante genérica a la que suele servir, los rasgos identitarios de los personajes y las variaciones polifónicas. Es un centro organizador del mundo narrado y, por lo tanto, pueden discernirse diferentes vectores cronotopizados: las cronotopías temático-argumentales que siempre conducen al reconocimiento de cronotopías de género (como el motivo del crimen que suele desembocar argumentalmente en el género de enigma o de investigación) y el uso de diferentes géneros menores intercalados (carta, entrevista, canción); las imágenes temporalizadas y espacializadas del transcurso de la vida humana que asocian indefectiblemente la identidad del héroe o protagonista(s) a los grandes momentos-lugares narrativizados donde se concretan las acciones (aquí Bajtin destaca la influencia del espectáculo teatral) y son, por supuesto, las cronotopías más densamente colmadas (sujetos y lugares identitarios con sus motivos recurrentes: por ej. Casa, bar, pueblo, laguna) y, finalmente, la función cronotópica del lenguaje, sus contrastes polifónicos (los motivos en la jerga de un médico torturador y en el discurso revolucionario) (Arán, 2010: 23)

²³ Entrevista personal con Lucila Lastero (26/05/2018).

Esta misma disyuntiva en cuanto a los rasgos que adopta la adscripción identitaria de la travesti se observa en la polaridad con la que Dafne asume su identidad. En primer lugar, ella se distingue – por oposición – de los hombres: “¿Un tipo? Yo no soy un tipo, boludo. Vos sos un tipo, porque al menos parecés un tipo, qué sé yo, pero yo no. ¿No me ves? ¿De qué costado parezco un tipo? (Lastero, L. 2015: 30. Destacado nuestro). La apariencia o la demostración es uno de los rasgos que Dafne destaca para dar cuenta de su pertenencia a un género. Ahora bien, a pesar de que ella rechaza parecer un tipo y se define como mujer, “Yo soy una chica trans. Es decir, no soy un tipo” (Lastero, 2015: 30), la construcción de ese género travesti queda absorbida por los modos de representar la femineidad – aspecto que la puesta en escena destaca en la elección de vestuario, como hemos señalado. Frente a esto, pareciera ser que la puesta en escena consolidara una mirada dicotómica en cuanto al género, es decir, u hombre o mujer. En el texto dramático, por su parte, si bien se cuestiona estas pertenencias obligadas, “La gente te encasilla, te atrapa, te hace ser lo que otro quiere que seas” (Lastero, 2015: 30), no lo cuestiona en el cronotopo

donde el ideosema de la travesti queda incluido, al quedar convocados en una misma unidad la representación de la travesti en un parque durante la noche vestida para ejercer la prostitución. En Dafne en tanto personaje dramático se encuentra una aparente paradoja, la cual queda desarrollada en sus deseos contrapuestos:

Después de que cumpla mi otro sueño de lograr la zona roja y de que mi novio se case conmigo y nos vayamos a vivir a Buenos Aires, yo voy a ser la chica dorada de Corrientes (...) Mis plumas van a alzar vuelo sobre el escenario, y voy a volar, volar, hasta el cielo de las estrellas que refucilan, hacia el éxito, hacia los aplausos, los flashes, las cámaras (...) (Lastero, 2015: 32)

Desde la perspectiva de Dafne, la reivindicación de la identidad travesti pasaría por etapas (“luego de cumplir mi otro sueño”) que pasan desde la reivindicación de los derechos de la trans que ejercen la prostitución al cumplimiento del “sueño travesti”, es decir, ser reconocida públicamente como mujer en el mundo del espectáculo. Con esta operación, la travesti militante queda relegada al espacio de la prostitución y el parque, que, además, signa su destino fatal, y la travesti reconocida socialmente es destinada al ámbito del espectáculo y la farándula, inhabilitando cualquier militancia o construcción de género propia.

La expresión de la transexualidad que oscila entre una forma propia (ni hombre ni mujer) y la adscripción al género femenino se evidencia en la forma en que Rodo, escritor frustrado y estudiante de la carrera de Letras, se dirige a Dafne:

“[Rodo] Se levanta intempestivamente y le tiende la mano. Se da cuenta del error y se acerca a darle un beso en la mejilla” (Lastero, 2015: 16, resaltado nuestro). Lo que en esta cita aparece marcado como equivocación de actuación, desde la perspectiva del Policía no encierra dudas, aunque se muestre dubitativo en cuanto a la forma de nombrar; de ningún modo cuestiona que Dafne pueda no estar ejerciendo la prostitución como él cree y sí duda, en cambio, que la travesti esté efectivamente esperando a su novio, a pesar de que ella insiste en esta explicación:

[Policía] (...) pero escúchame, ¿qué hago con estos dos?... dos sujetos masculinos, uno no tanto, digo más o menos (mirando a Dafne..., no importa, dos sujetos masculinos negociando prostitución en la vía pública e incitando a conductas pecaminosas e incorrectas, en esta noble ciudad y en vísperas de festividad religiosa... (Lastero, 2015: 18)

En boca del policía aparece textualizado un discurso heterogéneo que combina la estigmatización propia del discurso policial (“dos sujetos masculinos negociando prostitución en la vía pública”) con la censura moral específica del discurso religioso (“incitando conductas pecaminosas e incorrectas, en esta noble ciudad y en víspera de festividad religiosa”). Además, como hemos observado en el discurso periodístico, se niega rotundamente la posibilidad de que la travesti pueda tener otro vínculo que no sea el de prostituta-cliente asimilándose el lexema de la “cita” con el del “trabajo sexual”. La función actancial del policía finaliza una vez que se ha desplegado este dispositivo de poder que ubica a la travesti dentro de un campo nocional que la liga con la criminalidad y la amoralidad y, una vez que su función dramática se diluye, el personaje se convierte – mediante una estrategia de *deus ex machina* – en cadáver. Cuando el discurso del poder moral y el orden público queda diluido por la desaparición del policía cobra relevancia el programa narrativo de Rodo, el intelectual. Éste, que desde el principio de la obra se presenta seduciendo a Dafne, reconoce que su forma de percibirla ha cambiado a lo largo del desarrollo de las acciones:

*Al principio, cuando te vi, me parecías una más del montón. Pero a lo largo de la noche te fui conociendo, escuchando tus historias, admirando tu sentido de la lucha social, tu empuje, y... (Levantándose las dos manos al corazón; **exagerando el gesto**) me enamoré.* (Lastero, L., 2015: 55. Destacado nuestro)

Para Rodo, el atractivo de Dafne incrementa en la medida que reconoce su militancia, su lucha por la reivindicación de los derechos de las travestis que se condensa en la búsqueda de constitución de una zona roja. Rodo, a lo largo de la obra, reniega de la vida provinciana, la imposibilidad de cambiar el *statu quo* y

ser reconocido como intelectual. Frente a esta situación, la actividad de Diana, “tu empuje”, funcionaría para hacer de la travesti un objeto de amor. Sin embargo, como hemos destacado en la cita anterior, esto no pasa de falsa afectación y simulación. Como al principio de la obra que Rodo se mostraba galante y seductor, ahora se presenta como un enamorado. Sin embargo, esta forma de actuar forma parte del plan que lo lleva a encontrarse en el parque con la travesti. El enamoramiento de Rodo hacia Dafne no es más que una farsa que encubre los intereses del primero y que corroboran que Dafne, en tanto travesti, debe elegir entre su militancia – y sus consecuencias – o el amor. Para conseguir realizar el sueño de la Zona Roja, Dafne se ve obligada a extorsionar a su novio y, con ello, perder su vínculo afectivo.

De este modo, la figura del intelectual se ubica como un mero ejecutor del *statu quo* y de las tramas de dominación, a pesar de su discurso revolucionario. Rodo, a pesar de que parece ubicarse en las antípodas del policía al reconocer en Dafne el valor de la militancia y al abrirse al juego de la seducción, no deja de ser funcional a una estructura de poder que elimina al disidente con el objetivo de continuar sosteniendo la misma estructura. La mano del poderoso, al igual que Godot, nunca aparecen y, a la vez, funciona como destinador de la acción de todos los personajes: es el político el que cita a Dafne en el parque, también es quien contrata a Rodo y, de alguna forma, también es el que hace uso del dispositivo legítimo de la fuerza a través del policía que, al igual que Dafne y que Rodo, se encuentra esperando a pesar de que toda su vida es la historia de la frustración y del discurso hegemónico impuesto a pesar del deseo y la voluntad propia. Así, el ideosema de la travesti no está hablando solamente de las travestis violentadas, asesinadas, suprimidas en la sociedad patriarcal, machista, binaria, heterosexual, blanca y clase media. Está dando cuenta de todo un sistema en donde los sujetos (el policía, Rodo, Dafne, el Loco) son meros cadáveres cuya eliminación es insignificante a pesar de que puedan hablar, actuar, desear. La muerte, en la obra, restaura el orden y, para algunos, es simplemente necesaria. Como dice el Loco, quien ya hemos señalado que funciona como interpretante de toda la obra:

Los cadáveres... Los cadáveres están – estamos – por todas partes. Los ven, los escuchan, los tocan, les susurran al oído. ¿Cómo saben que ustedes mismos no son cadáveres? (...) Yo hice un cadáver. ¿Saben cómo? ¿Alguna vez hicieron un cadáver? ¿Alguna vez fueron capaces de hacerlo? Es muy fácil. Es tremendamente fácil. (Se entusiasma con el relato) Primero, hay que buscar alguien que sea un hijo de puta. Eso no es difícil de encontrar, como verán, hijos de puta hay en todas partes (...). Una vez que se encuentra y se elige a esa persona que merece transformarse en un cadáver, se busca que no tenga

muchas formas para evitar ser un cadáver, es decir, que no tenga manera de defenderse.” (43) “¡Tenía que morirse y bien muerto! Se merecía que lo cagaran a palos, y eso hice. No saben lo bien que se siente asentar golpes y escuchar el crac crac de los huesos desarmándose, y el plaf plaf de la carne aplastada, y uno que otro gemido de dolor, y la baba resplandeciendo, deslizándose por la boca entreabierta y...” (Lastero, 2015: 43-44).

Retomando la cuestión del espacio escénico, el texto dramático retoma una estructura significativa disponible en el discurso social (Banco/ataúd) cambiando sus valores. Pasa de ser una crítica si se quiere estética o de gesto para convertirse en una metáfora de la mecánica social de la aniquilación simbólica y física del diferente o, más bien, de cualquiera que impida que el *statu quo* se sostenga. De la comparación bancos como sarcófagos en el texto dramático se pasa a la constatación del banco ataúd y la transición del cuerpo viviente al cuerpo muerto es simplemente un cambio necesario.

Cuerpos que importan: más allá del ideosema de la travesti

*Somos traidoras del patriarcado y muchas veces
pagamos esto con nuestra vida.
(Berkins, 2003: 136).*

Retomando la pregunta con la que iniciamos sobre de quién es la palabra legitimada y autorizada para hablar de las identidades trans, podemos decir que, si bien resulta importante identificar lugares de enunciación construidos a partir de programas ideológicos más o menos explícitos de los textos, identificar, evaluar y sopesar las formas en que se lleva a cabo el trabajo con el lenguaje en el lenguaje nos permite dar cuenta de los modos (diversos) en que (nos)hablamos, aunque el referente parezca ser ajeno. De este modo, la reconstrucción del ideosema de la travesti en *Hay cadáveres* de Lucila Lastero nos permite observar una de las formas en que las tensiones que se entrecruzan en la construcción de las identidades en nuestro contexto se resuelven. La reconstrucción de la micropoética de este texto dramático, junto con los alcances que hicimos en relación a la puesta en escena, nos ha posibilitado reflexionar acerca de las relaciones imaginadas entre la vida y la muerte, entre el poder y la impotencia, lo individual, lo colectivo y lo social. Al entrecruzar discursos provenientes de diferentes ámbitos de la práctica social y al posicionarse frente a ellos con el objetivo de la producción de un texto literario, se potencian las fricciones y las polémicas y se apuesta por visibilizar un espacio en

donde lo dramático pueda reparar, al menos en el orden del discurso, la muerte que hay afuera.

La comparación “bancos como sarcófagos” empleada para expresar rechazo social es reformulada y empleada en un uso metafórico “bancos-sarcófagos” articulando el texto dramático mediante la anticipación del desenlace de la historia y como condición de posibilidad para que el desenlace ocurra ya que los personajes pasan a ser “muertos” cuando el ataúd ha tomado al banco en su totalidad. Por otro lado, el cuerpo trans(gresor) (Dafne) – en tanto traccionado por la performatividad (semejanza o adecuación a un modelo de acción sustentado en el “aparecer”) propia de un género femenino estereotipado, se abre la posibilidad de pensar, por un lado, otras formas de performatividad trans no ligadas a lo femenino– es reformulado mediante una sinécdoque como “cadáver potencial”, es decir, cuerpo con vida opcional. El asesinato se justifica en tanto el cuerpo trans es un cadáver potencial (discurso del Loco), por lo tanto, la existencia vivida/vivable pasa a ser lo residual, prescindible y no específico de ese existir. En forma de cadáver propiamente dicho, habrá cumplido su potencial intrínseco.

Podemos concluir que el texto dramático *Hay cadáveres* de Lucila Lastero y la puesta en escena realizada por el grupo La Patota Teatral, con la dirección de Carlos Sarapura, se posicionan frente al discurso social de forma tensa y problemática. Como hemos podido corroborar, la construcción de la enunciación en uno y otro texto es diversa, por lo cual la distinción entre el texto dramático y el texto espectacular resulta conveniente y necesaria. Hemos observado que la principal dificultad con la que se encuentra la elaboración de un discurso acerca de la identidad travesti está vinculada con el enfrentamiento al binarismo propio del modelo heteronormativo. A su vez, se encuentra complejizado por la pertenencia del ideosema de la travesti a un campo sociogramático que la liga a prácticas y espacios definidos y, por ende, a relaciones de poder-hacer definidas. El conflicto que detona la obra es la identificación incuestionada de la travesti con el mundo de la prostitución que lleva, por parte de los agentes de la ley, a criminalizarla a ella y a aquellos que la acompañan. Es interesante destacar que la problemática relación entre los individuos, sus subjetividades, adscripciones identitarias y la estructura social no es unívoca. A través del recurso del *flash back*, que nos muestran el espesor histórico de los personajes representados, nos llevan a considerar que la violencia no es ejercida únicamente sobre las identidades que no responden al modelo heteronormativo patriarcal binario, sino que se ejerce sobre todos los sujetos. Sin embargo, las consecuencias de esa violencia adoptan matices diversos según las

otras identidades a las que los sujetos adscriben. Así, el orden, representado por el Policía, al contrario de ser eliminada, simplemente pierde poder dramático a través del recurso de su asimilación total con el cadáver sin que sea necesaria la mediación del asesinato.

La inclusión del ideosema de la travesti permite en estos textos problematizar, no sólo cuestiones vinculadas a la construcción de la autobiografía trans que, por un lado, queda anclada a una perspectiva binaria de concebir el género y, por otro lado, se reivindica como espacio de militancia política activa donde radicaría el principal peligro de estas identidades frente a lo establecido, sino que, además, permite evidenciar el dispositivo de ejercicio legítimo de la fuerza pública incapaz de salirse de la mirada estigmatizante de las personas trans y, por lo tanto, inhabilitado para cualquier acción que permita defenderlas ante los crímenes que permanecen latentes y al asecho. También plantea una postura crítica frente al lugar de los intelectuales, representados por Rodo, el estudiante de Letras, que – ante cualquier posibilidad de movilidad o reconocimiento social – recurre al asesinato por encargo como vía para conseguir dinero, como valor último y superior al de la vida. A pesar de que Rodo reconoce cierto poder político en la figura de la trans, esto no lo lleva a proponer vías de acción alternativas a la que ha sido destinado por el político que nunca aparece pero que, como Godot, organiza toda la acción dramática.

Quisiéramos cerrar apropiándonos de algunos interrogantes que realiza Butler a propósito del discurso *queer* y que resultan provocativos para continuar con la investigación:

¿Cómo podremos saber cuál es la diferencia entre el poder que promovemos y el poder al que nos oponemos? Podría replicarse ¿se trata de una cuestión de “saber”? Porque uno está, por así decirlo, en el poder, aun cuando se oponga a él, porque el poder nos forma mientras lo reelaboramos y esta simultaneidad es a la vez la condición de nuestra parcialidad, la medida de nuestro desconocimiento político y también la condición de la acción misma. Los efectos incalculables de la acción son una parte de su promesa subversiva, tanto como lo son los efectos que planeamos de antemano (Butler, 2002: 338).

El poder, en definitiva, al contrario de emerger de posiciones dentro del sistema social de forma “natural” e “intrínseca” de esas posiciones, deviene de las formas en que esa enunciación se inscribe en la compleja trama de los discursos sociales. Retomando las preguntas que nos interpelaron a realizar este trabajo de crítica, no se trata tanto de un lugar de enunciación “natural” o “intrínseco” al ser “hombre”, “mujer”, “travesti”, “heterosexual”, “homosexual” o “cis” sino más

bien de cómo se construyen esas enunciaciones, qué espacios de posibilidades (e imposibilidades) crean a través de la articulación – acaso siempre e inevitablemente creativa – de las tramas sociales y sus discursos . En definitiva, no podemos hablar – bajo ningún punto de vista que se pueda corroborar sin caer en una falacia – de una enunciación homogénea capaz de dar cuenta de una subjetividad universal adscribible a un colectivo social particular. Muy al contrario, nos encontramos con formas de decirnos a nosotros mismos y a los otros que tensionan, constantemente, los límites entre lo que se puede decir y lo que no y que, como el Loco en *Hay cadáveres* de Lucila Lastero, nos muestra la fragilidad de la existencia humana y la responsabilidad que tenemos con respecto a los colectivos que históricamente han sido violentados, invisibilizados y sistemáticamente eliminados tanto física como discursivamente.

Referencia bibliográfica

- Arán, P. (2010) “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea” en Arán, P. O. et. al. *Interpelaciones: hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memoria*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Berkins, L. (2003) “Un itinerario político del travestismo” en Maffía, D. (comp.) *Sexualidades migrantes: género y transgénero*. Buenos Aires: Feminaria (129) Disponible en http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/electivas/816_rol_psicologo/material/unidad4/complementaria/sexualidades_migrantes.pdf#page=31
- Butler, J. (2002) “Acerca del término *queer*” en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Cros, Edmond (2009) *La sociocrítica*. Madrid: Arco Libros.
- Dubatti, J. (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot
- Dubatti, J. (2014) “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria del teatro. Problemas epistemológicos” en *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Jitrik, N. (1975) “Producción literaria y producción social” en *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana
- Malcuzyński, M. P. (1996) “Bajtín, literatura comparada y sociocrítica feminista” en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México*.

Arán, P. O. (2005) “Migraciones del pensamiento de Bajtín. La sociocrítica en la perspectiva de M. Pierrette Malcuzyński” en *Estudios*. N° 17. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Estudios Avanzados.

Pavis, P. (1995) “¿Qué teorías para qué puestas en escena?” en *La puesta en escena en Latinoamérica: teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna.

Fotografías

Guardia, Natalia Leticia (2016) Recuperado: https://www.facebook.com/pg/ladelosbokeh/photos/?tab=album&album_id=1063524047026754

Miradas de los confines: la melancolía hispana en el teatro barroco

Marcela Beatriz Sosa

Universidad Nacional de Salta, ICISOH, CONICET
Argentina

Resumen

Este trabajo sitúa nuestra indagación sobre el teatro español dentro del contexto de las prácticas investigativas en la Universidad Nacional de Salta donde inciden el *acá* –la pertenencia al NOA, en América del Sur- y el *ahora* –la segunda década del siglo XXI- de un modo determinante. Implica reconocer la territorialidad de un pensamiento teórico-crítico descentrado, cuyas razones se fundan en la complejidad de su emplazamiento como objeto de estudio. Investigamos por qué la melancolía y la locura aparecen recurrentemente en el *teatro barroco hispánico*, entendiendo por este último el sistema codificado en el siglo XVII y extendido a ambos lados del Atlántico hasta bien avanzado el siglo XVIII. El estudio comparatístico de dos textos teatrales metropolitanos (*El melancólico* y *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina) y dos coloniales (*La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen* de Ruiz de Alarcón) permite vincular sus estrategias más significativas con el contexto histórico, prácticas socioculturales e imaginario hispano, atravesado por una melancolía que en la América virreinal adquiere tintes propios. Examinamos desde una perspectiva crítica tanto las condiciones de producción de textualidades dramáticas originadas en la metrópoli y en las colonias como las miradas especulares generadas desde uno y otro confín.

Palabras clave: *Melancolía, Teatro barroco, Miradas, Metrópoli, Colonia*

Mundos y miradas: unidos y diversos

Este trabajo pretende situar la indagación sobre el teatro español¹ dentro del contexto de las prácticas investigativas en la Universidad Nacional de Salta, en las que inciden el *acá* –la pertenencia al Noroeste argentino, en América del Sur– y el *ahora* –la segunda década del siglo XXI– de un modo determinante. Hacerlo implica reconocer la territorialidad de un hacer y de un pensar, un mirar desde los bordes, un pensamiento teórico-crítico siempre descentrado o ex-céntrico, cuyas razones se fundan en la complejidad de su emplazamiento como objeto de estudio. Hace unos años² decíamos que sobre el constructo *literatura española* “flotan” representaciones ambiguas en el ámbito local, que muchas veces tienen escasa o ninguna relación con el enfoque teórico-crítico que sustentamos y mencionábamos palabras de M. Romanos (2004, 5) acerca del imaginario argentino sobre el hispanismo: “Hay, por cierto, un sentimiento generalizado que procura apartar todo lo que puede considerarse un vestigio de colonización o dependencia cultural en lo que hace al campo de trabajo y al discurso crítico [...]. Por eso, el primer deslinde se refiere al concepto de *hispanismo*, por cuanto definir el objeto de conocimiento es fundamental para entender cuestiones subyacentes (por ejemplo, problemáticas de identidad) que operan en esas representaciones. Dicho de otro modo, adscribimos a las palabras de Emilia de Zuleta para quien el hispanismo “*desde Hispanoamérica*” o de Hispanoamérica, sigue nombrando, preferentemente, “tanto la presencia de lo español en obras americanas como el estudio de la lengua, la literatura y la cultura españolas” (1993: 17).

Hechas estas necesarias puntualizaciones, es clara la interrelación transoceánica que se establece –quíerese o no– entre las estéticas de determinados períodos históricos y particularmente, durante la etapa de la colonia. Leer las producciones teatrales del Barroco a ambos lados del Atlántico implica observar las marcas de un discurso hegemónico que es adoptado o imitado por diversas razones –entre ellas, la necesidad de legitimación–, pero también la inscripción de una perspectiva *otra*, instigada por la compulsión de desocultar lo verdaderamente propio y revelar el equívoco que pesa como una maldición desde la incorrecta atribución de su nombre.

¹ En los diversos proyectos del CIUNSa en los que participé desde 1988 con Graciela Balestrino, hemos abordado fundamentalmente producciones dramáticas clásicas y contemporáneas del teatro español.

² Plan de Trabajo para el concurso de Titular de Literatura española, UNSa, 2015.

Con las salvedades genéricas que admite toda generalización, debemos refutar las aserciones sobre el teatro de la colonia que realizó Uslar Pietri:

Se manifiesta también una como resistencia del nuevo medio cultural al trasplante de las formas europeas. A algunas las admite, a las más las modifica, pero a otras las rechaza. Los dos géneros literarios en que florece el genio español en la hora de la colonización: la comedia y la novela realista, no logra(n) pasar a América. Cuando viene un gran novelista como Mateo Alemán, calla o escribe una Gramática. No hay en Indias quien imite a Lope de Vega, a pesar de que hubo tiempo en que todo el que podía sostener pluma de poeta lo imitaba en España. [...] (1998, 4, cursivas nuestras)

Curiosamente, para referirse a América, Uslar Pietri usa el término “Indias”, vocablo de carácter fundacional en esa construcción “alterada” de la alteridad, que despojará de condiciones igualitarias al vínculo entre peninsulares y americanos. Su gentilicio, el *indiano*³, tendrá una vasta repercusión y estará asociado a una serie de estereotipos tanto en el imaginario epocal como en la producción dramática barroca, entendiendo por esta última el sistema de la *comedia nueva* codificado por Lope de Vega en el siglo XVII y extendido a ambos lados del Atlántico hasta bien avanzado el siglo XVIII.

Dentro de la investigación en curso focalizada particularmente en la presencia de la melancolía y la locura en el *teatro barroco hispánico*⁴, aparece con cierta frecuencia la figura del *indiano*. En este trabajo nos interesa deslindar, en dos textos teatrales metropolitanos (*El melancólico* y *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina) y dos coloniales (*La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen* de Ruiz de Alarcón), las estrategias más significativas de representación de la melancolía y la locura, partiendo de la hipótesis de que estas pasiones –en estos casos adscriptas al indiano– adquieren tintes propios en la América virreinal debido a la situación de colonialidad. Pero debemos hacer una importante acotación: no se puede adscribir simplemente a Tirso al centro y a Ruiz de Alarcón –por haber nacido en Taxco, México– a la “periferia”, porque los dos dramaturgos se movieron o desplazaron entre ambos mundos.⁵

³ El DRAE consigna entre sus acepciones: “Pertenciente o relativo a las Indias Occidentales o a los indianos. / Dicho de una persona: Que vuelve rica de América. / Indiano de hilo negro: coloq. desus. Hombre avaro, miserable, mezquino”.

⁴ Proyecto N° 2373: “Locura, melancolía e imaginario en el teatro barroco español: estrategias de representación” (CIUNSa), bajo mi dirección.

⁵ Por otra parte, críticos como Montero Reguera (1999) no descartan una escritura en colaboración entre ambos, al menos en dos comedias.

En síntesis, nuestro modesto objetivo es contrastar las miradas especulares generadas desde uno y otro confín sobre dicho sujeto colonial y vincularlas con el contexto histórico, las prácticas socioculturales y el imaginario hispano.

Tirso, dos veces

El melancólico

Nos ceñiremos muy brevemente a la acepción que se daba en el siglo XVII al término *melancolía*⁶: designaba una serie de conductas humanas y prácticas sociales que transgredían la idea histórica de “normalidad” y que podían ser explicadas por diversas razones (influjo de Saturno, desequilibrio de los humores, equivocado temor a Dios, pasión carnal, hechizos, dieta inapropiada, exceso de estudio, envidia, pobreza, muerte de un amigo, deformación del cuerpo⁷...) (Manguel, 2015: 15).

La mayoría de las aproximaciones críticas sobre la comedia tirsiana de 1611 *El melancólico* (Pallares, 2003, 2006, 2008; Jensen, 2003) ha girado en torno a la caracterización patológica del joven y sabio Rogerio a partir de su temperamento melancólico según la teoría de los humores vigente⁸, pero la intriga permite advertir que el estado del personaje surge del duelo por la pérdida del objeto de deseo recién hallado⁹ (Molina, 2005: III, vv. 1-4).¹⁰ Sin embargo, este sentimiento no será privativo de Rogerio: será compartido por Leonisa, Clemencia (enamorada de Rogerio), Filipo (enamorado de Leonisa), Enrique (enamorado de Clemencia), incluido el mismo Duque (viejo y solo). Excusamos los múltiples ejemplos sobre la melancolía de los demás personajes para centrarnos en la de Rogerio. La suya es una estrategia de *simulación/disimulación* para encubrir su pasión inconveniente, un *rol dentro del rol* que no es difícil componer porque sus características eran claramente distinguibles inclusive en la iconografía epocal¹¹. Se configura un verdadero *teatro*

⁶ Aún nos encontramos en proceso de sistematización de las relaciones entre melancolía y locura, ya que hemos advertido fluctuaciones en la prelación de ambas pasiones en los textos estudiados.

⁷ Volveremos sobre este aspecto a propósito de Ruiz de Alarcón.

⁸ Se consideraba que los estudiosos estaban inclinados a padecer este mal por el predominio de bilis negra (cfr. Burton, 2015: 150).

⁹ Recordemos que, justo cuando acaba de enamorarse de la bella pastora Leonisa, Rogerio descubre que es hijo del Duque y es reclamado junto a él en la Corte. Para una consideración completa de esta comedia véase Sosa (2018).

¹⁰ De ahora en adelante citamos la comedia tirsiana por la edición de B. de los Ríos (2005).

¹¹ “El melancólico suele representarse como una persona delgada, de apariencia demacrada y cabizbaja” (Pérez Rodríguez, 2011: 361).

de la condición melancólica, como lo llama Rodríguez de la Flor (2007: 55), en que se actúa una enfermedad de aparente tristeza y desgana tras la cual se esconde la turbulencia emocional de los protagonistas. Así, el dolor de cada personaje de *El melancólico* por la pérdida, vivida o temida, del objeto de deseo se proyecta en una red de significantes afines: lágrimas, sangría, tinta, que construyen lo que llamamos una retórica de lo líquido. Las lágrimas –con sus análogos sangre y tinta– son atributo de varios personajes de la comedia porque son “efecto mismo del amor” y “el único humor y gesto humano no sujeto a una doble lectura: la única leal e inobjetable evidencia de la nostalgia humana de un bien por siempre inalcanzable” (R. de la Flor, 2007: 283-284).

La villana de Vallecas

La comedia villanesca de 1631¹² incluye la representación del indiano, inclusive con una impronta muy humana, pues el fraile mercedario vivió en La Española (Santo Domingo) entre 1616 y 1618. Graciela Balestrino (2010: 89) advierte la función fundamental que cumple Pedro, el indiano, en dicha intriga. Violante, tras ser deshonrada por un forastero que dijo llamarse Pedro de Mendoza (pero que en realidad es Gabriel de Herrera –capitán español fugitivo por haber matado a un oficial tudesco), sale en su busca y adopta distintas personalidades, entre ellas la de villana, para encontrar a su ofensor y obligarlo a casarse con ella. Entretanto, Gabriel usurpa, al hallarlo casualmente en una posada y robar su maleta, la identidad del verdadero Pedro de Mendoza, indiano rico y honesto que ha venido a España a casarse con su prometida a la que ama “de oídas”, Serafina. Pedro pasará alternativamente por estadios de locura y melancolía al comprobar el hurto del capitán y ver cómo sus palabras no solo no son creídas por nadie, sino que es tildado de insano junto con su criado Agudo, cuando este intenta confirmar su identidad remitiendo a preguntas sobre América que debería contestar el falsario:

[..] las Islas del Barlovento
¿cuántas son? ¿Dónde es Campeche?
¿Cómo se coge el cacao?
Guarapo ¿qué es entre esclavos?
¿Qué fruta dan los guayabos?
¿Qué es cazabe y qué jaojao?
SERAFINA. ¿No ves cómo están sin seso?

¹² A partir de ahora citaremos el texto de Tirso de Molina por la edición de Sofía Eiroa (2001).

Repara en los disparates
que dicen.
GÓMEZ. Casa de orates
es la corte.
PEDRO. ¿Cómo es eso?
¡Vive Dios, que me obliguéis
a que dé en la calle voces,
y saque ese infame a coces
cuando escondelle intentéis!
GÓMEZ. ¡Miren si crece la furia!
No hay que hablar; locos están.
Échalos de aquí, don Juan. (II, vv. 2076-2092)

La escena culmina con la irónica pero también amarga reflexión de Agudo: “-Renuncio el título que hasta aquí / tuve de indio” (II, vv. 2101-2103) al ver la discriminación y el maltrato que reciben los indios. La cólera justa de Pedro – quien es desmentido alevosamente por Gabriel- es juzgada locura; esa locura sólo puede desembocar en melancolía:

PEDRO. Agudo, ¿aquesta es España?
¿Castilla y su corte es esta,
tan celebrada en las Indias
en el término y llaneza?
Los que de España pasaban
nos decían en mi tierra
que los dobleces y engaños
eran naturales della;
bien lo experimento en mí,
pues en Madrid entro apenas
cuando confunden mi dicha
los laberintos de Creta.
No hallo nobleza sencilla,
amistad que permanezca,
caballos de Troya son
cuantos la corte sustenta.
¿Qué he de hacer menospreciado,
sin crédito y sin hacienda,
tenido por loco en casa
de don Gómez? (II, vv. 2288-2307)

Pedro de Mendoza rompe con el estereotipo sobre el cual cargaba las tintas la maledicencia colectiva (cfr. Walde Moheno, 1993): es hidalgo, es generoso y, sobre todo, es veraz, atributos que no aparecen en su oponente local. Al recuperar su

identidad indiana la apreciará más que la devolución del dinero y joyas robadas por Gabriel y que su proyectada boda con Serafina (cfr. Balestrino, 2010: 93)¹³, aspecto sobre el que volveremos en las conclusiones.

Juan de Ruiz de Alarcón, ni simple ni embustero

La verdad sospechosa

El caso de Juan de Ruiz de Alarcón constituye el ejemplo emblemático de los “escritores encabalgados entre dos mundos” (Peña, 1982), en el sentido pleno del vocablo. No será aceptado en su tierra natal –México– debido a su deformidad física¹⁴ pero tampoco nunca asimilado (apenas tolerado) en la gran metrópoli.¹⁵ Peña recalca su necesidad de “mudar” de apariencia, de origen, de espacio, al punto de mentir sobre su lugar de nacimiento y su edad. Henríquez Ureña, en su célebre conferencia de 1913 sobre la mexicanidad de Alarcón, hizo notar la casi total ausencia de referencias explícitas a México en su escritura y hallaba, en todo caso, una singularidad identitaria en el tono o medio tono “crepuscular” (cit. por Peña, 1998: 219).

Los dos textos elegidos, *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*, son considerados el mayor exponente de una poética propia, si bien cortada sobre el molde de los intertextos de Lope y Calderón. Su característica distintiva es el énfasis sobre los caracteres y no sobre el enredo, como dice Josa (2007a), ya que “la trama se simplifica pues lo que importa es que los galanes (fundamentalmente) demuestren quiénes son, qué se oculta detrás de su apariencia”. Con otras palabras, la crítica está afirmando que estas comedias de Alarcón tematizan de diversa manera la cuestión de la identidad y de la verdad, temas que se entroncan con su biografía y problemática vital. Los resortes dramáticos del fingimiento y el engaño –que son el principio constructivo de las comedias de enredo hispánicas y que articulan verdaderas arquitecturas metateatrales–, vienen a ser en las comedias mencionadas el objeto mismo de la intriga, en tanto meollo filosófico de la dramaturgia y del pensamiento alarconianos.

¹³ Disentimos con Torres Nebrera (1981) quien ve a Pedro como un “perplejo en tierra extraña”, silenciando la axial cuestión de la identidad que sustenta el conflicto dramático al punto de hacerlo vacilar entre la razón y la locura, como señala Balestrino (op.cit.).

¹⁴ Al respecto remitimos a los interesantes trabajos de Peña (1982, 1998, 2007, 2018) en los que se pone el énfasis tanto en las condiciones de subalternidad instauradas entre los teatros peninsular y americano como en las taras físicas y el origen judeoconverso de Ruiz de Alarcón, que lo hicieron ser un exiliado o un cautivo en su “cueva” de Taxco.

¹⁵ Remitimos al imprescindible artículo de Josa (2007) al respecto, ya que no es considerado completamente español por los hispanistas ni un americano representativo por los americanistas.

En *La verdad sospechosa*¹⁶ don García, recién llegado a Madrid luego de estudiar en Salamanca, finge ser indiano para seducir a una dama que acaba de conocer, Jacinta. Su nuevo criado, Tristán, acaba de decirle que en la corte todo es apariencia y que las mujeres sucumben al dinero. Todos los estereotipos –compartidos por uno y otra– aparecen aquí, corroborando el imaginario ya visualizado (Rípodas Ardanaz, 1998) a propósito del indiano Pedro, de LVV:

JACINTA. *¿Sois indiano?*
DON GARCÍA. *Y tales son
mis riquezas, pues os vi,
que al minado Potosí
le quito la presunción.*
TRISTAN. (Aparte.)
¿Indiano?
JACINTA. *¿Y sois tan guardoso
como la fama los hace?*
DON GARCÍA *Al que más avaro nace,
hace el amor dadivoso.* (I, vv. 497-504)

El mentiroso don García –demostrando el grave defecto que el letrado acaba de confesar a su padre– usufructuará el estereotipo del indiano en provecho propio. A partir de este momento y haciendo gala de la falsa identidad que usurpó, don García enhebrará una mentira tras otra; el arte de la simulación y del fingimiento contribuirá a consolidar el equívoco que se producirá, especularmente, entre la identidad de las dos damas, Jacinta y Lucrecia. Lo que podría ser la salvación de don García –pues su padre, don Beltrán, arregla a sus espaldas el casamiento precisamente con Jacinta para evitar el descrédito social (I, vv.890-900)– generará un nuevo cúmulo de mentiras (con invenciones cada vez más fantasiosas como tener en otra ciudad una esposa embarazada) originadas por la resistencia del joven a ese matrimonio. El mentiroso se ve atrapado en su propia trampa cuando pierde a quien ama –a quien cree Lucrecia– por la red de confusiones y engaños: “Don García. Estoy loco, / ¿verdades valen tan poco?” A lo que Tristán contesta sabiamente: “En la boca mentirosa.” (II, vv.2142-2143, cursivas nuestras). La locura es el efecto de la inadecuación entre el lenguaje y la realidad; García, como el Pedro víctima de tantos embustes en la comedia tirsiana, siente que el mundo carece de sentido porque, cuando dice la verdad, esta no es creída por quien realmente le importa. ¿Cuál será su castigo por la usurpación de la identidad indiana? Casarse

¹⁶ De aquí en adelante citamos por la edición de Joan Oleza y Teresa Ferrer Valls (1986).

con Lucrecia –mal no menor si se lo compara con la justicia poética del desenlace de *El médico de su honra*- mientras ve que Jacinta se compromete con Juan.

Las paredes oyen

En LPO don Juan de Mendoza¹⁷, un hidalgo pobre y poco agraciado de Madrid, confiesa a su criado Beltrán la melancolía causada por el amor no correspondido hacia una bella viuda, doña Ana, a quien considera inaccesible. A pesar de su “desdicha” y “desesperanza”, enfrenta la competencia de rivales más apuestos, como don Mendo¹⁸, y más ricos y poderosos, como el duque de Urbino. En ese enfrentamiento –como afirman Oleza y Ferrer Valls en el estudio preliminar a su edición- sus armas serán, por un lado, su conducta ejemplar de caballero y amante¹⁹ y por otro, la desvalorización que sufren los otros pretendientes –sobre todo don Mendo, por su mendacidad y doblez- a ojos de la pretendida. Doña Ana elegirá finalmente a don Juan, no por la cercanía social (cfr. Oleza y Ferrer Valls, 1986: XLVII), sino por las cualidades intrínsecas de este. Implícitamente, se establece un parangón con el dramaturgo, siempre menoscabado en la Corte en su rol de indiano “transterrado”. En esta comedia no hay indianos pero sí otros sujetos culturales, el moro y el cristiano, en los que se refracta el *imaginario de la alteridad* dentro del cual Ruiz de Alarcón inscribe su dramaturgia. Las seguidillas que cantan unos arrieros al llegar a la venta donde don Mendo intenta abusar de doña Ana, ponen en evidencia el lugar preeminente en la sociedad que adopta el cristiano viejo y el lugar subalterno, inferior, al que se condena al otro cultural, incluido el indiano, enfatizados en la duplicación de la idea:

Venta de Viveros,
dichoso sitio,
si el ventero es cristiano,
y es moro el vino,
sitio dichoso,

¹⁷ Obsérvese la coincidencia con Pedro de Mendoza, el protagonista de LVV.

¹⁸ Recordemos que Alarcón siempre se autorreferencializa en sus comedias de alguna manera (don Juan, don Mendo-za...).

¹⁹ “[...] La defiende contra las insidias y calumnias de los maldicientes, que empuña la espada para salvarla de las violencias a que la quiere someter el amante repudiado, que se expone siempre humilde frente a ella, incluso dispuesto a renunciar a su amor cuando no se siente suficientemente amado, que no habla nunca mal ni de los amigos ni de los enemigos” (Oleza y Ferrer Valls, 1986: XLVII). La acción de defender, enmascarado bajo la falsa identidad de cochero, la honra de doña Ana es una de las pruebas más altas de su valía moral.

si el ventero es cristiano,
v el vino es moro. (I, vv.1904-1905)²⁰

Conclusiones

Si volvemos nuestra atención a los elementos que hemos ido analizando sucintamente en las cuatro comedias, notaremos que de todos ellos surge una situación *implosiva*, como diría R. de la Flor (2007). Las estrategias melancólicas de los personajes cortesanos –Rogerio, Leonisa et al en *El melancólico*, Pedro en LVV, don García en el desenlace de LVS y don Juan en el inicio de LPO- encarnan el sentimiento de pérdida y duelo que experimenta “el cuerpo melancolizado de lo social”, según expresión de R. de la Flor, como resultado de contemplar el fin de un proyecto tanto desde el punto de vista territorial como material:

Más allá de las metrópolis que celebran las apariencias, y donde se elabora el discurso que mantiene en pie la creencia y asegura las soberanías, la conciencia de la ruina de lo americano, el silenciamiento de sus realidades en el vasto espacio cultural, donde su evocación enmudece y censura, es muestra de un alma de la nación que enferma en la imposibilidad de la reconciliación de sus antiguos ideales y de sus presentes hechos. (R. de la Flor, 2007: 186-187)

De este modo, la melancolía se traduce en miradas especulares desde ambas orillas del océano simbolizadas por las peripecias diferenciadas de los tres indios ficcionalizados: el “verdadero”, Pedro de Mendoza, y los dos falsos, Gabriel de Herrera y don García. El primero pone por encima de los otros bienes deseados, la verdad y la posesión de su identidad, ligadas a cuestiones ontológicas pero, básicamente, de territorialidad; el segundo y el tercero no dudan en usurpar una identidad ajena o fraguarla –como en el caso de don García- para satisfacer sus ansias amorosas. Como afirma Balestrino a propósito del indiano de LVV:

Tirso induce al espectador a construir la figura de un indiano difractado, tironeado entre su sentido de pertenencia cultural americana y su deseo de integrarse plenamente a un orden social al que no es totalmente ajeno, pero que no lo acepta. También es evidente que Gabriel es la contrafigura del indiano, porque respectivamente provienen de divergentes y opuestos puntos extremos del imperio y asumen valores contrastados, pese a que el azar los una fugazmente con el mismo nombre. (Balestrino, 2010: 90-91)

²⁰ Citamos por la edición ya mencionada de Oleza y Ferrer Valls (1986).

Júzguese cuánto más justificada estará la melancolía y aun la “locura” del sujeto novohispano vista desde la perspectiva de la nueva expoliación de la que ha sido objeto: qué más se puede arrebatar al Nuevo Mundo, además de sus territorios y riquezas. Pedro percibe su nulificación como persona, su reducción a un mero vestido, a una máscara adoptada para la propia conveniencia. La melancolía hispana, acorde con un imaginario social y cultural que responde a la “lógica de lo peor” (de la Flor: 56 y sigs.) y a la idea de disolución de todo lo existente, disuelve también los límites de la verdad y la mentira en el *teatro del mundo*²¹ (otro de los tópicos del imaginario barroco).

En forma cruzada, Pedro de Mendoza, el indiano construido por Tirso, es trasunto de la genuina melancolía del indiano y jorobado dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza: este, en tanto víctima de ese continente *vaciado*²², intentará urdir comedias “al uso metropolitano” para inscribir, pese a discriminaciones y vejámenes, la otredad superior del sujeto colonial –con superioridad moral– en el viciado espacio de la Corte.

Referencia bibliográfica

- Balestrino, G. (2010). “Identidad indiana y metateatro en *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina”. En Pellettieri, O. (ed.), *Búsquedas y discursos* (pp. 87-95). Buenos Aires: Galerna.
- Burton, R. (2015). *Anatomía de la melancolía*. Prólogo y selección de A. Manguel. Madrid: Alianza Editorial, 2ª. ed. [ed. orig., 1621].
- Jensen, J. H. (2003). “El discurso, el melancólico y el amor”. En Galar, E. y Oteiza, B. (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina* (pp. 53-71). Pamplona: GRISO/Instituto de Estudios Tirsianos. Extraído el 15 de marzo de 2017 de <http://hdl.handle.net/10171/38189>
- Josa, D. (2007). “Juan Ruiz y su nuevo arte de entender la comedia”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [edición digital a partir de *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, N° 6, 2004, pp. 215-226]. Extraído el 1 de octubre de 2018 de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz03m3>

²¹ Por razones de extensión excusamos el análisis que cabría realizar de los procedimientos metateatrales del corpus seleccionado que sustentan esta concepción (rol dentro del rol, teatro dentro del teatro, *mise en abyme*...).

²² Para el uso de este término, R. de la Flor remite a *El continente vacío* de E. Subirats (1994).

- Josa, D. (2007a). "El tiempo en la comedia de caracteres de Juan Ruiz de Alarcón", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [edición digital a partir de *Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico de Toledo*, Castilla-La Mancha, Instituto Almagro de Teatro Clásico, 2005, pp. 93-101]. Extraído el 2 de octubre de 2018 de [http://D:/Descargas/el-tiempo-en-la-comedia-de-caracteres-de-juan-ruiz-de-alarcn-0%20\(1\).pdf](http://D:/Descargas/el-tiempo-en-la-comedia-de-caracteres-de-juan-ruiz-de-alarcn-0%20(1).pdf)
- Molina, T. de (2005) *El melancólico*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [edición digital a partir de Molina, T. de, *Obras dramáticas completas*. Vol. I, B. de los Ríos (ed.), Madrid: Aguilar, 1968 (p. 220-265)]. Extraído el 15 de marzo de 2017 de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc08653>
- Molina, T. (2006). *La villana de Vallecas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [edición digital a partir de la edición de S. Eiroa, Pamplona: GRISO/Instituto de Estudios Tirsianos, 2001]. Extraído el 17 de marzo de 2017 de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-villana-de-vallecas--1/>
- Montero Reguera, J. (1999). "Introducción biográfica y crítica", *La verdad sospechosa*. Madrid: Castalia. Extraído el 1 de octubre de 2018 de http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_ruiz_de_alarcon/autor_biografia/
- Pallares, B. (2003) "La melancolía en la comedia palatina de Tirso de Molina (Contribución al estudio del tema en su obra)". En Galar, E. y Oteiza, B. (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina* (pp. 91-123). Pamplona: GRISO/Revista de Estudios Tirsianos. Extraído el 15 de marzo de 2017 de <http://hdl.handle.net/10171/38189>
- Pallares, B. (2006). "La melancolía como enfermedad en la obra de Tirso de Molina (Contribución a su estudio)". Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [edición digital a partir de Dolfi, L. y Galar, E. (eds.), *Tirso de Molina: Textos e intertextos* (pp. 125-178). Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2001. Extraído el 15 de abril de 2017 de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm04h5>
- Pallares, B. (2008). "La locura, procedente o no de la melancolía, en la obra de Tirso de Molina". En Oteiza, B. (ed.), *Grande inventor de quimeras. Los mundos dramáticos de Tirso de Molina* (pp. 107-124). Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Pérez Rodríguez, C. (2011). *El resurgir de la razón melancólica* (Tesis doctoral), Universidad de Valladolid, *on line*. Extraído el 8 de abril de 2017 de <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/916/1/TESIS%20145-120309.pdf>
- Peña, M. (1982). "Escritores españoles en Indias: ¿americanos o peninsulares?". En Zea, L. (coord.), *El descubrimiento de América y su sentido actual* (pp. 99-108). México: FCE.
- Peña, M. (1998). "Proyección del teatro áureo en el teatro de la Nueva España". En de los Reyes Peña, M. y Reverte Bernal, C. (coord.), *América y el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 259-280). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Peña, M. (2007). "El personaje 'Juan Ruiz de Alarcón': puntualizaciones y conclusiones", *Actas XV Congreso AIH* (Vol. II), 377-386.
- Peña, M. (2018). "Teatro y deformidad. La catástrofe de una doble joroba", *Revista de la Universidad Nacional de México*, "Vidas al margen", UNAM, 79-85. Extraído el 1 de octubre de 2018 de <https://issuu.com/alzac/docs/vidas-al-margen>

- Ripodas Ardanaz, D. (1998). "Imagen peninsular de la identidad cultural indiana", *Signos Universitarios*, Vol. 17, Núm. 33, 15-20. Extraído el 22 de setiembre de 2018 de <https://p3.usal.edu.ar/index.php/signos/article/view/2473>
- Rodríguez de la Flor, F. (2007). *Era melancólica*. Madrid: Marcial Pons.
- Romanos, M. (2001). "Los estudios hispánicos en algunos países de América del Sur. Tendencias actuales de la investigación y perspectivas futuras", *Arbor* CLXVIII, N° 664, 533-549.
- Romanos, M. (2004). "Procesos de construcción y evolución del concepto de hispanismo desde la perspectiva de los estudios de literatura española", *Olivar*, 5 (5), 77-86. Extraído el 2 de octubre de 2018 de www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3262/pr.3262.pdf
- Ruiz de Alarcón, J. (1986). *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*. Ed. de Oleza, J. y Ferrer Valls, T. Barcelona: Planeta,
- Sosa, M. (2018). "Bajo el imperio de la melancolía: la retórica teatral de lo efímero en *El melancólico* de Tirso de Molina". En M. E. Mirande et al (coord.), *Los nortes del Hispanismo. Territorios, itinerarios y encrucijadas* (pp.162-172). San Salvador de Jujuy: UNJu/AAH.
- Subirats, E. (1994). *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. Madrid: Anaya.
- Torres Nebrera, G. (1981). "El amante todo es trazas: los recursos del enredo en el teatro tirsista", *Anuario de Estudios Filológicos*, N° 4, 245-254. Extraído el 22 de setiembre de 2018 de <http://hdl.handle.net/10662/3633>
- Uslar Pietri, A. (1998). *Nuevo mundo, mundo nuevo*. Caracas: Fundación Cultural Chacao, Biblioteca Ayacucho.
- Walde Moheno, L. von der. (1993). "Indiano, simple embustero". En González, S. y von der Walde, L. (eds.), *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI-XVII)* (pp. 149-158). México: Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa.
- Zuleta, E. de (1993). "Pasado y presente del hispanismo en Hispanoamérica". En Martínez Cuitiño, L. y Lois, E. (eds.), *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas. España en América y América en España* (pp. 17-32). Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Vol. I.

IV

ARTICULACIONES CRÍTICAS

NACIONALES Y LATINOAMERICANAS

**Lecciones de escritura:
Cómo se leen las literaturas indígenas en el Gran Chaco
argentino y otros países de Latinoamérica**

Juan Manuel Díaz Pas

*Universidad Nacional de Salta, ICSOH, CONICET
Argentina*

Resumen

La presente investigación aborda las producciones literarias escritas por indígenas en el Chaco argentino desde la reforma constitucional hasta el presente. Plantea la necesidad de proponer lecturas críticas sobre estas producciones y problematizar las relaciones con los cánones argentino y latinoamericano. Asimismo, se advierte la emergencia de nuevas tradiciones escritas para las voces antiguas, revitalización que representa una articulación de las demandas de los pueblos indígenas por territorio, identidad y reconocimiento igualitario con demandas culturales. Estas poéticas indígenas son, en consecuencia, políticas de la enunciación que subvierten el monolingüismo de los estados nacionales a la vez que hace estallar sus mitos fundacionales de origen europeizantes y homogéneos.

Palabras claves: *Poéticas políticas, Enunciación literaria indígena, Interculturalidad Crítica literaria, Tensiones creativas*

*Ahora ya fue o va a ser
José González, Crack, 27*

Un país que nunca fue

A lo largo de la historia de la Argentina y de Latinoamérica existen profundas transformaciones que, sin embargo, no extinguen constantes nítidamente filtradas en los capilares de nuestro torrente sanguíneo (cuando no una historia torrencialmente

sanguinaria); el sometimiento de las identidades disidentes en el marco de proyectos de nación hegemónicas blancas. En este sentido, las resistencias indígenas ante el avance del poder del Estado argentino remueven el fondo de la vieja antinomia sarmientina para mostrar que una literatura argentina y latinoamericana no centrada en occidente (aunque sí dependiente de ella, de sus categorías de legibilidad, de sus parámetros de distribución social, de su poderío colonial) es posible solo si se admite que en realidad la Argentina no existe, es un país que nunca fue. Las versiones sobre la dominación asumen la forma de relatos donde, además, debe dominarse la lengua del amo. Tanto da que esos enunciados hablen de la ancestralidad o registren aspiraciones libertarias o rememoren con nostalgia “el tiempo de antes o de los antiguos”: las literaturas indígenas contemporáneas construyen en sus enunciados la historia patente de la deformidad con que se ha leído y construido el mundo desde la conquista y colonización de estos territorios. La “llegada a la escritura” de los pueblos indígenas señala doblemente que esas escrituras son el territorio denunciado como perdido y el documento de la colonización de sus enunciadores. ¿Cómo resituar estos itinerarios dentro de las tradiciones literarias argentinas y latinoamericanas cuando este sistema es un constructo colonial más entre otros? ¿Cómo es posible *filiar* las fuerzas destructivas del poder con las potencias plebeyzantes de los pueblos indígenas? ¿Cuál es la lección de escritura hoy?

Racismo, teoría y crítica: los indios no escriben

La escritura es una tecnología cuya distribución desigual en la sociedad dispone enclaves de poder y control que clasifican a los sujetos según sus competencias. Lo que aquí interesa es el modo en que los escritores indígenas se hacen agentes autónomos de discursos relevantes, por cuanto así despliegan con mayor efectividad sus estrategias de incidencia en las agendas mediáticas, políticas e incluso académicas. Es decir que proponen una disputa por las representaciones, por los discursos y por las formas en que dicha tecnología debe usarse, especialmente en la configuración de discursos relevantes, a la vez estéticos y políticos.

Tanto las historias más canónicas de la literatura hispanoamericana como argentina y regional suelen coincidir (si acaso la incorporan) en que la “literatura indígena” no existe en la época contemporánea. Lo que sí existe, sobre todo en países con una mayor heterogeneidad cultural, es lo que se ha denominado “literatura indigenista”, es decir aquella producida por sujetos letrados y occidentales que tienen a los pueblos indígenas como referencia, ya se trate de recreaciones de sus relatos,

ya de situaciones de dominación, ya como representantes metafóricos de una tesis identitaria latinoamericana. Sin embargo, la mayoría de los críticos literarios reconoce la casi inexistencia de una literatura producida por los propios pueblos indígenas, algunos rozando la suposición de que tales pueblos tampoco existen, cosas del racismo de nuestras teorías y prácticas críticas. Mariátegui, ya es célebre su frase, sostiene que una literatura indígena es muy difícil de pensar debido a la situación de sometimiento en que se encuentran los pueblos indígenas dentro del sistema capitalista. Otros, como los intelectuales reunidos en Campinas y que luego publicarán *La literatura como proceso*, advierten la limitación de modelizar una literatura solamente escrita, solamente por sujetos letrados, solamente visible en circuitos de mercado y de crítica especializada que les aporta legitimidad aunque sin llegar a dar una solución ni tampoco a reconocer producciones. Más cerca en el tiempo, Miguel Ángel Huamán y León Portilla han reconocido no solo la existencia contemporánea de formas literarias indígenas sino su valor estético y político, superando así las valoraciones paternalistas o la exotización que las relegaría al sitio de curiosidades verbales o anacronismos premodernos.

En el caso de la Argentina, la literatura inicia alrededor de la generación de 1837 con el mito fundacional del desierto, operación política cuya consecuencia más evidente será el cuidadoso borramiento del otro y la exclusión del componente indígena de los lineamientos de la identidad de la nación. Habrá que esperar hasta épocas recientes para rectificar esta representación, en particular en lo relativo a la producción literaria de los pueblos patagónicos.

En cuanto a Salta, las menciones son escasas, ni siquiera bajo el rótulo de literatura oral, que se interpreta más como un correlato del componente criollo de la identidad regional (cfr. *Cinco siglos de literatura de Salta*, los estudios de corte poscolonial como los encarados por Zulma Palermo, los numerosos estudios sobre literatura urbana salteña del siglo XX y las antologías en su mayoría masculinas y limitadas a Salta capital, en donde los conflictos se relacionan con la legitimación vanidosa al interior del campo literario antes que con la discusión acerca de qué características tiene la literatura en tanto práctica social históricamente situada).

Reaparición de algo que nunca desapareció

Por otra parte, en las últimas décadas se asiste al surgimiento de grandes movilizaciones indígenas que interpelan conceptos hegemónicos como los de identidad, nación, estado y cultura de manera directa y potente. A partir del reconocimiento formal en la Constitución Nacional de 1994, se inicia un proceso social con diferentes etapas en las que se progresa y se retrocede en cuanto a la provisión efectiva de sus derechos, sobre todo a la tierra y al territorio pero también a la cultura. Este último aspecto es el que mayores inconvenientes genera al momento de pensar las maneras en que la ciudadanía étnica es asumida por el Estado para ser desarrollada de manera inclusiva. En efecto, la provisión de derechos culturales, como el acceso a la escolaridad y, a partir de allí, a la cultura escrita, conduce al conflicto sobre si la cultura hegemónica es la que debe darse como objeto de conocimiento o si deben respetarse las características propias de cada pueblo. Si por un lado las políticas educativas tienen la intencionalidad de ofrecer un refuerzo a la ciudadanía, por otro lado resulta que la construcción diferencial que realiza de dicha ciudadanía conlleva serios conflictos como el de la imposición de la lengua mayoritaria, las lógicas disciplinares de las ciencias occidentales, la incorporación dentro de un relato identitario nacional cuyo comienzo está fechado según los parámetros de la historiografía argentina (un hecho verificable en las efemérides y en los actos escolares de la mayoría de las escuelas situadas en territorios de pueblos indígenas) y, especialmente, la distribución desigual de una tecnología altamente valorada en las sociedades occidentales como es la escritura.

Entonces, el problema central en torno al cual se pretende investigar no reside en las diferencias entre escritura y oralidad sino en indagar diversas dimensiones políticas y estéticas de la enunciación, en particular la escritura literaria indígena y su relación paradójal con los dispositivos de poder de los agentes occidentales (escuela, ejército, gobiernos, iglesias católicas y protestantes) puesto que, por un lado, permiten el acceso de los indígenas a la escritura mientras que, por otro, ese acceso está configurado (en principio) como una herramienta de control de la alteridad. En este sentido, el pasaje de ser objeto del enunciado (los pueblos indígenas hablados a través de la cultura hegemónica) a ser sujeto de la enunciación (los indígenas hablan por sí mismos) sienta las bases para una paradoja de difícil resolución: ¿cuál es la potencia emancipadora cuando al mismo tiempo las herramientas de lucha son las herramientas que oprimen, como es el caso de la escritura alfabética?

Las literaturas indígenas operan como el correlato de las luchas reivindicatorias de los pueblos indígenas al proponerse como territorios enunciativos soberanos, desterritorializados respecto del Estado – nación, descentrados del canon literario argentino e inaugurales de nuevas tradiciones ancestrales escritas. Se trata, pues, de una forma posible para una misma obstinación por resistir y sobrevivir que emerge en las tensiones creativas de las lenguas originarias contra la extinción, el etnocidio, la folklorización y la infravaloración pergeñadas desde las matrices culturales hegemónicas.

Nuevas voces antiguas

Si bien puede sostenerse que el estudio de las literaturas indígenas es un fenómeno reciente no puede asegurarse lo mismo para la escritura de los textos que conforman su corpus (Escalante, 2013). Con variaciones según cada país, existen algunas tradiciones de escritura alfabética en Chile, México y Perú que se pueden remontar en algunos casos a las postrimerías del siglo XX y en otros hasta la Colonia. También, sobre todo en los dos últimos mencionados, algunos autores sostienen la existencia de tradiciones escritas no alfabéticas (Portilla, 1996; Escalante, 2013). A pesar de esto, los estudios sobre literaturas indígenas contemporáneas tienden a proponer que el auge de las mismas recién cobra vigor con el impacto legislativo en los países latinoamericanos del Convenio 169 de la OIT sumado a las crecientes movilizaciones indígenas continentales (marchas, encuentros, conferencias, congresos, etc.) sumado al V centenario de la Conquista de América¹ (Rocha Vivas, 2013; Escalante, 2013; Zevallos Aguilar, 2013; Castellanos, 2017; Vázquez Zuleta, 2013; Soares C. da Rosa, 2016).

En Argentina, esto se hace patente con la reforma constitucional de 1994 y la posterior codificación en leyes de oficialización de lenguas indígenas de Chaco y Formosa, por ejemplo, y la creación de sistemas de Educación Intercultural Bilingüe en toda la región, considerado por la crítica como un paso previo (aunque no requisito sine qua non) para impulsar procesos de literaturización indígena. En definitiva, la emergencia de estas literaturas es un correlato de las movilizaciones de los pueblos indígenas sumado al creciente reconocimiento de sus culturas por parte de los estados nacionales, sin embargo el mayor énfasis en su estudio ocurre

¹ Una excepción a esta hipótesis la plantea Virginia Ayllón (2016), escritora y ensayista boliviana, para quien el proceso del MAS en ese país ha generado una hegemonización de lo indígena como discurso político partidario que obtura el desarrollo autónomo de un sistema literario indígena.

en el presente siglo. En el caso de Argentina existen aproximaciones críticas a las producciones mapuches (Spíndola, 2009) y, específicamente para el caso del norte argentino, un artículo de Vázquez Zuleta (2013) y, más atrás en el tiempo, un fascículo sobre historia social de la literatura de Salta que, sin embargo, se asemeja más a un abordaje antropológico que a un estudio literario (Barrios y Zigarán, 1995).

Ahora bien, debe decirse que existen una serie de convenciones actualmente sobre este sistema literario. En primer lugar, se trata de un fenómeno de carácter continental que critica la centralidad de los cánones literarios nacionales etnocentrados en occidente al mismo tiempo que critica los fundamentos del Estado nación (Espino Relucé, 2011; Escalante, 2013).

En segundo lugar, la dificultad terminológica para definir este sistema. Así, algunos hablan de oralitura, otros de etnoliteratura y otros de literaturas indígenas (Rocha Vivas, 2013; Gómez Ardila, 2016). Estas vacilaciones se deben al debate no del todo resuelto en torno de operar con categorías occidentales para producir coordenadas de legibilidad para estas escrituras.

Asimismo, se observa una tendencia referida al proceso de producción crítica más o menos estabilizada (aunque con ritmos diferenciales según la región latinoamericana de que se trate, así por ejemplo en países como México, Chile, Perú y Colombia esto es mucho más acusado) que puede resumirse, a grandes rasgos, de la siguiente manera: al principio los textos literarios son escritos y leídos por la crítica en castellano, luego se publican en forma bilingüe pero aún leídos en castellano y, más recientemente, hay escritores que solo publican en versiones monolingües (sus lenguas maternas) para lectores de sus comunidades (y, hasta cierto punto, de estudiosos de sus lenguas). En consecuencia, la crítica de estas literaturas se va transformando al ser asumida también por los mismos indígenas, quienes comienzan a pensar estas praxis en términos y categorías propias (Lepe Lira, 2010; Córdova Hernández, 2016; Pedraza, 2015). Dicha tendencia puede explicarse como un proceso que inicia con una etapa de visibilización de lo indígena como potencial cuestionador de los cánones occidentales (la escritura y crítica en lengua hegemónica), que atraviesa otra etapa de revitalización de las lenguas y culturas indígenas (el bilingüismo) y supone otra de afirmación autonomizante (la escritura y la crítica en lengua indígena). Habría que decir que en Argentina este tipo de estudios resulta todavía incipiente.

Al mismo tiempo, también es posible observar en los estudios una creciente expansión del objeto. Se trata de un campo que no deja de incorporar textualidades

(inclusive textos antes adscriptos a otros sistemas, como el indigenista o el testimonio), fundamentalmente tradiciones nuevas de escritura (Espino Relucé, 2011, Posada Rodríguez, 2009), como es el caso de la literatura indígena amazónica en el Perú, la literatura aymara en Chile, la literatura zapoteca en México, las literaturas chaqueñas en Argentina. Al respecto, puede pensarse en un proceso de visibilización de literaturas que habían sido marginalizadas debido a la hegemonía inicial de estudios sobre las culturas con mayor caudal de tradiciones de escritura literaria (la quechua, la mapuche y la maya).

A la par de estas incorporaciones, también hay desarrollos más recientes desde perspectivas de género (Zavala, 2007; Estrada, 2014; Meza Márquez y Toledo Arévalo, 2015; Caudillo Félix, 2017) que reflexionan sobre la escritura de mujeres indígenas e incluso hay colecciones de poesía enteramente dedicadas a autoras indígenas, como es el caso de “Voces nuevas de raíz antigua” editada en México en 2015. En este sentido, al igual que muchos de estos estudios críticos, operan metodológicamente en el marco del paradigma decolonial con el propósito de deconstruir los ejes de la opresión occidental: clase, raza/ etnia y género.

En este escenario, finalmente, resulta importante señalar una manera en que estas literaturas operan deslizamientos territoriales y fronterizos respecto de los estados nacionales. Por ejemplo, si bien cada una con sus especificidades dialectales, la literatura maya se escribe en el sur de México y norte de Guatemala; la amazónica en el occidente de Brasil, oriente de Perú y norte de Bolivia; la mapuche en el sur de Chile y de Argentina; la guaraní en el sur de Paraguay y norte de Argentina; mientras que muchas producciones wichí son rastreables a un lado y otro del río Pilcomayo, entre Argentina y Bolivia; asimismo la literatura quechua se produce desde Bolivia hasta los Andes colombianos. Aún dentro de las configuraciones estatales provinciales resulta notorio que las fronteras administrativas no se condicen con las formaciones culturales que operan en el territorio, en donde se encuentran comunidades pluriétnicas y monoétnicas a lo largo de todo el Chaco argentino (Salta, Formosa, Chaco).

Voces que suben y bajan

El principal problema de las literaturas indígenas contemporáneas consiste en debatir las implicancias de escribir sobre un mundo propio en una lengua ajena, en utilizar las lenguas hegemónicas para emancipar las culturas oprimidas. En este

sentido, se han rastreado principalmente análisis teórico – críticos de diversas procedencias disciplinares pero cuya afinidad evidente radica en indagar el problema de la enunciación como un problema estético y político.

En principio, los Estudios culturales abren el panorama desde el ensayo de Spivak “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” (1998) en donde se cuestionan las relaciones de dominación implicadas en formas de ventriloquías teóricas, retóricas y críticas. Es decir, de qué manera las lecturas e interpretaciones acaso no asumen la forma de una opresión simbólica tanto o igual de devastadora para las culturas indígenas que las armas y las cruces.

Por su parte, la filosofía ha desarrollado una serie de indagaciones acerca de estas cuestiones enunciativas muy claras y precisas. En primer término, en el marco de la Deconstrucción, Derrida propone en *El monolingüismo del otro* (1997) que el subalterno solamente habla una lengua, la única que conoce, y que no es la suya. Esta paradoja resulta crucial para definir los alcances del poder emancipador que tiene la voz del indígena y cuánto en realidad hay de repetición hegemónica. En segundo término, dentro del Posestructuralismo, las conceptualizaciones de Deleuze (2007) y Deleuze y Guattari (1978, 2002) sobre la literatura menor, el devenir minoritario, el acto de creación como figuración de un pueblo por venir y los agenciamientos colectivos de enunciación permiten esbozar el funcionamiento de las literaturas indígenas como diseños programáticos de sociedades más desjerarquizadas. En este mismo sentido, Jean Luc Nancy (Rodríguez Marciel, 2011), otro filósofo posestructuralista, confiere a la enunciación un lugar central puesto que allí reside la potencia plebeya (la capacidad de asumir un devenir minoritario) y la posibilidad de instituir la soberanía del pueblo sedicente, que es aquél que *se dice a sí mismo* porque se enuncia en primera persona.

Mientras tanto, dentro de la corriente denominada Filosofía posmarxista, Laclau (2005) y Laclau y Mouffe (1987) también asumen la reflexión política como una forma en que funcionan los aparatos de la enunciación. En primer lugar, los sujetos se relacionan con el lenguaje según diferentes posiciones (algunos pueden hablar bajo determinadas condiciones, otros directamente no tienen habla, otros solo deben escuchar, otros siempre pueden hablar y no escuchar, etc.). Dichas posiciones, de acuerdo a las modulaciones propias de un estado de sociedad, configuran una hegemonía. Sin embargo, existe un principio de conflictividad que dinamiza la historia y que no necesariamente son las clases sociales sino más bien las articulaciones de diferentes posiciones de sujetos dominados a partir de significantes flotantes – pueblo, democracia, igualdad. Las literaturas indígenas,

sin perder su especificidad, se encadenan a una serie de reclamos y movilizaciones igualitaristas de otros sectores minoritarios que, siguiendo a García Linera (2009), se han denominado plebeyos (minorías sexuales, desocupados, enfermos, perseguidos políticos, exiliados, etc.).

En esta misma línea, si bien con características bien diferenciadas de Laclau, Ranciére (1996, 2009, 2012) argumenta que las sociedades funcionan en base a un principio de conflictividad según el cual existe un desacuerdo entre lo que significa la igualdad para quienes tienen el poder y lo que significa para quienes son subalternos. Este desacuerdo se expresa en un reparto de lo sensible, es decir en naturalizaciones acerca de las jerarquías sociales que operan sobre la percepción de la materialidad del mundo, basadas en una diferencia crucial entre *phoné* y *logos*. Dicha diferencia permite distinguir entre humanos y no- humanos: la *phoné* es la voz, el *logos* la palabra, el sonido frente al sentido, lo irracional frente a lo racional. Por lo tanto, quienes solo emiten sonidos no pueden acceder a condiciones de vida iguales a quienes pueden, además de sentir, pensar. Ésta diferencia, como resultará evidente en el transcurso de la presente investigación, ha operado como argumento para segregar a los pueblos indígenas a lo largo de la historia.

¿Quién se atreverá?

“En América Latina hay 522 pueblos indígenas que hablan 420 lenguas distintas.”²

Referencia Bibliográfica

Textos escritos por indígenas

Ceupo (2013). *La inmortalidad de nuestras culturas milenarias*, Salta: Víctor Manuel Hanne.

Chauque, F. (2006). *Corazón andino*. Sin datos.

Chauque, F. (2012). *El regreso del amawta*. Salta: Milor.

Chico, J. y M. Fernández. (s/f). *Napalpí. La voz de la sangre*. Resistencia: Secretaría de Cultura del Chaco.

² <https://www.unicef.es/prensa/unicef-presenta-el-atlas-sociolinguistico-de-pueblos-indigenas-en-america-latina>

- Díaz, E. y O. Villagra. (s/f). *Relatos ancestrales*. Salta: IEM.
- Díaz, F. y N. J. Gea (2011). *El andar de nuestros ancestros*. Villa María: EDUVIM.
- Juárez, G. y R. Montani (2016). *Los días del pasado*. Córdoba: La marmosa.
- Plaza, G. (2015). *Retorno*. Córdoba: s/d.
- Segovia, L. (2005). *Memorias del Pilcomayo. Otichunaj lhayis tha ohihi tewok*. Salta: Ministerio de Educación de la Provincia de Salta – Secretaría de Cultura.
- Segovia, L. (2011). *Olhamel ta ohapehen Wichi – Nosotros los wichi*. Salta: Ediciones Khates.
- Vázquez Zuleta, S. (2014). *Inkariuma. Manual de acción política indígena*. Salta: el autor.
- Zamora, L. (2015). *Lenguaje. Poesía en idiomas indígenas americanos*. Córdoba: Festival Internacional de Poesía de Córdoba.

Sobre literaturas indígenas

- Ayllón, V. (2016). “Ausencia de literatura indígena contemporánea en Bolivia”. *Pukara* n° 122, 7 – 9.
- Barisone, J. (2013). “Problemas en el estudio de las literaturas indígenas”. *Zama* n° 5, 153-167.
- Barrios, S. y J. Zigarán (1995). *Cultura y textualidad amerindia, Historia sociocultural de la literatura de Salta*, fascículo 3. Salta: CIUNSa.
- Castellanos, J. (2017). *Dxebeja binne. Un punto de vista crítico sobre lengua y literatura indígena*. México: Piedra Bezoar.
- Caudillo Félix, G. A. (2017). “Mujeres indígenas poetas en América Latina: Lucila Lema”. Ponencia presentada en el XXI Congreso ALAS, Montevideo, Uruguay. Disponible en http://alas2017.easyplanners.info/opc/tl/5244_gloria_alicia_caudillo_felix.pdf 03/04/2018)
- Cocom Pech, J. M. (2010). “El retorno literario de las voces antiguas en América”. *ISEES* n° 8, 111-130.
- Colombres, A. (2010). *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Córdova Hernández, L. (2016). “Consumo literario en lenguas indígenas: experiencias de revitalización desde el Sur de México”. *Revista CS* n°18, 37 – 61.
- Escalante, E. del V. (2013). “Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas”. *A contracorriente*, n° 3, 1-20. Disponible en www.ncsu.edu/project/acontracorriente (05/05/2018)
- Escobar, T. (2015). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel.

- Escobar, T. (2015). *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Buenos Aires: EDHASA.
- Estrada, A. I. (2014). "Ixoq tzi j: palabra y cuerpo en *La rueda de Maya Cú Choc*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* n° 39 (1).
- Fall, Y. (1991). "Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África". *Estudios de Asia y África*, vol. 26, n° 3, Número especial: África: inventando el futuro, 17 – 37.
- Friedemann, N. (1997). "De la tradición oral a la etnoliteratura". *América Negra* n° 13, 19 – 27.
- Gómez Ardila, C. E. (2016). *Visiones de mundo de tres poéticas indígenas a propósito de memoria, territorio y resistencia: los casos de Fredy Chikangana, Miguel Ángel López-Hernández y Hugo Jamioy*. (Tesis doctoral). Bogotá: Universidad de Caldas.
- León Portilla, M. (1992). *Literaturas indígenas de México*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- León Portilla, M. (1996). *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*. México: FCE.
- Lepe Lira, L. M. (2010). *Lluvia y viento, puentes de sonido. Literatura indígena y crítica literaria*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Meza Márquez, C. y A. Toledo Arévalo. (2015). *La escritura de poetas mayas contemporáneas producida desde excéntricos espacios identitarios*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Naranjo Zavala, K. (2011). "Literatura indígena contemporánea: panorama, perspectivas y retos". *Razón y palabra* n° 76.
- Pedraza, Ó. (2015). "Es el Estado el que tiene que volverse diverso y multicultural: Yásnaya Aguilar Gil". *Circe*. Disponible en [https://leecirce.com/yasnaya-aguilar-gil/\(04/04/2018\)](https://leecirce.com/yasnaya-aguilar-gil/(04/04/2018))
- Posada Rodríguez, E. (2009). *Oralidades y escrituras en el Amazonas colombiano*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Rivera, P. (2014). *El indio urbano en la poética de Jesús Ramón Vera: desplazamientos*. Salta: Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura de la Provincia.
- Rocha Vivas, M. (2013). "Oralidades y literaturas indígenas en Colombia: de la constitución de 1991 a la Ley de Lenguas de 2010". *A contracorriente* n° 3, 74 – 107.
- Spíndola, J. (2009). "Poesía mapuche y fronteras culturales". *Confines* n° 20. Disponible en <http://www.confinesdigital.com/conf20/poesia-mapuche-y-fronteras-culturales.html> (03/03/2018)
- Vázquez Zuleta, S. (2013). "La literatura indígena argentina". *Inkariuma. Manual de acción política indígena*. Salta: el autor.
- Soares C. DA Rosa, F. M. (2016) "A literatura indígena brasileira: debatendo o conceito". *Boitatá* n° 22, 92 – 104.

Vázquez, J. A. (1978). "El campo de las literaturas indígenas latinoamericanas". *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIV, n° 104 - 105.

Zavala, M. (2007). "Poesía, género y etnia en Centroamérica" (121 - 141). *Centroamericana*. Milán: Università Cattolica del Sacro Cuore.

Bibliografía teórica

Butler, J.; Spivak, G. (2009). *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires: Paidós.

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1996). "La literatura y la vida" (12-19). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. (2007). "¿Qué es un acto de creación?" (281-289). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975- 1995)*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, G. y F. Guattari. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.

Deleuze, G. y F. Guattari. ([1980] 2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre- Textos.

Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires, Manantial.

García Linera, Á. (2009). *La potencia plebeya: acción colectiva e identidades indígenas, obreras y populares en Bolivia*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores y Clacso.

Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá/Lima/Quito/Popayán: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Enviñón Editores.

Hall, S. y P. Du Gay. (2011). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu.

Laclau, E. (2005). *La Razón Populista*. Buenos Aires: FCE.

Laclau, E. y Ch. Mouffe. ([1985]1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI.

Mariátegui, J. C. (1980 [1928]). "El problema del indio". *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.

Rancière, J. (1996). "La distorsión: política y policía" (35-60). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rancière, J. (2005). "Políticas estéticas" (13- 36). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Rancière, J. (2012). "La estética como política" (21-43). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.

- Rancière, J. (2009). "Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética" (9-19). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2010). "Política de la literatura" (15-54) y "El malentendido literario" (55-74). *La política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Rodríguez Marciel, C. (2011). *Nancytropías. Topografías de una filosofía por venir en Jean – Luc Nancy*. Madrid: Dykinson.
- Spivak, G. Ch. (1998). "¿Puede hablar el sujeto subalterno?". *Orbis Tertius* n° 3, 175-235. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf.
- Williams, R. (1981). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

La crítica sobre poesía de mujeres de Salta, Jujuy y Tucumán. Una apertura del canon masculino

Josefina Mercedes Soria Quispe

*Universidad Nacional de Salta, ICSOH, CONICET
Argentina*

Resumen

Este trabajo hará un recorrido por los estudios críticos de los últimos veinte años que abordan la poesía de mujeres o problematizan la “escritura de mujeres” de Salta, Jujuy y Tucumán. El objetivo es señalar las perspectivas de estas investigaciones y qué impacto tuvieron en la reformulación y apertura del canon local y nacional. Consideramos que dicha apertura, impulsada en gran medida por la influencia y renovación de la crítica literaria feminista, permitió un cuestionamiento sistemático de la centralidad de la voz masculina, es decir, puso en crisis la consagración de una tradición poética androcéntrica que en el caso de las provincias estudiadas se resuelven en una genealogía siempre patriarcal.

Mediante una pluralidad de enfoques estos trabajos críticos llevan a cabo en los últimos años un reconocimiento de la poesía de mujeres de la región. No solo pretenden historizar la literatura y la poesía desde nuevos parámetros epistémicos feministas, sino que además proponen materiales valiosos de divulgación, deconstruyen los discursos sexistas que circularon en la crítica local, revisan el canon escolar y realizan análisis poético de corpus renovados de “voces femeninas”. ¿Podemos proponer otras series o genealogías que no sean masculinas? ¿Acaso se podrá reescribir la historia literaria local con el fin de situar a las escritoras en el centro de la producción cultural?

Palabras clave: *Poesía de mujeres, Crítica literaria feminista, Apertura del canon masculino*

La crítica literaria feminista en el NOA

Un antecedente insoslayable en la historiografía literaria del NOA es el proyecto de investigación radicado en el consejo de investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSa. N°511), dirigido por Mabel Parra, “La escritura de la mujer en la lírica salteña: continuidad y ruptura” (1997), el cual realizó un estudio diacrónico de la poética femenina en Salta con el objetivo de “detectar líneas isotópicas de continuidad y ruptura”. En efecto, llevó a cabo una periodización que contempla tres momentos importantes: el primero abarca desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1940, signado por una poesía religiosa y moral que promovía una “conducta social ejemplarizante” de la mujer, “poesía de la inserción armoniosa en el contexto de los valores vigentes y de la región” (Parra et al., 1997: 19); el segundo cubre la producción de las escritoras desde 1940 que se caracteriza por asumir una nueva manera de hacer poesía, una “poesía del desencuentro y de la rebeldía...” (1997:19); y finalmente la generación de escritoras de 1960 que no conformaron un grupo homogéneo e integran un período de “hiato de silencio en la producción cultural de las mujeres” (Parra et al., 1998: 11). El resultado de este proyecto se concreta en la antología en dos tomos, *Voces de mujer I y II*.

El VI *Symposium Internacional de Crítica Literaria y Escritura de Mujeres de América Latina* realizado en Salta en 1998, reúne una serie de más de treinta trabajos específicos sobre la escritura de mujeres y la crítica literaria. A continuación pasamos a comentar los que resultan de interés para el tema específico que nos ocupa. En “Una propuesta para el canon literario escolar: (más) escrituras de mujeres, otras escrituras” (1998) Marcela Beatriz Sosa señala la necesidad de replantearse la selección de textos literarios para el ámbito escolar y definir cuáles son los criterios adoptados para llevar a cabo esa selección. Luego de advertir la marginación sufrida por la escritura femenina y su ausencia casi total en el canon, propone mirar con ojos críticos el canon pedagógico salteño e incorporar la producción literaria de mujeres que está desde hace unos años en proceso de desenvolvimiento.

Por su parte, Leonor Arias Saravia desarrolla algunas explicaciones acerca de “El silencio poético de la mujer en las décadas del 60-70” en el campo cultural salteño. La autora, quien forma parte del proyecto de investigación 511 ya mencionado, sostiene que desde principios del siglo XX solo se respaldó una imagen de mujer poeta que debía cumplir con las normas morales más severas del ámbito social, mientras que la figura del poeta “rebelde y contestataria” era moneda corriente desde la presencia de Juan Carlos Dávalos. A pesar de la puesta en cuestión de esta

polaridad llevada a cabo por las escritoras de la década del 40 (Mercedes Clelia Sandoval, María Angélica de la Paz Lezcano, Delmira Mirta Blanco, Juana Yarad, Libertad Demitrópulos, entre otras), sus voces no fueron reconocidas en el campo sociocultural de su época. En consecuencia, la generación del 60 se quedó sin referentes poéticos femeninos, sumado a esto hay que agregar las dificultades de publicación así como también un “sentimiento de exclusión” de un ámbito dominado mayoritariamente por la presencia masculina.

Con “Escritoras argentinas. Huellas de un proceso Gorriti-Storni-Pizarnik”, Leonor Fleming hace su aporte al Symposium, plantea la abundante presencia femenina en la literatura argentina pero desde su perspectiva ésta es resultado de un proceso lento de acceso de la mujer argentina a la escritura cuya genealogía pretende establecer a partir de las escritoras que conforman el título de su ponencia.

Pasando ahora a los aportes que realizan los críticos sobre la poesía de mujeres de Tucumán me detendré en dos trabajos pioneros, por un lado, la historia de J. Dionisio Campos “La poesía de Tucumán. Ensayo de Interpretación Generacional (1810-1960)” que en su capítulo XIII denominado “La poesía femenina” hace un recorrido por la producción poética de mujeres desde fines del siglo XIX hasta la primera mitad del XX. Por otro lado, en un artículo de 1997 “La poesía de la mujer argentina en el final del siglo XX” David Lagmanovich propone reflexiones teóricas sobre la poesía argentina escrita por mujeres. Si bien el crítico analiza las producciones de autoras de distintas partes del país como Susana Thénon, Juana Bignozzi, Liliana Lukin, nos interesa sus reflexiones críticas sobre la “escritura visionaria” de Inés Aráoz, poeta tucumana [cuya] “actitud poética, y a la vez sus vínculos con el surrealismo, se proyectan en la realización de un tipo de escritura fragmentaria” (1997: 33).

En *La literatura del noroeste argentino. Desde la Colonia hasta fines del siglo XX*, Alicia E. Poderti considera que «La introducción de un dispositivo genérico-sexual en la lectura historiográfica significa un esfuerzo de elaboración que abre el campo discursivo hacia la historia de la vida cotidiana, el imaginario colectivo y el entramado de las mentalidades locales y nacionales» (2000: 217). En el apartado “Escritura femenina: espacio de rebelión” la investigadora precisa que las escrituras de mujeres que se escriben en las provincias actualmente constituyen un proceso de transición desde el discurso patriarcal hacia las nuevas tendencias que ponen en entredicho las relaciones de fuerza. A partir de los aportes de Francine Masiello, considera que el feminismo se conforma en oposición a la ley del falo, a la historia

heredada y al canon literario. Así pues, la representación de lo femenino en la narrativa del NOA muestra una paulatina visibilización de “la problemática de la mujer” en la medida en que las mujeres asumían una toma de conciencia cada vez más sólida respecto a las desigualdades de su género. Dicho “proceso de ruptura de patrones ideológicos masculinos” (167) puede reconocerse en la producción narrativa de escritoras como Zulema Usandivaras de Torino, Clementina Rosa Quenel, Libertad Demitrópulos y Lilliana Bellone. Este discurso narrativo de resistencia deja sus huellas en la construcción de nuevos modelos femeninos y en el cuestionamiento a las normas sociales del discurso hegemónico e implica, además, una ruptura con el canon literario oficial.

En el artículo “El lugar de la mujer en la sociedad, feminismo y olvido” (2004) Elisa Moyano reflexiona acerca de la importancia de los estudios feministas en el marco de la teoría social moderna y contemporánea. Según su perspectiva, la crítica feminista ha permitido al discurso literario revisar los contenidos del canon, cuestionar la ausencia de nombres de mujeres en las antologías y generar nuevas lecturas. La autora realiza un recorrido histórico por distintas producciones literarias de mujeres en el contexto de Salta, desde el siglo XIX hasta las últimas décadas del siglo XX, señalando cuáles fueron los cambios en las representaciones discursivas de lo femenino y qué vínculos o rupturas establecieron dichas producciones con la visión «logofalocéntrica» y patriarcal.

Así, para el siglo XIX revaloriza la extensa obra literaria de Juana Manuela Gorriti, en las primeras décadas del siglo XX señala la presencia de escritoras como Clara Saravia Linares de Arias y Emma Solá de Solá, cuyos textos literarios no representan un desafío o ruptura con el discurso hegemónico sino una adaptación a los valores dominantes. A continuación, señala que hacia la década de los sesenta «la escritura de mujeres en general comienza a alejarse del discurso patriarcal» (2004, 151) aunque eso les implique el ostracismo y el silenciamiento de los espacios de reconocimiento. En este significativo estudio también se abordan algunos poemas de «Hoja de poesía» (década de 1980), facsímil que nuclea la publicación poética de cinco escritoras y su relevancia en la subversión de los estereotipos de género. Con los aportes de Heléne Cixous y otras teorías, como el ecofeminismo, la autora logra hacer un recorrido analítico por “las construcciones de los sujetos enunciativos” de los poemas de distintas escritoras para revalorizar otro canon en la literatura nacional, “con lo que el ostracismo de la mujer escritora del interior pueda ser, en parte, superado” (167).

En otro artículo, “La crítica autoral, la investigación literaria y la formación del canon en la literatura salteña” (2012), Moyano realiza una genealogía de la constitución de los poetas consagrados de Salta a partir del análisis de las antologías de poesía (publicadas desde 1961 hasta la fecha), es decir, señala las disputas de poder y las polémicas en torno a la inclusión o no de actores del campo literario local. De esta manera, da cuenta de cómo la literatura de esta provincia se fue construyendo desde los inicios del siglo XX a partir de una figura “patriarcal” neurálgica, el escritor Juan Carlos Dávalos, cuyos gestos consagratorios hacia otros poetas delineó una “racionalidad patriarcal” trazada por la selección hereditaria de algunos pocos nombres. A pesar de que la antología *Poesía del noroeste argentino, Siglo XX* (2002) de Santiago Sylvester sigue manteniendo ese sesgo elitista y patriarcal, inscripta en la tradición ya mencionada, las investigaciones académicas a partir de la década del 90 comenzaron a discutir los cánones vigentes y a proponer una apertura del corpus. Es así como la autora hace un muy sintético recorrido por los aportes que distintas investigadoras hacen sobre la poesía de mujeres y los estudios específicos en torno a la “producción femenina” de Salta.

Las contribuciones de Elisa Moyano sobre el tema se inician en el proyecto de investigación “La escritura Salteña de los ’80: condiciones de producción y reconocimiento” (1993), dirigido por Marta Ibañez. En este estudio se analizan las escrituras poéticas de las salteñas Nancy García, Mercedes Saravia, Emilia Virginia Acosta, Liliana Bellone, Raquel Escudero, Alicia Poderti, entre otros escritores del ’80. A propósito de estos nombres, la tesis defendida en 2011 por Carolina Solaligue realiza un trabajo contrastivo de las poéticas de Mercedes Saravia, Teresa Leonardi Herrán y Nancy García desde algunas nociones conceptuales de la semiótica tensiva y la retórica formuladas por Raúl Dorra.

En “Proyecto: antología de poetas jujeñas contemporáneas” (2011) Romina Durán y Angélica Villena reconocen la importancia de la “lírica femenina” en la década del noventa en Jujuy debido a que muchas de sus autoras, Mónica Undiano, Patricia Calvelo, Estela Mamaní y Susana Quiroga han quedado en una “situación de inferioridad” y de invisibilización ante la tendencia poética dominante. Así pues, sus escrituras se encuentran en los bordes del canon jujeño, rescatarlas en una antología regional significaría ampliar y enriquecerlo.

A partir de un cruce teórico entre las perspectivas derrideanas sobre la escritura y las teorías poscoloniales representadas por la visión de Walter Mignolo, Durán y Villena revalorizan la escritura femenina desde una mirada regional que

pretende revisar el «canon» literario masculino para realizar lo que Elaine Showalter (1999) denomina una «ginocrítica». Así también, las antologadoras retoman los aportes de Susana Reisz (1996) respecto a que el calificativo «femenino» o «feminista» aplicado a una obra literaria se emplea teniendo en cuenta la topografía social y las coordenadas históricas de cada obra a riesgo de caer en esencialismos. Finalmente, consideran que analizar «la visión femenina de los 90 en la literatura jujeña» implica la pregunta por «la constitución del sujeto» a partir del lenguaje y, por lo tanto, por la conformación de la enunciación en el discurso, de allí que su objetivo sea reconocer las marcas de enunciación de ese sujeto femenino.

Previamente a este proyecto, Patricia Calvelo (2004) hace una lectura crítica de los prólogos de las publicaciones de escritoras de Jujuy para desentrañar “qué voces resuenan en tales textos y qué valores sociales le otorgan a tal producción literaria” (109). Desde una perspectiva sociocrítica, realiza una lista exhaustiva de todas las publicaciones de escritoras jujeñas (desde 1934 a 2002), de la cual analiza los prólogos de distintas épocas de publicación: *La palabra mágica* de Leonor Picchetti (1966), *Azul Rojo* de Carmen Hebe Tanco (1973) y *Voy siendo* de Estela Mamaní (2001). Mediante este análisis devela “los conceptos y prejuicios que se tienen en Jujuy sobre la literatura producida por mujeres” (2004:136), es decir, la construcción del sujeto femenino como “Otro en el discurso”, la censura social llevada a cabo por el público jujeño debido al carácter “sexual” de la novela de Picchetti, la impronta del discurso patriarcal, y sus valoraciones peyorativas y naturalizadas de la “producción poética femenina”.

Ya en el contexto más amplio de la crítica argentina sobre poesía de mujeres, Alicia Genovese (1998) realiza una propuesta teórica para abordar la producción de la década del '80. Su tesis central, cuyos antecedentes se sustentan en la tradición de la crítica literaria feminista anglosajona y latinoamericana, refiere a que en la poesía de mujeres se puede identificar una “doble voz”, un procedimiento de desdoblamiento de un sujeto femenino que cuestiona los mandatos y deberes que la sociedad le ha impuesto a la vez que se proyecta en la búsqueda de una identidad a partir de esa reformulación del discurso social que lo ha marginado. La autora hace un recorrido crítico feminista por las escrituras de las poetisas latinoamericanas más importantes de principios del siglo XX como Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral, para luego centrarse en “la situación enunciativa” de la producción poética de Irene Gruss, Diana Bellesi, Mirta Rosemberg, Tamara Kamenszain y María del Carmen Colombo.

Así también Cristina Giacobone y Rocío Sánchez en el *Encuentro escritura de mujeres* realizado en 2014 en la Universidad Nacional de Río Cuarto, toman como objeto de análisis dos antologías del 2006 y 2007, *Poetas argentinas (1940-1960)* a cargo de Irene Gruss y *Poetas argentinas (1961-1980)* compilado por Andi Nachon. De la primera antología se analiza la mirada de lo femenino que tienen las poetas seleccionadas, la presencia del cuerpo en el espacio del poema y la inscripción de las poetas en una genealogía de escritoras. De la segunda selección, las críticas destacan una diversificación estilística que integra distintas estrategias, lenguajes, tonos y registros.

Cabe subrayar que estas antologías incorporan algunas mujeres escritoras residentes en el llamado “interior” del país. En la antología de Irene Gruss aparecen los poemas de Martha Acosta (Tucumán, 1943), Inés Aráoz (Tucumán, 1945), Maisi Colombo (Tucumán, 1950), Rosa Machado (Salta, 1954) y Nélida Cañas (Jujuy 1949). Sin embargo, la antóloga confiesa en su prólogo que si bien ha tratado de que “la estadística de autoras de las provincias y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (antes, la Capital Federal) fuera lo más pareja posible. Aun así, la dificultad terrible de la lejanía no pudo con este proyecto” (2006: 11). Por su parte *Poetas argentinas (1961-1980)* cuenta con Sylvia Bach (Tucumán, 1975), Myriam Leal (1971), Paula Soruco (Jujuy, 1983). Aquí Andi Nachón señala dos tensiones que atraviesan la selección y sitúan las poéticas: por un lado, el “por qué de una antología de género” y, por otro, “un sino epocal que a veces ligó estas voces al rótulo – ya algo deslucido- generación del 90” (11).

Parecido gesto tiene la antología *Primeras poetas argentinas (2009)* que plantea la necesidad de rescatar la producción literaria de las poetas del siglo XIX pues muchos de sus textos “se mantenían en reserva, ocultos, inhallables”. Dicen los antólogos Javier Cófreces, Gabriela Franco y Eduardo Mileo:

El silenciamiento histórico a que fueron relegadas las expresiones de las mujeres no se ha ceñido exclusivamente a la poética. Tampoco el amordazamiento al que el “mundo masculino” ha sometido a la mujer es un patrimonio argentino. Mejor dicho, lo que resalta es el grado de ocultamiento y soslayo al que fue confinada la obra de estas mujeres (2009: 9-10)

Con todo, sobre treinta y siete poetas, solamente corresponden al NOA Clementina Rosa Quenel (Santiago del Estero, 1901-1980), Pastora Gonzáles (La Rioja, 1884), Amalia Prebisch (Jujuy, 1889; Tucumán 1979); Emma Solá (1894, Salta) y Sara Solá (Salta, 1888).

Es así que en los últimos años “la poesía femenina” o de mujeres ha ganado un espacio fundamental en el mapa de la poesía argentina. En consonancia con este movimiento de la crítica, en 2009 se publica *Eva decidió seguir hablando. Poesía de mujeres en el noroeste argentino* coordinado por Raquel Guzmán y Miriam Fuentes que reúne un total de 43 voces de mujeres (29 salteñas, 6 tucumanas y 8 jujeñas), este libro es resultado de una convocatoria abierta y, por lo tanto, se presenta como muestra poética y no como antología. En el prólogo se afirma: “tal vez lo que queremos decir es que el norte argentino es un espacio plural, que la supuesta homogeneidad es una construcción interesada y que vivimos en esa complejidad intensamente” (p. 9).

Otro libro coordinado por Raquel Guzmán es el que aborda la obra de Sara San Martín (Tucumán, 1921 - Salta, 2001), poeta, ensayista, narradora y profesora de filosofía que residió en Salta desde fines de 1940 hasta su muerte. Este trabajo colaborativo, *Elogio de la Poesía. Aproximaciones a la obra de Sara San Martín* (2005), efectúa el primer estudio integral de la producción poética de la autora desde diversos enfoques de análisis: biográfico, metapoético, discursivo, enunciativo, retórico y periodístico, entre otros. En relación con esta poeta, la tesis de grado de mi autoría, *Configuraciones estético-políticas en el discurso literario y crítico de Sara San Martín* (2016), da continuidad a algunas de las líneas ya trabajadas en aquel libro.

En esta investigación se analiza desde una perspectiva retórica la trayectoria poética de Sara San Martín¹ y su inserción en el circuito discursivo de *La Carpa*, así como en la tradición poética femenina de Salta desde 1939 a 1959. La obra de Sara San Martín forma parte de un conjunto de poéticas y discursos que, a partir de 1940, comienzan a cuestionar y transformar las reglas de lo decible y escribible al configurar poéticas innovadoras. La propuesta rupturista de los escritores de *La Carpa* y su política cultural, así como la mayor libertad expresiva a la que se atrevieron escritoras salteñas del 40 y del 50 como Delia Mirtha Blanco, María Angélica de La Paz Lezcano y Mercedes Clelia Sandoval, entre otras, realizan una apertura formal y temática hacia nuevas líneas de sensibilidad que permite la conformación de subjetividades disidentes que movilizan y perforan la hegemonía cultural. Así, la producción de Sara San Martín puede inscribirse en relación a una tendencia vanguardista que confronta a los modelos hegemónicos de la tradición literaria y crítica del NOA. La tarea también ha sido rescatar dichas voces disidentes, lo que aporta a la crítica literaria una cartografía más compleja y diversa de los procesos de conformación de la literatura local y regional.

¹ Integrada por cinco poemarios publicados y reeditados algunos en distintos momentos de su vida desde 1962 cuando publica *Yo soy América* a 1995 fecha de publicación de su último libro *Festín del Águila*.

Finalmente, este último año se publicó el ensayo de Elisa Moyano, *Mujeres amordazadas. La generación literaria de los 80 o de la postdictadura en Salta* (2018), en donde analiza la producción poética de una generación considerada bifronte (por los dos grupos nucleados alrededor de las editoriales Tunparenda y Retorno) e interprovincial (por los vínculos con los poetas jujeños) que tiene como característica común la herida dejada por la última dictadura en todos sus integrantes. Aquí predomina un enfoque comparatístico entre la escritura poética de mujeres (por ejemplo, Liliana Bellone, Belén Alemán, Mercedes Saravia y Estela Mamani) y varones (Ernesto Aguirre, Pablo Baca y Antonio Gutiérrez, entre otros) para destacar la producción de las primeras y relevar su equivalente valor respecto a los poetas más reconocidos por las antologías. Se considera como aspectos novedosos de esta generación del 80: la mención directa a la herida de la dictadura en los textos alineados con la “literatura comprometida” y, en los escritos por mujeres, la denuncia acerca del silencio a que fue sometida la mujer. En los paradigmas innovadores de escritura como el neobarroco (tal el caso de Liliana Bellone con su libro *Retorno*) y el neo-romántico (Mercedes Saravia, Belén Alemán y, en Jujuy, Pablo Baca) los procedimientos retóricos de ocultamiento de esa herida de la dictadura tras los pliegues de los arabescos barrocos y tras la desolación romántica. Ahora bien, Elisa Moyano se pregunta ¿por qué las escritoras que inauguran estéticas novedosas en la década de los 80 en Salta fueron olvidadas por las antologías?, ¿por qué la crítica académica analizó solo lo ya consagrado por la tradición poética androcéntrica? Así pues, la metáfora que titula el libro *Mujeres amordazadas* reflexiona sobre las poéticas innovadoras de las escritoras mujeres, segregadas por el canon y la crítica durante siglos e inclusive el XX por los profundos y arraigados hábitos de nuestra cultura patriarcal.

Relocalizando las voces de mujeres en el centro de la escena cultural

A lo largo de este trabajo hemos reflexionado sobre las dificultades de legitimación de la voz femenina en el contexto de una sociedad patriarcal. Los estudios y antologías críticas reseñadas ofrecen algunas líneas de investigación que llevan a cabo un reconocimiento de la poesía de mujeres de la región.

Pablo Heredia (2012) nos advierte que “todas las formalizaciones de la literatura argentina y sus canonizaciones son construcciones políticas” (p.19). Ante las operaciones críticas de la región hegemónica del centro (Buenos Aires) que construyen series literarias a partir de sus propios presupuesto culturales, las

otras regiones marginales -que configuran un mapa heterogéneo de prácticas y pertenencias culturales- deben apelar a una política de conocimiento que proponga nuevas y distintas series literarias con el fin de promover dicha heterogeneidad constitutiva de la llamada “literatura nacional”.

Esta pluralidad de enfoques propuesta por la crítica literaria feminista local en los últimos veinte años nos ha llevado a pensar que así como percibimos una “región hegemónica” en la constitución de la “literatura argentina” también, homológicamente, podemos hablar de una centralización de la voz masculina, es decir, la consagración de una tradición literaria androcéntrica que recién en estas últimas décadas ha entrado en crisis. ¿Es fundamental proponer otras series o genealogías que no sean masculinas?

Los poetas varones consagrados y vueltos a consagrar, llamados poetas faro, generan el fenómeno eclipse ante el caudal enorme de insoslayables voces de escritoras del NOA (y otras emergentes identidades disidentes) muchas de las cuales todavía no son audibles por la cultura y otras poco conocidas. Lo que me conduce a reflexionar sobre la crítica literaria como una operación política que conforma a través de la inclusión y exclusión de voces, identidades e imaginarios en el orden de lo simbólico.

Referencia bibliográfica

- Amira Juri. [et. al] (2009). *Eva decidió seguir hablando: poesía de mujeres en el noroeste argentino*. Con prólogo y selección de Raquel Guzmán y Míriam Fuentes. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Arias Saravia, L.; Parra, Mabel; Saicha, S. (1997). “Estudio Preliminar”. En *Voces de Mujer. Antología I*. Salta: Victor Manuel Hanne.
- Arias Saravia, L.; Parra, Mabel; Saicha, S. (1998). “Presentación”. En *Voces de Mujer. Antología Tomo II*. Salta: Victor Manuel Hanne.
- Arias Saravia, L. (1993). “De amor deshabitada”. *Revista Diálogos*, N° 5, 32-34.
- Arias Saravia, L. (1998). “El silencio poético de la mujer en las décadas del 60-70. Una búsqueda de explicación en el campo cultural salteño”. En *VI Symposium Internacional de Crítica Literaria y Escritura de Mujeres de América Latina*, Tomo III. Salta: Eucasal.
- Arias Saravia, L. (2001). “Confluencia de tiempos, espacios y parámetros culturales en la poesía de Sara San Martín”. En *Actas 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: Centro de Letras Hispanoamericanas - Facultad de Humanidades - UNMDP.

- Blanco, M. S. (2011). "Fragmentación y conciliación. Individuo y sociedad en la poesía de María Silvia Alonso". En Liliana Massara, Raquel Guzmán, Alejandra Nallín (Directoras) *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*. Universidad Nacional de Jujuy. Secretaría de políticas universitarias. PROHUM-UNJu.
- Calvelo, P. A. (2004). "Voces en el umbral. Apuntes para un estudio sociocrítico de la "literatura femenina" en Jujuy a través de sus prólogos". En *Asedio a poéticas de escritoras Latinoamericanas. Condición femenina y escritura*. Jujuy: Ediunju.
- Campos, Dionisio J. (1985). "XIII Capítulo La poesía femenina". En *La poesía de Tucumán. Ensayo de interpretación generacional. Diez generaciones Ciento cincuenta años de poesía (1810-1960)*. Tucumán.
- Durán, R. y Villena A. (2011). "Proyecto: antología de poetas jujeñas contemporáneas". En *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*. Universidad Nacional de Jujuy. Secretaría de políticas universitarias. PROHUM-UNJu.
- Fleming, L. (1998). "Escritoras argentinas. Huellas de un proceso Gorriti-Storni-Pizarnik". En *VI Symposium Internacional de Crítica Literaria y Escritura de Mujeres de América Latina*. Universidad Católica de Salta.
- Genovese, A. (1998). *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos.
- Giacobone, C. ; Sánchez, R. (2016). "Su voz en la mía. Aproximaciones a la poesía femenina argentina a partir de dos antologías poéticas". En *Escrituras de mujer*. Río Cuarto: Unirío Editora.
- Guzmán, R. (coord.)(2005). *Elogio de la poesía. Aproximaciones a la obra de Sara San Martín*. Mendoza: Editorial Milor.
- Heredia, P. (2012). "Propuestas para un estudio de las operaciones políticas de regionalización cultural en la literatura argentina". En Nallín, Massara, Guzmán (directoras) *La literatura del noroeste argentino. Reflexiones e investigaciones*. Vol. II. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Lagmanovich, D. (1997). "La poesía de la mujer argentina en el final del siglo XX". En *Poesía Argentina: Cinco ensayos*. Tucumán: Ediciones del Rectorado UNT.
- Massara, L.; Guzmán, R.; Nallín, N. (Directoras). *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones I y II*. Universidad Nacional de Jujuy. Secretaría de políticas universitarias. PROHUM-UNJu.
- Massara, L.; Guzmán, R.; Nallín, N. (Directoras). *Literatura del noroeste argentino: reflexiones e investigaciones Vol. III*. San Salvador de Jujuy. Universidad Nacional de Jujuy. Proyecto de Apoyo a las Ciencias Humanas. ProHum, 2013. UNQ. 169-180
- Martínez Zuccardi, S. (2012). *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Martínez Zuccardi, S. (2015). "Estudio Preliminar: María Adela Agudo y La Carpa". En *Cartas a Nicandro 1943-1948*. Santiago del Estero: Edunse.

- Mirande, M. E. (2012). "Poesía y lenguaje en Jujuy, tres generaciones bajo la lupa". En Massara; Nallim; Guzmán (Directoras) *Literatura del noroeste argentino: reflexiones e investigaciones* Vol. III. San Salvador de Jujuy. Universidad Nacional de Jujuy. Proyecto de Apoyo a las Ciencias Humanas. ProHum.
- Moyano, E. (2004). "El eterno retorno de lo mismo. A propósito de algunas antologías de la literatura salteña" En *Artenautas: Periódico mensual de Cultura*, año 5, n° 70. Salta: noviembre de 2004.
- Moyano, E. (coordinadora) (2005). *La literatura de Salta. Espacios de reconocimiento y formas del olvido*. Universidad Nacional de Salta.
- Moyano, E. (2006). "Transformar o conservar, ésa es la cuestión. Lo que no se dijo de las letras salteñas de los '60". En *Abordajes y Perspectivas*. Salta: Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.
- Moyano, E. (2009). "Prácticas y discursos literarios de salta ¿violencia simbólica o ar-te relacional?". En *I Congreso sobre Género y Sociedad. Debates y Prácticas en torno a Violencias de Género*. Organizado por la UNC. Córdoba.
- Moyano, E. (2011). "Fases de la escena literaria de Salta, Década de los 80: ¿Trayectoria de una generación bifronte interprovincial?". En Liliana Massara, Raquel Guzmán, Alejandra Nallin (Directoras) *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*. Universidad Nacional de Jujuy. Secretaría de políticas universitarias. PROHUM-UNJu.
- Moyano, E. (2012). "La crítica autoral, la investigación literaria y la formación del canon en la literatura salteña". En Massara; Nallim; Guzmán (Directoras) *Literatura del noroeste argentino: reflexiones e investigaciones* Vol. III. San Salvador de Jujuy. Universidad Nacional de Jujuy. Proyecto de Apoyo a las Ciencias Humanas. ProHum.
- Moyano, E. (2018). *Mujeres amordazadas. La generación literaria de los '80 o de la postdictadura en Salta*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Corregidor.
- Moyano, E. Ofelia Ibañez, M. (1998). "Poesía y Revolución en la lírica de Teresa Leonardi Herrán". En *VI Symposium Internacional de Crítica Literaria y Escritura de Mujeres de América Latina*. Universidad Católica de Salta.
- Poderti, A. E. (2000). *La literatura del noroeste argentino. Desde la Colonia hasta fines del siglo XX. Consejo de Investigación*. Universidad Nacional de Salta.
- Poderti, A. (1998). "Gramática femenina: laberintos textuales donde se escriben voces de mujeres". En *VI Symposium Internacional de Crítica Literaria y Escritura de Mujeres de América Latina*. Universidad Católica de Salta.
- Solaligue, C. (2011). *El cuerpo del poema y el cuerpo en el poema. Afinidades y diferencias en tres poetas salteñas contemporáneas: Mercedes Saravia, Teresa Leonardi Herrán y Nancy García*. Salta: UNSa.
- Sosa, M. B. (1991) *Prólogo a Ajena a toda certidumbre de Marta Schwarz*. Salta: Grafiker.
- Sosa, M. B. (1998). "Una propuesta para el canon literario escolar: (más) escritura de mujeres, otras escrituras". En *VI Symposium Internacional de Crítica Literaria y Escritura de Mujeres de América Latina*. Universidad Católica de Salta.

La desrealización de la realidad en clave fantástica en *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin

Mariana Conte

Universidad Nacional de Formosa
Argentina

Resumen

El objetivo del trabajo (proyecto 54/H 136 *El imaginario fantástico en los textos narrativos de Samanta Schweblin, Ana María Shua y Liliana Bodoc* acreditado por SECYT-UNaF) es mostrar, como avance de investigación un modo de lectura de la realidad en clave fantástica en la novela *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin. Las reflexiones articulan una propuesta metodológica¹ de códigos temáticos e ideológicos (Reis, 1981), desde la coyuntura de marcos sociohistórico-culturales (Barrenechea, 1985; 1991). Además se pondrá en diálogo al texto narrativo con los planteos teóricos cuyas perspectivas superadoras de las consideraciones todorovianas del género fantástico se postulan ideológicamente interpelando al lector.

Lo fantástico en la obra funciona como un *modo* de decir y de *desrealizar* la realidad, exponiendo lo oculto en la cultura y el lenguaje; evidenciando discursivamente “otra” realidad. En clave fantástica toma un tema propio del género (la transmutación de almas) y devela subtextualmente algo perturbador y extraño: la alteración del ambiente por la contaminación agrotóxica.

¹ Atendiendo a una semiosis literaria (como operación de constitución de sentido) la articulación se vale del análisis de múltiples interrelaciones entre niveles (pretextual, textual, intertextual, subtextual) y códigos (temáticos e ideológicos) propuestos por Carlos Reis (1981) y, desde el análisis del discurso, con una *lectura de doble faz* del texto literario: por un lado, amparado en marcos socioculturales e históricos, y por otro, en la relaciones (intertextuales) que se tejen entre la discursividad y su exterior constitutivo (Ana María Barrenechea, 1985; 1991).

La tensión del relato surge del extrañamiento frente al espectro de la propia realidad, que altera la percepción y la experiencia del personaje principal: Amanda se ve obligada por la interpelación siniestra de un otro (David), a reconstruir el “hilo vital” de una historia que evitará su precipitación hacia la fatalidad.

Palabras claves: *Clave fantástica, Desrealización, Transmutación, Contaminación agrotóxica*

...lo fantástico acerca la verdad a los monstruos reales, los que producen la sociedad y la naturaleza. Es hijo de la historia que, por desórdenes, hace surgir aquello que está oculto en el fondo del ser (...). La irrealidad se convierte en el único modo de representar lo cotidiano: la literatura tiene una debilidad, la de la imaginación socializada incapaz de encontrar lo real según los términos de lo real. Lo fantástico señala la conciencia del presente y, al mismo tiempo, un distanciamiento de la actualidad (Irène Bessière, El relato fantástico. La poética de lo incierto, 1974).

Donde no hay imaginación, no hay horror (Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes, 1887).

Orientaciones teóricas: continuidades y discontinuidades sobre la noción de lo fantástico

La noción de lo fantástico como ficción no-realista fue esbozada, primero por Guy de Maupassant (quien aborda lo fantástico desde sus características, personajes y temas como la locura, el miedo, la desintegración o el doble) y profundizada luego por Todorov. Pese a las críticas contemporáneas y a las posiciones que complementan, refutan o siguen su línea teórica², Todorov, con su *Introducción a la literatura fantástica* (1970), se vuelve una cita obligada para hablar del fantástico, cuya definición se vincula a la “vacilación experimentada” frente a un “acontecimiento

² Un ejemplo es el caso de Ana María Barrenechea (1972; 1985), quien, primero intenta flexibilizar el modelo estructural propuesto por Todorov con la incorporación de otros textos del fantástico moderno (incluyendo textos dramáticos, poéticos y narrativos). Cuestiona, además la vacilación que postula el autor (en tanto la interpretación procede del efecto fantástico) y la división de la naturaleza de los hechos narrados. Ante ello propone la consideración de los tipos de hechos que se narran: *normal/anormal como problema para caracterizar el tipo de discurso fantástico en cualquier manifestación genérica (El género fantástico entre los códigos y los contextos, 1991: 80)*. Su interés radica, no en la naturaleza de los acontecimientos fantásticos, sino cómo estos se problematizan en el texto (conflictuando al lector), cómo los convierte (discursivamente) en fantásticos para generar perturbación.

sobrenatural”. En este aspecto en el género fantástico se establece una estructura, con un repertorio de categorías que abarcan: *lo extraño puro* (que plantea hechos insólitos con una causalidad lógica y con una posible solución racional), *lo fantástico extraño* (donde se intuye el carácter metafísico en los acontecimientos, que pueden ser explicados racionalmente), *lo fantástico maravilloso* (donde los hechos extraños se abren a una realidad paralela a la que se conoce) y *lo maravilloso puro* (cuyo relato plantea su propia lógica y no manifiesta la duda del lector).

En sus postulados, la vacilación del lector o del personaje respecto a la naturaleza de lo narrado y la oposición a una lectura poética o alegórica, son condiciones indispensables de lo fantástico. Sin embargo, cabe mencionar que la perspectiva de Todorov se limita al estudio del género en la literatura europea o estadounidense de los siglos XVIII y XIX (sobre todo en la cuentística del ya mencionado Guy de Maupassant o en la de Edgar Allan Poe), mientras que la manifestación de este modo literario en Latinoamérica, y más aún en Argentina, tal vacilación posible de los personajes parece cuestionable (sobre todo en autores como Lugones, Quiroga, Bioy Casares, Borges, Cortázar, Silvina Ocampo, Bianco, Anderson Imbert, por mencionar algunos).

En la literatura argentina, lo fantástico no dialoga con la tradición literaria sino que irrumpe en formas y lenguajes artísticos muy disímiles, que en vez de circunscribirse a un género “encorsetado”, adopta la forma de un modo narrativo que presenta constantes y transformaciones. Todo relato literario posee una “estructura por capas o estrías del texto” denominadas “discontinuidades genéricas” en cuyo interior reúne “paradigmas narrativos heterogéneos que tienen su propio significado ideológico específico y contradictorio” y que no representan, por lo tanto, una unidad orgánica (Jameson, 1989: 115).

Retomando las consideraciones teóricas por desarrollar, tanto Barrenechea³ como Pampa Arán⁴ despliegan algunas conceptualizaciones y abordajes del relato fantástico, como categoría epistemológica opuesta al realismo, dotada de propiedades contradictorias y ambiguas. Dicha categoría integra una multiplicidad de subgéneros, desde su productividad discursiva y temática. Cada aporte (de los que, en su mayoría se nutren tanto este trabajo como la propia investigación) determina una decisión

³ Ana María Barrenechea (1991) “El género fantástico entre los códigos y los contextos”, en Morillas Ventura, Enriqueta (comp.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario - Ediciones Siruela, pp. 75-82.

⁴ Arán, P.O. (1999), *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba, Argentina. Narvaja Editor.

retórica, a la vez que representa una toma de posición frente a la discursividad del fantástico literario. Recuperados sucintamente aparecen a continuación, a fin de establecer ciertas fronteras en relación a la denominación de lo fantástico.

Para Rosalba Campra (1981; 1985; 1991) las convenciones culturales sobre la lectura de lo real se modifican con el tiempo. Sin embargo, los modos de textualización no abandonan la mirada sobre lo real-social y el texto fantástico no opone real/irreal, dado que todo es ficcional en la narrativa literaria. Sostiene el irreductible “extrañamiento como resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad” (Campra, 1991:56). Desde su perspectiva el fantástico ha sufrido desplazamientos hacia otros temas, fuera de los convencionales que dieron origen al género. Las estrategias de organización discursiva y el nivel semántico problematizan su percepción.

Por su parte, Rosmary Jackson en *Fantasy. Literatura y subversión* (1981; 1986) define al fantástico moderno: la forma que adopta el *fantasy* o *literatura de lo insólito* en la cultura secular como “literatura subversiva”, existente al “costado de lo ‘real’”. En su desarrollo teórico lo fantástico (estructural y semánticamente) está dirigido a “la disolución de un orden que se experimenta como opresivo e insuficiente”, problematizando (desde el lenguaje) la representación de lo real. La autora llama la atención por la utilización de una categoría mucho más abarcativa que la cuestión genérica sobre lo *irreal*, la negación de la realidad y el espacio paraxial (esto es, la irrealidad del reflejo, espacio de la pura imagen) en el que se constituye. Propone:

modificar ligeramente el esquema de Todorov, y sugerir una definición de lo fantástico como un modo, que entonces asume formas genéricas diferentes. Una de estas formas es el fantasy tal como surgió en el siglo XIX (Jackson, 1986: 32).

El *fantasy* como subversión (que cuestiona el orden simbólico) plantea un lugar en el que lo convencional es deliberadamente quebrado por elementos desestabilizadores que confunden los límites entre sujeto, objeto y lenguaje, con una amplia gama de implicaciones políticas y psicoanalíticas y valorativas.

A su vez, en *Teoría del texto e interpretación de textos*, Walter Mignolo (1986) dilucida los conceptos de ficción fantástica y realismo mágico distinguiendo entre *comprensión teórica* y *comprensión hermenéutica*, tomada esta última para la reconstrucción de marcos discursivos que permiten postular decisiones epistemológicas.

Así también, Irène Bessièrre (1974) en *El relato fantástico. La poética de lo incierto* señala “la polivalencia del relato fantástico” y las debilidades tanto de conceptualizaciones como de análisis centrados en lo formal y temático. Para la autora, el relato fantástico provoca inseguridad y no constituye la categoría de género literario, sino que:

supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que refleja... para el lector... las metamorfosis culturales de la razón y el imaginario colectivo (...) Lo fantástico, es sólo uno de los procesos de la imaginación (...) dirigido desde su interior por una dialéctica de constitución de la realidad y de desrealización⁵ [el subrayado es propio] que pertenece al proyecto creador del autor (Bessièrre, 1974:2).

Por otro lado, desde una perspectiva similar, Fredric Jameson (1989) en el capítulo *Narraciones mágicas. Sobre el uso dialéctico de la crítica de los géneros* se asoma a una lectura histórica de los géneros (concebidos como dispositivos virtuales) y del texto literario (como acto simbólico). El nivel fantástico de un texto sería la resonancia del aparato cultural e ideológico en el que éste se inserta.

Considerando estas perspectivas seleccionadas, que sirven de horizonte para la investigación en curso, resulta interesante concluir con la reflexión de Bioy Casares en el *Prólogo de la Antología de la literatura fantástica*⁶:

la literatura va transformando a los lectores, y, en consecuencia... éstos exigen una continua transformación de la literatura. Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos [tipos], de cuentos fantásticos (Bioy Casares, 2016:8).

Su afirmación, pese a los anacronismos temporales, de alguna manera dialoga con los autores mencionados, que abogan por la manifestación literaria

⁵ Este trabajo se apropia del concepto de Bessièrre, entendiendo la *desrealización* como sinónimo de desarticulación de la realidad, postulado a modo de hipótesis, como una lectura particular de la obra de Samanta Schweblin, en clave fantástica.

⁶ Publicada en 1940, *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo recoge más de setenta relatos fantásticos. En el *Prólogo* ubican brevemente la historia de las *ficciones fantásticas* cuyos orígenes son anteriores a las letras y se extienden al *Zendavesta* (*El Avesta*), los libros de la Biblia, las obras de Homero, *Las Mil y una Noches* y libros orientales y de filosofía. Más adelante, Bioy agrega que atendiendo a Europa y América, *como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en idioma inglés* (2016: 7), reconociendo, además, a sus precursores (cuyos textos aparecen en la *Antología*): infante Don Juan Manuel (s. XIV), Rabelais (s. XIV), Quevedo (s. XVII), De Foe y Walpole (s. XVIII), Hoffman (s. XIX).

de un imaginario fantástico social, histórico y cultural en constante evolución –o mutación–, y por ello, todavía indeterminado.

La resonancia fantástica de la desrealización y el extrañamiento

La palabra “fantástico” etimológicamente guarda una ambigüedad, en tanto “es i(no)real”; en tanto toma lo real y lo quiebra: “Lo fantástico no puede existir en forma independiente de ese mundo ‘real’ al que parece encontrar finito y frustrante” (Jackson, 1981: 18). El fantástico da lugar a la ideología y “supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que refleja... las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo”, como sostiene (Bessière, 1974: 2).

En consonancia con Bessière, Fredric Jameson (1989:114) postula una lectura simbólica e ideológica a partir de las coyunturas sociales y la historicidad, como materias primas que nutren el relato fantástico. Y es que el relato fantástico está basado en la realidad como condición narrativa y “no contradice las leyes del realismo literario, sino que muestra el irrealismo de estas leyes cuando la actualidad se considera problemática” (Domínguez, 1980:24) poniendo en crisis las representaciones de un mundo ordenado y jerarquizado.

Desde estas perspectivas, en la historia presentada en *Distancia de rescate* (2014) de la escritora argentina Samanta Schweblin, el universo narrativo del imaginario fantástico se apropia de ciertos marcos socioculturales cercanos a ella, donde todo es ambiguo y gobierna un aire de irrealidad. Lo fantástico en la obra funciona como un *modo* de decir y de *desrealizar* la realidad, de descubrirla. En clave fantástica toma un tema propio del género (la transmigración de almas) y descubre, desde el subtexto, algo oscuramente perturbador y extraño: la alteración del ambiente, producto de la contaminación agrotóxica.

La tensión vertiginosa del relato, al principio imperceptible, surge del extrañamiento frente al espectro de la propia realidad, ominosa y distorsionada, presentada como una alteración de la percepción y la experiencia del personaje principal: Amanda es presa de algo siniestro y se ve obligada –por la interpelación de un otro (David)– a reconstruir desde la memoria, el “hilo vital” de una historia que sosegadamente evitará su precipitación hacia la fatalidad.

En el devenir de los hechos presentados poco a poco se va naturalizando lo extraño: el espacio del campo va mutando como ambiente insólito en el que se

produce una imperceptible transformación, causada por un sistema que impera sobre el costo humano y social, dejando a su paso una atmósfera de terror y perversidad. Dicho sistema es el escenario distópico de una realidad “otra” (desarticulada o *desrealizada*, según la hipótesis aquí trabajada) que intenta mostrar la precipitación apocalíptica de lo caótico y lo monstruoso que en ella se esconde. En tal sentido realiza dos operaciones: interpela al lector implícito y al lector real que, así como otros personajes en el interior del relato:

No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas, llegando a la ciudad... No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse (Schweblin, 2016: 124).

De esta manera, el texto fantástico teje interdiscursivamente una relación con sus coyunturas sociohistóricas-culturales. El relato fantástico se constituye desde una realidad “desrealizada” perteneciente a la imaginación creadora del autor, ligada también a “marcos socioculturales y formas de entendimiento que definen los campos de lo natural y de lo sobrenatural, de lo banal y de lo extraño” (Bessière, 1974:2-3), en consonancia con ideologías del momento y debates históricamente fechados (que en este caso, atañen a las tensiones en torno a la utilización de fertilizantes y sus nocivas consecuencias). Como ya se dijo, sin contradecir las leyes del realismo literario, muestra una realidad cuya resonancia se vuelve interpelativa y problemática. Desde aquí tiene lugar una lectura crítica de la obra como denuncia a la contaminación agrotóxica y la fatalidad que recae sobre el hombre y la naturaleza. De ello da cuenta, por ejemplo, las observaciones que el personaje de Amanda le hace a David:

Te miro. Tenés los ojos rojos, y la piel, alrededor de los ojos y de la boca, es un poco más fina de lo normal, un poco más rosada (...) Ahora que estás al sol, descubro algunas manchas de tu cuerpo que antes no había visto. Son sutiles, una cubre la parte derecha de la frente y casi toda la boca, otras manchas te cubren los brazos y una de las piernas (Schweblin, 2014: 50-52).

Son chicos extraños. Son, no sé... Chicos con deformaciones. No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa también. Sólo unos pocos son como vos (Schweblin, 2016: 108).

En clave fantástica, *Distancia de rescate* aborda “esa distancia variable” del hilo que ata y asegura los lazos entre Amanda y su pequeña hija Nina. Sin embargo,

lo insólito y anormal que asoman al terror devienen de la oscura sensación de miedo que tiene Carla, la reciente amiga de Amanda, frente a su hijo David. Es este último quien obliga a Amanda a contar la historia y recordar los “detalles importantes” que le dan sentido a lo que constantemente aparece sugerido.

Lo inextricable de estas relaciones que va construyendo el relato de Amanda y las intervenciones de David develan esa realidad “otra” donde lo natural abre paso a lo sobrenatural; donde el mundo cotidiano de la vida del campo se convierte en una amenaza y en el germen de una atrocidad latente e incierta. Las prácticas cotidianas y naturalizadas de las intervenciones sobre los cultivos y la tierra con el uso de agrotóxicos (especialmente sobre los cultivos de soja) afectan el ritmo “normal” de la naturaleza, arrastrando a los personajes hasta las consecuencias últimas: para salvar la vida de los hijos se recurre a la migración de almas. El foco que da sentido a la historia es el recuerdo de la confesión que Carla realiza a Amanda, la cual abre la ventana de todos sus temores:

“El caballo ya está muerto”, dijo la mujer, y yo no había dicho nada todavía del caballo...Dijo que a David le quedaban todavía algunas horas, quizá un día, pero pronto necesitaría asistencia respiratoria.... Entonces la mujer dijo algo terrible. Algo peor a que te cuenten cómo se va a morir tu hijo (...) Dijo que el cuerpo de David no resistiría la intoxicación, que moriría, pero que podíamos intentar una migración (...) Si mudábamos el espíritu de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación se iba también con él... Dijo también que la migración tendría sus consecuencias. No hay sitio en un cuerpo para dos espíritus y no hay cuerpo sin espíritu. La trasmigración se llevaría el espíritu de David a un cuerpo sano, pero traería también un espíritu desconocido al cuerpo enfermo. Algo de cada uno quedaría en el otro, ya no sería el mismo, y yo tenía que estar dispuesta a aceptar su nueva forma (Schweblin, 2016: 26-27).

Así que este este es mi nuevo David. Este monstruo (Schweblin, 2016: 34).

Así, desde lo fantástico, el tópico mencionado y los ideogramas que aparecen en el relato se convierten en la “solución simbólica de una situación histórica concreta” como reescritura, a modo de respuesta activa y de “solución imaginaria de las contradicciones objetivas” que se presentan en el contexto al cual refiere (Jameson, 1989: 94-95). De este modo, se desprende de creencias, inconsecuencias y realidades tanto individuales como sociales, ligadas a un cuestionamiento sobre la realidad que, aquí, se vuelve totalmente ambiguo y desarticulado.

El imaginario fantástico en *Distancia de rescate*

Como sostiene Bessière (1974) “la ficción fantástica fabrica otro mundo, con palabras, pensamientos y realidades que son de este mundo”; por lo que esta experiencia de leer ideológicamente la trama del relato como *el reverso* de la realidad, desde lo fantástico, se realiza *entre líneas*.

Para la autora de *Distancia de rescate* “lo fantástico y lo real ocupan un mismo territorio en la ficción”⁷, por lo que se podría afirmar, en este punto, que el vigor de su narración convive con la antinomia *normal/anormal* expresada por Barrenechea (1991) como característica del relato fantástico. El texto de Samanta, subvierte el escenario realista para llamar la atención sobre la incertidumbre que flanquea entre lo real y lo fantástico de la fatalidad anunciada, así como también se plantea al pensar la verdadera identidad de quien habita el cuerpo de David –y de la pequeña Nina-. Ello desencadena una sensación palpitante de ambigüedad, generando ansiedad y tensión en todo el relato:

Esto no es normal, David. Sólo hay oscuridad, y me hablás al oído. Ni siquiera sé si realmente esto está sucediendo.

Está sucediendo, Amanda. Estoy arrodillado al borde de tu cama, en uno de los cuartos de la salita de emergencias. Tenemos poco tiempo, y antes de que el tiempo se acabe hay que encontrar el punto exacto (Schweblin, 2016: 35).

Se siente como gusanos, al principio, en el cuerpo. Pero Amanda, ya pasamos por eso también. Ya hablamos del veneno, de la intoxicación. Ya me contaste cómo llegaste acá cuatro veces.

No es verdad.

Es verdad.

Pero yo no sé, todavía no lo sé.

Lo sabés. Pero no entendés.

Me estoy por morir.

Sí. (Schweblin, 2016: 79).

El fantástico interpela al lector con su proyección social y su tensión ante lo siniestro, puesto intertextualmente en contexto, con el afán de provocar una mirada y una discusión sobre dicha realidad; sobre las formas de construcción de la verdad –a través de la verosimilitud– por las vías de la angustia y el temor. En consecuencia, el acto de lectura reclama un lector activo que interactúe en la dinámica del texto

⁷ Entrevista de Paula Peña Rozas a Samanta Schweblin en *Revista Intemperie*, visto el 20/08/2018 en <http://www.revistaintemperie.cl/2010/12/20/samanta-schweblin-lo-real-y-lo-fantastico-en-un-mismo-territorio/>

y lo actualice⁸. Así, la interpretación está dirigida por la admisión de la ruptura del mundo natural a partir del extrañamiento ante un hecho sobrenatural desde la revisión de los espacios cotidianos y desde el concepto mismo de realidad.

En relatos fantásticos como éste, el extrañamiento no lleva a un efecto de sorpresa sobre la propia realidad, sino al cuestionamiento de dicha realidad. Lo fantástico, entonces, problematiza la representación de lo real, lo lingüístico, lo temporal y lo espacial, y el texto fantástico se constituye en un acto simbólico donde se sintetizan o resuelven lo histórico, lo político y lo cultural:

El nivel fantástico de un texto sería pues algo así como la fuerza motriz primaria que da a cualquier artefacto cultural su resonancia, pero que debe siempre encontrarse desviado al servicio de otras funciones, ideológicas, y preocupado por lo que hemos llamado el inconsciente político (Jameson, 1989: 114).

Desde la perspectiva del espacio literario emerge así, otro espacio, cuyo discurso llama la atención sobre una siniestra realidad (no ficcional) transformando lo real, tratando de hacer visible lo que no se ve y de articular lo que no se dice; irrumpiendo para mostrar situaciones cotidianas que repentinamente se tornan extrañas y sobrenaturales.

Consideraciones finales

Hasta aquí entonces, las primeras indagaciones de esta investigación concluyen que en la novela de Schweblin se encontraría una dialéctica entre márgenes de verdad-apariencia, más allá de su referencialidad. En ella la experiencia de lectura lleva a transitar recorridos temáticos identificables históricamente con el género fantástico (como la trasmisión de almas, lo monstruoso y las figuras del doble), que comulgarían, a su vez, con el gótico o el terror –como modos del fantástico–.

Las amplias concepciones de lo fantástico, se encuadran metodológicamente en un marco que conjuga lo sociocultural y lo semiótico, sin embargo, dichas las confluencias teóricas (y las que todavía faltan analizar) abren la discusión sobre las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural, lo racional y lo superrracional que aparece como trasgresión y genera el efecto de extrañamiento.

⁸ Para Umberto Eco (1979) el escritor construye al lector modelo y tiene por tarea actualizar al texto, lo que supone atender no sólo a la expresión superficial sino también a las presuposiciones y elementos no dichos (*Lector in fábula*, 2013:19).

Ante un amplio espectro de discursos teóricos sobre lo fantástico como relato literario no mimético, la novela sigue cuestionando los interrogantes iniciales que guiaron las lecturas sobre el género: ¿Esta obra, posee realmente elementos definitorios de los relatos fantásticos o se acerca más a otros *modos* del fantástico (subgéneros)? ¿Es suficiente la irrupción de lo sobrenatural y la desarticulación o *desrealización* del mundo cotidiano para considerar al fantástico? ¿Cómo aplican en esta narrativa las fuerzas extrañas y la evocación del miedo, la angustia y el terror?

Cuestiones como estas llevan a establecer filiaciones teóricas desde códigos temáticos e ideológicos constituyendo como unidad las distintas figuraciones de lo insólito en el relato. Las reflexiones arribadas plantean la manifestación literaria de un imaginario fantástico social, histórico y cultural todavía indeterminado y en constante evolución/renovación.

Desde aquí, la consideración de que, en *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, el extrañamiento inquietante y la desrealización de los espacios cotidianos muestran –a través de los narradores (Amanda y David), de la emergencia de otras voces y de la expresión sensible (sensorial) de los personajes- un mundo siniestro que acerca al lector a comprender, desde lo ideológico, aquello que la realidad oculta y que aparece develado a la vez: oculto en el subtexto; develado a través del imaginario fantástico.

Referencia bibliográfica

- Arán, P. (1999) *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba, Argentina: Narvaja Editor.
- Barrenechea, A. M. (1985). *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Barrenechea, A. M. (1991), “El género fantástico entre los códigos y los contextos”, en Morillas Ventura, E. (Comp.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario - Ediciones Siruela, pp. 75-82.
- Bessière, I. (1974), *Le recit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse, Traducción realizada por las residentes A. Añón, E. Consigli y C. Santero, en el marco del Convenio UBA – IES en Lenguas Vivas “J. R. Fernández”, bajo la coordinación de Patricia Willson, pp 1-24.
- Borges, J. L., Bioy Casares, A. y Ocampo, S. [1940] 2016. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Debolsillo.

- Campra, R. (1991), "Los silencios del texto en la literatura fantástica" en Morillas Ventura, Enriqueta (comp.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario: Ediciones Siruela, pp. 49-74.
- Domínguez, M. (1980), *Cuentos fantásticos Hispanoamericanos*, Buenos Aires: Editorial Crea S.A.
- Eco, U. (2013), *Lector in fábula*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jackson, R. [1981] 1986, *Fantasy. Literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos.
- Jameson, F. [1979] 1989, "Narraciones mágicas. Sobre el uso dialéctico de la crítica de los géneros", en *Documentos de cultura, documentos de barbarie, La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor. Cap. 2, pp. 83-120.
- Mignolo, W. (1986) *Teoría del texto y de la interpretación de textos*. México: UNAM.
- Peña Rozas, P. (2018) "Lo real y lo fantástico en un mismo territorio" en *Revista Intemperie*. Extraído el 20 de agosto de 2018 <http://www.revistaintemperie.cl/2010/12/20/samanta-schweblin-lo-real-y-lo-fantastico-en-un-mismo-territorio/>
- Reis, C. (1981). *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Ed. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica.
- Rest, J. (1979). "Fantástica, literatura" en *Conceptos de literatura moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Schweblin, S. [2014] 2016. *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Ed. Literatura Random House.
- Todorov, T. [1994] (1999). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán.

V

**LECTURAS CRÍTICAS SOBRE LA OBRA DE
MANUEL J. CASTILLA**

La obra de Manuel J. Castilla (a cien años de su nacimiento)

Aldo Parfeniuk

*Universidad Nacional de Córdoba
Argentina*

Hablar hoy en Salta y ante ustedes de Manuel J. Castilla y de su obra poética no es tarea sencilla. Como todo autor entrañable, ingresado, además, a la categoría de “clásico”, lo más probable es que Castilla nos habite a quienes estudiamos y admiramos su obra, con una imagen tan única que cuesta desmontarla, o simplemente conciliarla con alguna versión exterior, como es la que puedo presentarles hoy aquí.

Esto que digo seguramente no sucedía hace veinticinco años, cuando yo egresaba de la carrera de filosofía con la voluntad de devolverle a la comunidad algo de lo que esta había invertido en mi formación en la universidad pública (como hacen los médicos cuando van a los hospitales). Fue entonces cuando se me ocurrió escribir y publicar el libro que escribí (y que con el tiempo fue haciéndose conocido) sobre su obra: la obra de un poeta querido y representativo como pocos -por no decir único-, y sobre el cual se habían escrito muy pocas cosas. Hablo de principios de los noventa, cuando ya habían pasado diez años de su fallecimiento. Lógicamente, con el transcurso del tiempo las publicaciones sobre su poesía fueron multiplicándose y se revirtió aquella notoria ausencia de crítica. Y es esta actual situación -diría ahora que felizmente- la que contribuye a que hoy ya no sea nada fácil hablar ante ustedes -entre quienes contabilizo a varios que escribieron sobre Manuel- del gran poeta de quien estamos celebrando el Centenario de su natalicio.

Los principales ejes que atraviesan la poesía del salteño básicamente tienen que ver con la poesía anónima y popular, la celebración del entorno (en su localía y respecto de sus pertenencias continentales), la condición social del hombre, la celebración de la amistad y -de manera muy especial- con la muerte.

Advirtiendo que en esta ocasión, y por razones de tiempo, apenas rozaré alguno de esos ejes, comienzo diciendo, a modo de aclaración preliminar, que releer hoy a un poeta como Manuel J. Castilla desde los criterios y el gusto de alguien, como quien les habla, formado básicamente en otra época, puede aportar variados y quizás inesperados matices.

Por ejemplo creo que constituye, en buena medida, la evocación y la recreación de una obra prácticamente ingresada, ya, y en el mejor de los sentidos, a la categoría de *reliquia*.

Esto es así debido a que su poesía (algunos versos, giros, decires, estrofas enteras...) corrió la suerte de ser adoptada por buena parte de la gente común de Salta y del NOA (y al decir “común” me refiero a no especializada en leer poesía) como palabra *religiosa*: verbo que promueve en las subjetividades un fuerte imaginario, rigiendo, en algunos casos, ideas o conductas; por lo que más que decirla a su poesía, en realidad suele predicársela (como en algún otro momento pudo suceder, por ejemplo, con el Martín Fierro)¹ y, seguramente, en más de un caso, se la pone en práctica, cumpliéndose, así, en tanto performativa.

La historia nos dice (y no estoy muy seguro de que esto siga sucediendo así) que ese camino finaliza en la adopción por parte de la gente de frases o poemas, ignorando quien pudo haberlos escrito. Por la historia también sabemos que este proceso de anonimización para muchos poetas significa poco menos que el pasaje a la gloria.

Por este y otros motivos es que mucho de lo escrito por Manuel J Castilla se ofrece -no solo en su época, sino, y para muchos, todavía hoy- como un sustancioso espacio de encuentro entre la poesía y la gente; espacio que pareciera que gran parte de la práctica actual de la poesía está haciendo desaparecer, o no tiene interés en conservar como tal; o que sigue ahí, pero esperando ser objeto de un nuevo reencantamiento.

Este modesto homenaje quiere ser una contribución más que se suma a la serie de actividades de diversa índole con que el país en su conjunto viene celebrando este Centenario, tanto mediante severos homenajes institucionales y académicos (el de la Biblioteca Nacional por ejemplo) o a través de sencillas resucitaciones regionales, pueblerinas, familiares o amicales. Para mí es más que un Centenario

¹ Sobre la poesía como religión son numerosos los autores que pueden ser consultados. Entre los más conocidos cabe tener en cuenta a Harold Bloom, especialmente en sus referencias a Walt Whitman.

literario, dicho ello en el sentido de que la obra de nuestro ilustre salteño no es solamente una relevante contribución literaria. Su aporte es más, mucho más que solo literatura o poesía. Para mí el “caso Manuel J. Castilla” es un caso estratégico de nuestro país literario/cultural; que no solamente invita a rediscutir cuestiones puntuales que hacen a las dificultades que este país siempre tuvo, por ejemplo en torno a la relación capital-interior (o cosmopolitismo universal vs. provincianismo metropolitano) sino que generosamente se ofrece al análisis como importante cantera de ejemplos que no deja de ofrecer pruebas contundentes sobre lo mucho que un poeta puede hacer con y en las palabras.

A propósito, en vísperas de un nuevo Congreso mundial de la lengua hispanoamericana a llevarse a cabo en nuestro país, hay que decir que la poesía de Manuel J. Castilla visibiliza como pocas importantes procesos de apropiación y resignificación de un idioma que sus poemas (y quizás por primera vez a muchos habitantes de este inmenso país) nos hacen sentir como nuestro: no como una lengua de crianza, -o de madrastrazgo si se prefiere- sino como una lengua realmente *materna*: cruzada por tonadas regionales que dan perfume y sabor propios y que es depositaria proteica, no de la seca lengua de Castilla que trajeron los conquistadores, sino de las voces contrabandeadas por los pobres de la Conquista en sus giros, cuentos, leyendas, decires y, sobre todo, en esas coplas anónimas -con las que Castilla, a modo de consigna, abría cada libro que publicaba- matizadas por lo afro, oriental o judaico de su rodar por las calles y tabernas de Galicia, Cantabria o Sevilla, para después aclimatarse en nuestros Andes, nuestro Chaco y nuestra alta Puna.

Debo decir que, inspirado en Castilla, me he pasado más de 25 años enseñando algunas de las relaciones más importante entre lengua y cultura -en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba- bajo la tantas veces probada, y tantas veces olvidada verdad, que nos recuerda que los idiomas, que las lenguas nacionales son, sobre todas las cosas, las que forjaron sus poetas: Homero, Dante, Cervantes, Hernández...o Castilla.

Al observarse el hecho de que Castilla, lo mismo que otros poetas nuestros, cuestiona aspectos de la Conquista española (y reivindica lo aborígen) haciendo gala de un buen uso del castellano y de algunas de sus formas poéticas canónicas, según es el caso de la *copla* o el *soneto* (formas que él maneja y recrea diestramente) cabe recordar las palabras de Gayatri Spivak parafraseadas por Vich y Zavala, en su *Oralidad y poder...* (2004:102), en el sentido de que “ no hay ningún lugar desde el cual el subalterno pueda hablar fuera de las relaciones de poder en las que se encuentra

inmerso. Su voz no necesariamente coincide con sus intereses y se produce en el interior de una estructura de dominación de la que casi no puede salir (...) cuando el subalterno habla siempre lo va a hacer en la lengua del otro”, reproduciendo, de tal modo, las relaciones con el poder social en el cual se encuentra atrapado.

Las voces que nos dicen

Los versos, más bien extensos, con los que construye la mayoría de sus poemas Manuel J. Castilla, si uno prueba decirlos en voz alta, verifica en qué grado contienen lo que debe tener ese invisible *sobreesquema*, ese *algo*, ese efecto que el lector/oyente de poesía inconscientemente espera encontrar (superpuesto al esquema significativo de la lengua: como en otras épocas lo entregara la rima por ejemplo) y sin el cual no hay poesía. *Sobreesquema* que no *significa* nada; mejor dicho: que implica apenas un “acuerdo” estético-cultural, inconsciente, lo repito, entre poeta y lector, por fuera del orden de los significados de los enunciados. Puede decirse que sin ese sobreentendido, sin esa frecuencia de “complicidad”, que puede (o no) ser rítmico-musical, quizás no habría poesía, al menos a la manera occidental (recuérdese: esta co presencia hace posible la doble lectura reclamada por Lotman para que en un texto haya literatura, arte); y eso, ese sobreesquema que el lector reconoce y espera, en el caso de la poética de Castilla, tiene mucho que ver con la oralidad de su región y, por supuesto, con el Cancionero popular del NOA, deudor de esa oralidad (oralidad -hay que decirlo- con influencias de los residuos entonacionales aborígenes pero también de los castizos).

El hecho es que ese componente *fantasmático*, esa suerte de halo *aurático* que “envuelve” a cada una de sus líneas es, básicamente, un “producto”, un resultado, cultural; algo que le sucede a las palabras durante su circulación social regional y es recogido por la sensibilidad del poeta. La entonación, el color, la temperatura, la intensidad, las inflexiones, las frecuencias (todo eso que también puede entenderse como lo *suprasegmental* de Jakobson) son elementos construidos por mucho tiempo de haceres y decires colectivos. Es por eso que se puede obtener tanta “cosa” sustanciosa buceando en los contextos de vida y obra de un poeta: él -la antena más sensible, el mejor “olor” de lo más sutil del lenguaje de la tribu- es, por ello, también el más calificado etnólogo de su cultura.

Como escucha atento de las voces (de las voces y de los silencios) de su pueblo, de sus gentes, Castilla será de los poetas que cantan -o mejor- que son

cantados por esas voces (del mismo modo que se debe entender cuando se dice que son dichos por la lengua de sus gentes) Y al decir que Castilla canta (o que es cantado) no se lo dice metafóricamente, puesto que -como todos sabemos- él es en importante medida un poeta del cancionero popular, a través del cual la gente de su lar se dice, se cuenta sus cosas. Teniendo en cuenta esto, considérese también las buenas razones de los poetas para sostener, como decía Jorge L. Escudero, (y a lo de Escudero seguramente lo suscribirían Castilla, Madariaga, Bustriazo, Calveyra, Ortiz o Borges; y también Cucurto, Casas y otros de generaciones más recientes...) que el desafío es “ poner en el papel lo fónico, el sonido de la palabra”²

Por debajo y por detrás de esta polifónica voz socio-regional de nuestro poeta, y junto a las fuertes marcas de la poesía popular y anónima del NOA, que toma tanta sustancia de la tonada del esdrújulo, imponiendo definidos periodos y escansiones -y como sucede con la voz de todo gran poeta- en la voz de Castilla también suenan y dialogan varias otras voces: la de la poesía del Siglo de Oro; la de los románticos alemanes e ingleses; la de algunos españoles, argentinos y latinoamericanos contemporáneos suyos; las “voces” de los paisanos narradores de la región, de la pintura y de la fotografía; la de varias músicas -populares y cultas-, etcétera...

Desde esa polifonía (en medio de la cual uno pregunta y responde cosas a voces no por invisibles ausentes) también cabe presentar a la poesía de este gran poeta como una práctica social por medio de la cual -y aunque parezca que hablan individuos, “creadores”- en realidad hablan grupos humanos, lenguas, regiones, países y continentes: culturas enteras.

Y esto es así porque hay poetas destinados a traducir definitivamente -y por eso mismo a representar- en diferentes escalas (continentes, países, regiones...), verdaderos pedazos de mundo. Ello hace, entre otras cosas, que después de lo que dijeron (llámense Elytis, Pessoa, Ortiz, Castilla o Borges) ni Grecia, Portugal, Entre Ríos, Salta o Buenos Aires volverán a ser lo mismo.

Por otra parte, desde una posición *situada* como es la que se postula en este recorte, se advierte bien de qué modo lo que para el poderoso es ostentación de refinado adorno, para el subalterno (es decir para nosotros, salvo excepciones) es

² J.L.Borges dirá lo mismo, en diversas ocasiones, de otra manera. Por ejemplo cuando se propone “limpiar” de pintoresquismo (especialmente los términos y giros propios del lunfardo) la poesía que expresa cabalmente a Buenos Aires y a sus barrios, metafóricamente utilizará la idea de *entonación* (vgr: “Poetas de Buenos Aires”, Revista Testigo, Bs. As., Año 1, N°1, enero-febrero-marzo de 1966) Otros artículos suyos permiten inferir que asimila *entonación a voz*. Son famosas frases suyas como “El destino de todo poeta es dar con su voz” y otras parecidas

herramienta útil, puesto que nuestras condiciones sociales y políticas no darían para determinados lujos: o lo harían desde una “mala conciencia” social, que Castilla está muy lejos de asumir. Hay en nuestro poeta una clara actitud ética (en realidad se trata de una consecuente estética de la ética) de responsabilidad para con lo que lo rodea -hombre, naturaleza, cultura...- y que es su elección de artista, asumida voluntaria y libremente, en el sentido de emplear talento y conocimientos en hacer oír a esa región suya y que él considera indebidamente revelada, incluyendo en ello su identificación con la América morena y con tonada que la mayoría del país literario -sobre todo en el momento en que aparecen sus primeros libros- tiene escaso interés en reconocer como algo propio y calificado. Con ello Manuel J Castilla logra convertirse en nuestro primer poeta moderno que puede ser leído con familiaridad por un peruano, paraguayo, boliviano o ecuatoriano; y al margen de discursos poéticos como los de quienes escriben preocupados en medir lo suyo exclusivamente con relación a estéticas últimas o poéticas supuestamente consagratorias.

El Poeta-Nombrador

Por lo dicho, cabe destacar que la poesía de Manuel J. Castilla -quizás mejor que muchas otras- muestra a lo social (lo *extra* y lo contextual, entendido ello en un sentido amplio) como *forma* misma, como lo social creado; intrínseco a cada poema y a la obra en su conjunto. No como algo que funciona de manera separada, por caso como mero envase o soporte exterior (o como exterioridad reflejada en un discurso poético que en muchas ocasiones hemos visto y vemos funcionar como una suerte de “salteñismo” profesional) Asimismo, cabe señalar la presencia, en Castilla, de una característica que habla con elocuencia de nuestra condición socio cultural de argentinos periféricos, no solamente “obligados” a saber qué sucede en el (los) centro(s), sin que el(los) centro(s) sepa de nosotros, sino también de su condición precursora -de abanderado cultural por así decirlo- de *agenciador regional*: referente de alianzas entre heterogeneidades; capaz de lograr que un arte como la poesía, con una carga histórica de universalismo tan separada de lo útil-económico, pueda transformarse -cancionero popular mediante- en fuente de trabajo y sustento económico de proyecciones insospechadas.

Esto permite inferir que lo que sucede en el orden de lo científico/político/económico no puede sino repetirse en el orden de lo simbólico. Por ejemplo, así como somos el lugar del cual se extraen el oro y los demás metales y minerales valiosos, para producir en los países centrales joyas y bienes sofisticados, sólo somos los sujetos

pasivos del *mercado simbólico*. Somos aquellos de quienes se extraen los contenidos (para hacer películas, novelas, ensayos; o ser escritores y profesores *invitados*) y con quienes se hacen las pruebas, para luego obtener provechosas conclusiones científicas. O diagnósticos y panoramas sociales y culturales, a través de los que se nos conoce mejor, sin que sepamos bien para qué quieren conocernos, aunque sospechando de que no es, justamente, para beneficiarnos: nuestra historia no nos permite pensar otra cosa. No producimos conocimientos ni riquezas: éstas nos son extraídas y luego vendidas a nosotros mismos: aquí -en nuestras universidades por ejemplo- nos quieren solamente en tanto consumidores de contenidos y saberes procesados en otra parte, por otros; por quienes somos interpretados y definidos.

A lo dicho cabe agregar que una producción como la de Manuel J. Castilla impone no olvidar el hecho de que existen obras por medio de las cuales el arte y la cultura de un país efectivizan, aunque sea tardía y parcialmente, el pago de antiguas y significativas deudas pendientes, según serían los casos tanto de su reivindicación y recuperación de un común espíritu Latinoamericano, cuanto del reconocimiento de una misma pertenencia a una tierra, que tanto en lo ecológico cuanto en lo político, debieran ser, tanto objetos cuanto paradigmas de libertad. Una libertad que, ejercida por el hombre, implicaría -y así lo expresa Castilla- un trato profundo y respetuoso, lo mismo con el entorno próximo que con lo remoto/universal, obedeciendo la intuición reveladora de que lo más lejano y profundo está ahí, en lo más cercano. Y de que no hacen falta grandes destrezas cognitivas para saberlo. Quizás solo se trata de darle total y definitiva libertad también a la libertad de sentir.

Y es que más que conocer, Castilla se deja llevar por el sentir, para entonces, recién, poder *saber*. Porque su poesía *sabe*: sobre todo desde que fue capaz de advertir cuánto es lo que perdió la sabiduría por/con el conocimiento.

Recordémoslo escribiendo por ejemplo: “Mi sabiduría viene de esta tierra”, según consta en el escudo de la Universidad de Salta.

Y quizás sea simplemente esto: que Castilla dio, finalmente, con la clave: que al principio de todo fue la Poesía (la Poesía aún no fragmentada, ni trozada; tampoco autonomizada...) Y que él -El Poeta- estaba ahí, hundiendo simplemente sus manos en esa totalidad que es la tierra -en su propia tierra- para comprobarlo. Y para mostrarlo. Sobre todo porque él -El Poeta- sigue viendo, sigue viviendo, envuelto, en ese principio. Y desde ahí canta. Desde ahí se deja cantar. Y lo comparte poniéndolo en palabras; dándole la razón al Pessoa que decía que “Los campos son más verdes en el decirlos que en su verdor”.

Y quizás para volver, con ello, a darle a la poesía de palabras el estatuto (de *poiesis*) que tenía en su edad de oro, y que hoy nos mira -y espera- ya desde la reliquia (no de la antigüedad, que es otra cosa). Y que quisiera tal vez volver al mito; que quisiera, por medio de la voz de un Poeta-Nombrador que va ordenando lo viviente, volverse mito: por más que la época -salvo excepciones- se obstine en ignorarlo.

El decir de Castilla nos cautiva, entre otras cosas, porque detrás de él nos espera esa gran parte de verdad que fuera sustraída por el *locus* único de enunciación (el sistema del “conocimiento” epistemológico) que occidente -sobre todo desde sus academias- se impuso e impuso al resto de los otros (los terceros) mundos: los afros, los asiáticos y los latinoamericanos; a sus saberes propios, situados, a sus vivencias del tiempo...; y sin los cuales faltan los colores, faltan los hilos, que permitirían obtener la trama completa, y compleja, de la realidad; sin lo cual no se pueden “entender” debidamente ciertos sentires y decires únicos de la experiencia y de la vida.

A través de la ajustada conjunción que es capaz de lograr un poeta, entre belleza, sabiduría y condición humana, el salteño “ve” y dice anticipadamente -y agregado a lo ya comentado- sobre varias de las cuestiones hoy instaladas en la agenda de la más rigurosa actualidad, como el *multiculturalismo* y el *ambientalismo* por ejemplo, al modo de un visionario “legislador” no reconocido.

En un país con una buena proporción de inmigrantes -y descendientes de inmigrantes-, de “exiliados” europeos, en el cual se suele señalar como una ventaja poder volver a ser italiano, español o inglés (y a partir de lo cual, según Borges, es más fácil ser un “ciudadano del mundo”) Castilla simplemente optó por ser un salteño/argentino/latinoamericano.

Por propia voluntad Manuel J. Castilla eligió construir y publicar toda su obra (poesía, narrativa, cancionero de proyección folklórica, recopilación de coplas, obras para títeres, periodismo...) dentro del acotado territorio de su Salta natal y provincias vecinas, en función de cuyos códigos y entramados culturales concibió también, seguramente, a su *lector ideal*. A la hora de proponerse superar dichos límites geográficos, en vez de caminar en dirección a las grandes ciudades portuarias del Río de la Plata (destino obligado de un escritor de provincia), el poeta prefirió avanzar montaña y selva adentro del Continente, hacia esos paisajes con los que su poesía, orgullosamente argentina, orgullosamente latinoamericana, tiene tanto que ver.

Ha sido un honor y un gusto participar en este más que merecido homenaje a Manuel José Castilla, en la amada Salta de su nacimiento, de su vida y de su muerte.

**Un decir entresñado:
algunas vertientes del surrealismo en la obra
de Manuel J. Castilla**

Roxana Elizabet Juárez

*Universidad Nacional de Salta
Argentina*

Carlos Hernán Sosa

*Universidad Nacional de Salta, ICSOH, CONICET
Argentina*

Resumen

Este trabajo se propone indagar sobre algunos sectores de la producción literaria de Manuel J. Castilla, donde es posible advertir la reapropiación de ciertos elementos distintivos de la estética del surrealismo europeo. A través del estudio de las proximidades señaladas en la propia poesía de Castilla, mediante la reivindicación de la obra pictórica de algunos artistas plásticos -especialmente Giorgio De Chirico y Gertrudis Chale-, es posible analizar recorridos artísticos que fueron tramando modos de recuperación de las poéticas del surrealismo, en algunos casos explorando las alternativas enriquecedoras de las transposiciones artísticas. Además, destacar estos nexos entre proyectos artísticos permite continuar advirtiendo formas de inscripción de procedimientos y concepciones del arte occidentales en los intereses de producciones locales que, como en el caso de Castilla con el surrealismo, favorecieron ciertas simbiosis paradójicas para continuar desarticulando modos de conceptualización occidental, a favor de vindicar otras matrices del vivir y del pensar más cercanas a las cosmovisiones originales de Latinoamérica.

Palabras claves: *Derivas del surrealismo, Transposiciones artísticas, Poéticas locales, Cosmovisión andina, Literatura argentina del noroeste*

“Quisiera que se sueñen en lo que estoy soñando”.
Manuel J. Castilla, “A veces quiero mucho”.

La producción literaria de Manuel J. Castilla ha sido revisitada desde diferentes intereses críticos que han subrayado algunas líneas de sentido en su obra. Entre estas prioridades, puede señalarse la configuración del discurso contestatario, presente sobre todo en sus primeros libros -(*Luna muerta* (1944) y *Copajira* (1949)-; el hedonismo de sus poemarios con cariz más vitalista, como *El verde vuelve* (1970) o *Cantos del gozante* (1972); y las vertientes populares de su cancionero, entre otras (Kaliman, 2007).

Una faceta por explorar, que quisiéramos ahondar en este trabajo, es la presencia y relectura que su poesía realiza de algunos tópicos y registros cercanos al surrealismo europeo. La confluencia de estos elementos resultan particularmente visibles en algunos sectores de su poesía y en la composición narrativa de *De solo estar* (1957); donde se recuperan aquellas proyecciones cribadas desde los aportes del discurso que la plástica había hecho del surrealismo -dentro del grupo de pintores (Carybé, Gertrudis Chale, Raúl Brié, Luis Preti) que Castilla frecuentaba en Salta (Castelanelli y Sosa, 2008 y Lisé, 2018)- y las necesidades de su decir poético personal.

Con la ternura de quien mira su propio sueño dormido¹

André Breton (1995) fue uno de los líderes más sostenido del ismo que plasmó en un número significativo de textos programáticos -como los manifiestos y otros pensados para la divulgación de ideas artísticas del grupo- las preconizaciones más dogmáticas del surrealismo. Como estética que pretendía “restituir al hombre en su potencia” (de Micheli, 2012: 158), y gracias a los incisivos aportes del psicoanálisis, el surrealismo exploró las facetas de la duermevela, instancia en la que las fuerzas soterradas del inconsciente se liberan de las matrices reguladoras de la razón. Diversos procedimientos que, sin acusar rigidez metodológica, fueron sedimentando formas de acceso a ese bagaje pulsional y encontraron, a menudo, vías de transposición desde las artes plásticas a la literatura. De esta forma, se construyeron los escenarios de ensueño, sobre la base de la asociación insólita de elementos; la incorporación de

¹ El subtítulo está tomado del poema “Gertrudis Chale”, que Manuel J. Castilla dedicó a la artista en ocasión de su imprevista muerte (Castilla, 2015: 140).

objetos surrealistas asume así una amplia gama de hibridaciones, como por ejemplo, los de origen onírico, los fantásticos-experimentales, los hipnagógicos, entre otras formas de automatismo (Poggioli, 2012; de Micheli, 2012 y Di Giacomo, 2016).

Desde fines de la década de 1930 y por diferentes motivos, emigraron a Latinoamérica un grupo significativo de artistas europeos (dedicados a las artes plásticas, la fotografía y la literatura, entre otras manifestaciones artísticas) que contribuyeron en la divulgación, en distintas vertientes, de los ideales pulsionales del surrealismo en materia de producción artística. En México, por ejemplo, se instalaron Wolfgang Paalen y Alice Rahon, Leonora Carrington y, también, los españoles Antonio Rodríguez Luna y Remedios Varo, casi al finalizar la guerra civil; lo propio ocurrió con Roger Caillois, Maruja Mallo, Manuel Ángeles Ortiz y otros artistas en Buenos Aires, quienes rápidamente se incorporaron a las redes intelectuales del momento (Constantin y Wechsler, 2005: 116-122). Precisamente, fue esta rápida articulación con las formaciones culturales locales la razón que favoreció el contacto con los programas estéticos de los surrealistas exiliados en Latinoamérica, fomentando así las posteriores derivas que ensayarían los artistas latinoamericanos.

La crítica ha señalado, con frecuencia, la presencia del surrealismo en las readaptaciones que sufrieron los ismos de las vanguardias europeas en el ámbito rioplatense, tanto en el terreno de la aproximación a los tratamientos figurativos de las imágenes en la literatura (ensayados tempranamente por Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges, entre otros) como en las redefiniciones que alcanzó en el ámbito de la plástica con Xul Solar y Norah Borges. En relación con ello, Osvaldo Svanascini, pintor y poeta argentino vinculado a las estéticas del surrealismo y un estudioso del tema, aclara con precisión el rol fundante que tuvo Xul Solar como introductor en el ámbito rioplatense:

La obra de Xul Solar es la que, [por] su poder de sugestión, desarrollo imaginativo inédito, y ciertos ingredientes ingenuo-humorísticos, [puede reconocerse] como la primera en establecer una analogía con el surrealismo: interpretaciones místicas, atmósferas poéticas, conjugan un mundo mágico y optimista (Svanascini, 2008: 9).

En este punto, es necesario subrayar que entre las aproximaciones al surrealismo ensayadas por los escritores argentinos, ya sea en los citados, quienes tuvieron una cercanía inicial dispersa a partir de la década de 1920, mediadas por el cubismo en Girondo y por el expresionismo alemán y el ultraísmo en el primer Borges; ya sea en aquellos que, con posterioridad, conservaron vínculos más

precisos y sostenidos con los ideales surrealistas -como fue el caso de Enrique Molina, Francisco Madariaga, Olga Orozco, Edgar Bayley y Aldo Pellegrini, entre otros-, se dieron diferentes grados de acuerdo con el programa artístico y político que este ismo fue impulsando a lo largo de sus sucesivos estadios y reorganizaciones grupales de artistas, mediados siempre por algunas de las variables socioculturales específicas que el contexto porteño imprimía.

En este sentido, probablemente, fueron los diferentes grupos liderados por Pellegrini, en torno a las revistas *Qué* (1928-1930), *Ciclo* (1948-1949), *A partir de cero* (1952-1954), *Letra y línea* (1953-1954) y *La rueda* (1967), los que ensayaron con mayor confianza un recurso surrealista capital como el automatismo, una práctica de escritura confiada en “la inmersión en lo profundo de la psiquis, por un adormecimiento voluntario de la conciencia, abriendo el camino a la radical ‘otredad’ de las fuerzas psíquicas que avasallan al yo” (Maturó, 2016: 93). En su análisis preliminar a la *Antología de la poesía surrealista* (1961), Pellegrini (2006) hará una prolija narración de las derivas del movimiento surrealista europeo; a la luz de cuya historia es posible leer, a su vez, la prefiguración del modo en que fueron gestionados los avatares de las diversas relecturas que se hicieron del ismo en Argentina. Las preceptivas compositivas surrealistas -o técnicas, como las denomina Pellegrini-: las aproximaciones insólitas, la escritura automática mediada por la creación, el impulso del azar, la incorporación del material onírico, el humor, aparecen clarificados en su prólogo, producido a mitad de camino entre la erudición crítica y la misma práctica literaria de la poesía que convergen en Pellegrini.

A ciencia cierta, y en vinculación con la obra de Castilla que aquí nos interesa en particular, hay que señalar que no parece haber sido el automatismo, como técnica escrituraria, la instancia de aproximación inicial al surrealismo que tuvo el poeta salteño. En este caso, resulta más viable recomponer sus aproximaciones personales con las formas figurativas recurrentes del surrealismo que la plástica ensayó, a las cuales Castilla tuvo acceso comprobable a partir de sus fluidos vínculos con un grupo de artistas que durante las décadas de 1940 y 1950 se instaló en Salta, en muchos casos de manera provisoria. Castilla habría de conservar, a lo largo de toda su vida, la fecunda amistad con algunos plásticos como Héctor Bernabó (alias Carybé), Gertrudis Chale, Raúl Brié, Carlos Luis García Bes, Luis Preti y Ramiro Dávalos, con quienes lo hermanaba un conjunto de preocupaciones compartidas.²

² Para una presentación general de la producción de estos artistas, resulta sumamente útil la consulta de los trabajos de Carmen Martorell y Margarita Lotufo Valdés (2005) y Luna de la Cruz (2011); mientras que, para abordajes más específicos, son relevantes el abordaje de Roxana Ramos (2016) -sobre la obra de Raúl Brié- y el de Gloria Lisé (2018) -dedicado a Gertrudis Chale-.

Estos nexos han quedado escenificados, por ejemplo, en los elementos paratextuales de su obra, donde abundan dedicatorias, epígrafes y títulos que hacen referencia a sus compañeros, y que tienen un gesto de retribución en el aporte de ilustraciones, realizadas aparentemente por pedido del poeta, que acompañaron frecuentemente las ediciones y reediciones de sus libros, surgidas, muchas veces, al calor de pequeñas editoriales locales que las revestían de ciertos rasgos artesanales.³

Entre las acciones comunes del itinerario de discusión de Castilla con estos artistas plásticos se destacaban: pensar, de manera crítica y superadora, el panorama cultural deficiente del interior argentino y su vinculación con la posición marginal de producir desde las provincias; intentar revertir esta circunstancia desfavorable, a partir de renovaciones encaradas desde la configuración de una nueva tradición cultural selectiva (Williams, 1980: 137-142); legitimar, en consecuencia, las nuevas producciones que acompañasen este incipiente direccionamiento; y promover las características relevantes -en términos de representación plástica y literaria- de aquello que simultáneamente, y desde estas reflexiones compartidas, se estaba construyendo como perfil identitario (Kaliman, 2013) de la región noroeste del país (Castelanelli y Sosa, 2007 y 2008).

Lo único que hay son mis ojos abiertos, o, mejor aún, cerrados⁴

Un reconocido precursor de la pintura surrealista fue el artista italiano de origen griego Giorgio De Chirico, que talla su obra en “la dimensión alucinada del sueño y del juego intelectual” (De Micheli, 2012: 168). Característica de sus cuadros es la recuperación del legado escultórico del mundo clásico grecolatino, introducido en un espacio poblado por objetos de marcada modernidad. De esta manera, esculturas griegas se combinan con guantes de látex colgados en la pared, una

³ Entre los libros de Castilla, que fueron ilustrados por sus amigos artistas plásticos, pueden mencionarse: *Luna muerta*, con ilustraciones de Carybé (Buenos Aires, Editorial Schapire, 1943); *La niebla y el árbol*, con tres dibujos de Ben Ami y una ilustración de Luis Luksic (Salta, Ediciones La Carpa, 1946); *Norte adentro*, con ilustraciones de Gertrudis Chale (Salta, Ediciones El Estudiante, 1954); *De solo estar*, con ilustraciones de Ramiro Dávalos (Salta, Ediciones El Estudiante, 1957); *Bajo las lentas nubes*, con dibujos de José Nieto Palacios y Ramiro Dávalos (Buenos Aires, Burnichón Editores, 1963); *Copajira*, segunda edición, con ilustraciones de Ramiro Dávalos (Salta, Ediciones CEPA, 1964); *Posesión entre pájaros*, con ilustraciones de Pedro Diego Raspa (Salta, Alberto Burnichón Editor, 1966); *Copajira*, tercera edición, con dibujos de Gertrudis Chale (San Salvador de Jujuy, Ediciones Buenamontaña, 1974).

⁴ Este subtítulo corresponde a una frase de De Chirico, citada por André Bretón en *Le surrealisme et la peinture* (Nueva York, Brentano's, 1945), de acuerdo a lo apuntado por Mario de Micheli (2012: 160).

bola verde y, en el horizonte, la silueta recortada de una locomotora a vapor, tal como sucede en “Cántico de amor” (1914).



Figura N° 1. “Cántico de amor” (1914), de Giorgio De Chirico (Holzhey, 2005: 41).

También se aprecia en su producción, el delineado de espacios donde la atmósfera nostálgica y desolada sugiere una concepción no lineal del tiempo, de un transcurrir similar al de la noria o la superposición de planos temporales. Esto es posible de advertir en “Misterio y melancolía de una calle” (1914), en donde los edificios con largas filas de columnas y ventanas que se pierden en el horizonte provocan, en su iteratividad, el efecto de un tiempo continuo, repetido, acaso suspendido. Asimismo, la incorporación de siluetas y sombras humanas en un ambiente desolado instala como posibilidad la presencia fantasmática, la coexistencia luminosa de dos planos: el de la vida y el de la muerte.

Por otra parte, la figura del maniquí, un ícono surrealista, codificado desde el procedimiento de la fragmentación y el montaje que experimentaron las vanguardias históricas (Bürger, 2010), se fue constituyendo en una pieza clave dentro de la obra de De Chirico, según expresa Giuseppe Di Giacomo:

De Chirico vuelve una y otra vez al argumento del hombre transfigurado en maniquí, iniciado en 1947, enriqueciéndolo en cada una de las obras con elementos inéditos y con una actitud psicológica y creativa, poco a poco renovada, un retorno que no puede interpretarse como nostalgia de un mundo mítico y remoto por parte de un hombre en crisis de identidad. (Di Giacomo, 2016: 90)

Su obra “Héctor y Andrómaca” (1917) es un ejemplo cabal de cómo la relectura del mundo clásico griego, que el pintor explora insistentemente tras la lente deconstructiva de su contemporaneidad, propone una recomposición de las tradiciones culturales occidentales, inmantada por la figura señera del maniquí.



Figura N° 2. “Héctor y Andrómaca” (1917), de Giorgio De Chirico (Holzhey, 2005: 51).

Todas estas particularidades que atraviesan la producción pictórica de De Chirico tendrán un correlato personal en la escritura de su poesía, de honda influencia metafísica, y sobre todo en su alucinada novela *Hebdómeros* (1929),⁵ densamente

⁵ De hace unos años, puede leerse la edición en castellano de esta novela De Chirico (2014) en una gran traducción de César Aira.

transida por elementos de tipo autobiográfico, y donde el propio artista ensayó transposiciones narrativas -de la composición de imágenes de su obra plástica hacia la literatura-.

El programa estético con el que De Chirico revisitaba -con matices personalísimos- algunas facetas del surrealismo se infiltró en la literatura argentina mediante diversas porosidades artísticas, algunas muy pronunciadas, por ejemplo en la obra de Silvina Ocampo, quien lo tuvo como maestro de plástica en el taller del artista durante la década de 1920. En esta línea de proyecciones, habría que pensar también su vínculo con Castilla, en quien la obra del plástico ejerció una honda fascinación, que quedó registrada en un breve conjunto de poemas dedicados a sus cuadros, que forma parte de su libro *Andenes al ocaso* (1967). En este corpus acotado de cuatro poemas, la vinculación entre las obras de De Chirico y los textos retoma una tradición que en Latinoamérica había sido pródigamente consolidada durante el modernismo -pensemos, por ejemplo en “Sinfonía en gris mayor” (1891) de Rubén Darío-; pues cada poema elabora una adaptación de la imagen plástica al registro literario de manera precisa, alcanzando de este modo los relieves de una transposición artística plena. Para poder observarlo mejor reproducimos a continuación tres obras de De Chirico, donde los procedimientos de transposición operados resultan tal vez más contundente;⁶ todas ellas tiene ambientación urbana y corresponden al período metafísico, hondamente influido por la filosofía de Nietzsche, que el artista cultivó a partir de la década de 1910 (Holzhey, 2005: 21-31), y aparecen seguidas de las “versiones” literarias de Castilla que, en algunos casos, llevan títulos homónimos a las pinturas:

“Melancolía de una siesta de otoño”
Llévame hasta el tren que está esperando,
que se va y que no vuelve.
Yo quiero ser su único pasajero al ocaso.

Ay, pero si me lleva, si nos vamos,
¿quién quitará la arena de los ojos
cuando despierte, a la mujer de mármol? (Castilla, 2015: 259)

⁶ En este punto, es bueno recordar que la práctica de la transposición artística que propone Castilla, había sido ensayada de manera cercana también por el propio De Chirico, quien ilustró con sesenta litografías la edición de los *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire en 1930 (Holzhey, 2005: 94).

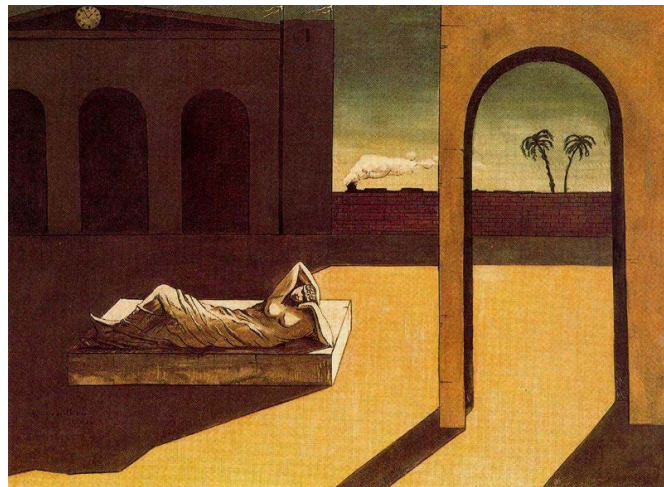


Figura N° 3. "La recompensa del adivino" (1913), de Giorgio de Chirico (Holzhey, 2005: 26-27).



Figura N° 4. "El enigma de la llegada y el mediodía" (1912), de Giorgio de Chirico (Holzhey, 2005: 18)

Como puede advertirse tras el contraste entre las manifestaciones artísticas, potenciados por la presencia contradictoria de un artífice de la modernidad como es el ferrocarril, el estatismo figurado plásticamente se tradujo a la escritura de Castilla en los semas de la espera y en el del viaje o la fuga, aletargados en la hipótesis verbal, eternamente postergados en una percepción desencantada del presente.

*“El enigma del arribo”
Es inútil que veáis ese velero.
Partirá sin vosotros,
Pura su vela alegre bajo el cielo.*

*Aguardad otro arribo con más dulces noticias
y desceñid de vuestro corazón, viaje adentro,
la lluviosa guirnalda de la melancolía. (Castilla, 2015: 259)*



Figura N° 5. “Misterio y melancolía de una calle” (1914), de Giorgio De Chirico (Holzhey, 2005: 38).

En este otro caso, la textualización del vínculo angustiante entre deseo de nuevos horizontes y nostalgia, que parece constituir uno de los ejes del conjunto de poemas, vuelve en “El enigma del arribo”, de manera obsesiva y con una pizca de absurdo, sobre imágenes de una desolación que se percibe como destino inevitable.

*“Misterio y melancolía de una calle”
Si yo me fuera por esa recova
me encontraría con el mar que viene
comiéndole la sombra a la recova.*

*Si yo me fuera por la calle sola
Se encontraría con la sombra larga
Todo mi miedo en esa calle sola.*

*Si yo me fuera de esta calle un día,
Donde jugaba la muchacha sola
Jugaría sola la melancolía.*

Si yo me fuera. (Castilla, 2015: 259)

Por último, la tensión reaparece con la fuerza de la anáfora en “Misterio y melancolía de una calle”, donde el sintagma “si yo me fuera” encabeza las tres primeras estrofas, en réplicas que avanzan hacia la descripción de los elementos constitutivos del cuadro de referencia: la recova, el mar, la sombra, la calle, una muchacha que juega. Ya no como encabezado, sino como único elemento del verso, el mismo sintagma oficia como cierre del poema, subrayando así su tono eminentemente conjetural. Lo hipotético, y las ramificaciones metafísicas consecutivas, permiten delinear una percepción del tiempo que parece avanzar sin hacerlo, sin efectivamente ocurrir en apariencia.

El yo lírico del breve poemario comentado parece, entonces, debatirse entre la ratificación del espacio de pertenencia (una trama infinita de sucesiones) y la fuga hacia lugares que se perciben como tierra prometida y, simultáneamente, como posible causa de la más dolorosa nostalgia, tal cual indica el uso repetido de interjecciones (“Ay, pero si me lleva”; “Ay, si un adiós saliera de la ventana”). La conjetura opresiva, igual que el sueño, instaaura un “como si”, donde, tal como reza uno de los versos del último texto del poemario, “la eternidad indiferente, crece” (Castilla, 2015: 260).

Aunque los cuadros de De Chirico sin duda posibilitaron, en los poemas del escritor salteño, el ejercicio de una “mirada ensoñada” atenta a los escenarios

mediterráneos representados pictóricamente, fueron sin embargo las obras de los artistas llegados a estas tierras las que potenciaron la mirada sobre el contexto local, como es perceptible en otros sectores de la producción literaria de Castilla. De esta forma, tal como la tradición griega era recuperada por De Chirico en sus cuadros, es la concepción ancestral americana de aquel “conglomerado significativo [la] que encuentra plena vigencia en la obra de Castilla” (Chibán, 1980: 288). Así, algunas correspondencias entre las imágenes literarias del poeta con las figuraciones ensayadas por los plásticos han sido señaladas incluso por algunos contemporáneos. Raúl Aráoz Anzoátegui (1999), por ejemplo, apuntó con precisión que: “A Gertrudis y a Carybé les debe Castilla la adaptación de su retina a una riqueza plástica singularísima que, si bien era rasgo firme de su temperamento, amplió su campo visual” (Aráoz Anzoátegui, 1999: 189).

La referencia a la obra de Gertrudis Chale, en especial, es una constante significativa dentro de la producción de Castilla, donde dialogan permanentemente los modos de percibir y representar el espacio y el hombre latinoamericanos del poeta, con los que la artista austríaca iba tramando contemporáneamente en su viaje iniciático y aventurero por este continente. En este sentido, tanto en las pinturas y dibujos, como en sus carnets de pintora y de viaje, es posible apreciar la experiencia del proceso de aproximación a una otredad conmovedora que Chale parece haber encarado de manera tan vehemente como programática. Tal como detalla Gloria Lisé (2018), en estas mutuas deudas donde abrevan diversas filiaciones disciplinares artísticas, frente a la problemática imperiosa de tener que representar lo propio y lo ajeno, se encuentra un nicho sumamente productivo para pensar la coyuntura visible entre las obras de Castilla y Chale:

Castilla, en un lenguaje surrealista y plenamente americano, hace hablar al paisaje desde lo más pictórico. Sintetiza el paisaje, tal como Chale sintetiza los ambientes en los que desiertos y dunas se integran con lo humano. Ella, en pocas líneas resume la situación del americano, de los espacios vacíos e infinitos, con una composición cuya geografía condensa la soledad. Así también pueden leerse algunos de los más peculiares poemas de Castilla, en los que el color, la luz, la presentación plástica del paisaje son los elementos fundamentales de su discurso expresivo. (Lisé, 2018: 177-178)

Seguramente es en su obra *De solo estar* donde la amalgama entre la percepción ensoñada de la enunciación -una de las apropiaciones tal vez más claras de las poéticas surrealistas-, se anuda, de manera simbiótica, con los modos de concebir la temporalidad propios del hombre latinoamericano, allí donde

“el tiempo, de existir, era lento como una miel dorada” (Castilla, 2015: 377). Es justamente esta instancia de la morosidad y la circularidad levemente anárquicas, de profundas ascendencias que derivan hacia la atemporalidad, hacia el *in illo tempore* característico de las referencias míticas, donde puede pensarse una forma de apropiación de concepciones filo surrealistas vinculadas al automatismo. Así, por ejemplo, en la aparente desjerarquización de la narración, que parece regida de manera anárquica por dinámicas sensitivas, oníricas o de duermevela, antes que por relaciones causales, puede insinuarse una forma sesgada de recuperación de la escritura automática. En la tramitación de estas estrategias del relato en *De solo estar*, que movilizan modos de recepción aleatorios y fragmentados, aparentemente incapacitados para concluir en lecturas orgánicas, puede advertirse un recurso similar al que la Gerald Langowski (1982) detecta, por ejemplo, al analizar el modo en que Juan Rulfo incorpora en *Pedro Páramo* la libre asociación de ideas, como una forma autocontenida que el crítico denomina “automatismo controlado” (Langowski, 1982: 153).⁷

Sin embargo, esta percepción pacífica de la ensoñación no siempre resulta epifánica, a veces adquiere claros ribetes intimidantes de pesadilla, emerge así en el poema “El coche”, en una acumulación de imágenes que bordean lo siniestro, al apelar a las figuras oximorónicas de la (in)existencia de un caballo y la abierta inhumanidad sangrante de los inquietantes maniqués transportados. Esta congestión visual termina por aportar una indiscutible cuota de angustia en la enunciación del yo lírico, evidentemente asfixiado por las enigmáticas percepciones -en tránsito indiscriminado entre el sueño y la vigilia- que cimentan este poema:

¡Yo no quiero el coche negro
porque no tiene caballo!
(De miedo a los maniqués
el caballo va llorando).

¡Yo no quiero el coche negro
ni el maniqué desangrado! (Castilla, 2015: 88)

Para ampliar una presentación de esta mirada particular elaborada por Castilla, pueden señalarse también algunos otros aspectos interesantes a través del magnífico poema “Los muertos”, incluido en el libro *El verde vuelve* (1970):

⁷ Para complejizar otros derroteros del surrealismo y sus readaptaciones en la literatura latinoamericana, puede consultarse el volumen de Graciela Maturo (2016), dedicado a la poesía argentina, y el de Flavio Crescenzi (2013), con una perspectiva más panorámica sobre la producción literaria en Latinoamérica.

A veces me aparecen.
Levísimos como una niebla del invierno.
Como un vaivén del aire que dijese que llega.
Y yo me quedo pensativo, entonces.
Saliendo casi de sus propios retratos.
Yo no sé.
En el día de ellos, de los muertos, regresan.

Y uno empieza a llenarse de dalias, de rosas, de jazmines.
Y dice una palabra aromada, de otro tiempo: pimpollo.
Uno, por ellos, asesina callado sus jardines.
Destina toda esa hermosura para sus ojos sin yemas,
para sus risas que van en la memoria
como una espuma silenciosa sobre la piel de un río.

Pasa que se los sueña.
Y que por eso mismo amanece la memoria perdida.
Y que se va con ellos por las calles,
que son como otra sombra más clara caída en nuestra sombra
y cuando está el crepúsculo, ellos y uno y las sombras, andando,
todos somos como un perfume negro enloquecido.

Yo no sé.
Cuando los pienso,
cuando miro sus ojos recordándose, yéndose por los pájaros,
siento que el lila es el color que dejan de adiós las golondrinas.

Que ellos nos acompañan de llovizna en llovizna,
que les obedecemos un poco alegremente
como a un padre remoto, casi desmemoriado
en cuyos ademanes el pasado deshoja sus violetas lejanas.

A veces me aparecen. (Castilla, 2015: 279-280)

Debido al reducido espacio del que disponemos para esta exposición, atenderemos brevemente sólo a la construcción de la temporalidad que se construye en el poema, puesto que consideramos que a través de ella se delinea una atmósfera distintiva, en la que, como apuntara Rodolfo Kusch (1973) respecto del “mero estar” de la cultura quichua, pareciera que “todo está sometido a la estructura del calendario” (Kusch, 1973: 92). Advertimos, de este modo, un primer índice de ruptura capital, el de la linealidad proyectiva del tiempo en el carácter circular del poema, logrado a partir de la reiteración del verso del comienzo “A veces me aparecen”, al final del texto.

Asimismo, el uso del presente como tiempo verbal predominante, reforzado por la locución adverbial “a veces” da cuenta de la habitualidad de las acciones, y trasunta a la atemporalidad cuando se conjuga con el tono impersonal que genera el uso del pronombre “Uno” -en “Uno, por ellos, asesina callado sus jardines”-, sumado a la construcción también impersonal del verso, tan coloquialmente graficada: “Pasa que se los sueña”.

La festividad ritual evocada en el poema (“el día de ellos, de los muertos”) transcribe dos aspectos importantes de la raigambre cultural indígena latinoamericana. Por un lado, la concepción cíclica del tiempo -ya aludida- y, por otro, la noción de comunalidad, que alcanza su condición apoteósica en la fundición del yo lírico con el todo -“que son como otra sombra más clara caída en nuestra sombra/ y cuando está el crepúsculo, ellos y uno y las sombras, andando,/ todos somos como un perfume negro, enloquecido”-, figura con la que se representa un “mundo en el cual coexisten los opuestos” (Kusch, 1973: 101). Los planos de la vida y el de la muerte no son indistintos, en realidad son uno, y se (con)funden.

Algo como un antiguo olvido nos acompaña deshaciéndose⁸

Hasta aquí, hemos transitado un acotado panorama de las líneas del surrealismo que Castilla recoge en sus poemas, en los que la construcción de escenarios fronterizos entre el sueño y la vigilia se efectúa, en general, a partir de la mirada que las obras plásticas le abrieron, como también de los préstamos y transposiciones que las búsquedas artísticas y proyectos sociales compartidos con otros artistas le posibilitaron.

El breve recorrido incita, sin dudas, a continuar pensando los modos de entramados de la literatura argentina en el noroeste; resulta útil para analizar un caso de reapropiación particular, las poéticas surrealistas, con aristas diferenciadas de los procesos culturales que -antes, durante y después de producida la obra de Castilla- han ido consolidando tradiciones de apropiación disímiles en los centros de la vida cultural nacional, especialmente en la ciudad de Buenos Aires. La aclimatación desinhibida, que se encara en la obra de Castilla, adopta una forma menos dogmática y aparece, en líneas generales, más familiarizada con problemáticas deudoras de

⁸ El subtítulo también está tomado del poema que Castilla dedicara a la memoria de Gertrudis Chale, incluido en el libro *Norte adentro* (1954).

percepciones propias de las cosmovisiones del mundo andino, aquellas que dirimen formas del pensar, del vivir y del sentir peculiares.

A partir de estos modos ancestrales para comprender el tiempo y su sucesión, o las relaciones vidriosas entre esferas (el sueño y la vigilia, lo estático y el movimiento, la vida y la muerte), que no fueron asumidas nunca con límites reconocibles o estatutos irrefutables, la obra de Castilla habrían de encontrar, paradójicamente, en las mediaciones culturales que retomaba del surrealismo (gestadas allende el Atlántico), un modo semejante, estratégico, con el cual negociar sentidos capaces de contribuir en el derrumbe de estratificaciones tan coercitivas, propias del pensamiento occidental.

Referencia bibliográfica

- Aráoz Anzoátegui, R. (1999). *Por el ojo de la cerradura*. Salta: Ediciones Del Robledal.
- Breton, A. (1995). *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona: Labor.
- Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Castelanelli, M. y Sosa, C. H. (2007). "Del grupo La Carpa a la revista *Ángulo*: continuidades de un proyecto cultural. Lo interdisciplinario como alternativa para diseñar una identidad regional". En Royo A. y Armata, O. (Coords.), *Por la huella de Manuel J. Castilla. Edición homenaje (169-197)*. Salta: Ediciones del Robledal.
- Castelanelli, M. y Sosa, C. H. (2008). "Los colores de las palabras. (Sobre Manuel J. Castilla y las artes plásticas)", en *Anales de Literatura Hispanoamericana vol. 37*, 227-238.
- Castilla, Manuel J. (2015). *Obras completas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Chibán, A. (1980). «El "solo estar" del hombre del noroeste en la poesía de Manuel J. Castilla». En *Actas del Simposio de Literatura Regional (275-289)*. T. 2. Salta: Universidad Nacional de Salta.
- Costantin, M. T. y Wechsler, D. B. (2005). *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*. Buenos Aires: Longseller.
- Crescenzi, F. (2013). *Leer al surrealismo. La poética surrealista. Panorámica de una experiencia inacabada*. Buenos Aires: Quadrata.
- Cruz, L. de la (2011). *Salta 1930-1960. Un relato de pintores, rupturas e identidades*. Salta: Ediciones de la Galería Fedro.
- De Chirico, G. (2014). *Hebdómeros*. Buenos Aires: Mansalva.

- Di Giacomo, G. (2016). *Al margen de los esquemas. Estéticas y artes figurativas desde principios del siglo XX a nuestros días*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Holzhey, M. (2005). *Giorgio De Chirico. 1888-1978. El mito moderno*. Köln: Taschen.
- Kaliman, R. (2007). "Prólogo. Sobre el proyecto creador de Manuel J. Castilla". En Royo A. y Armata, O. (Coords.), *Por la huella de Manuel J. Castilla. Edición homenaje (9-28)*. Salta: Ediciones del Robledal.
- Kaliman, R. (2013). *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Villa María: Eduvin – EdiUnJu.
- Kusch, R. (1973). *El pensamiento indígena y popular*. Buenos Aires: ICA.
- Langowski, G. J. (1982). *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- Lisé, G. (2018). *Gertrudis Chale. Pintora de los suburbios y de las montañas*. Buenos Aires: Leviatán.
- Martorell, C. y Lotufo Valdés, M. (2005). *Vida plástica salteña*. Salta: Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.
- Maturo, G. (2016). *El surrealismo en la poesía argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Micheli, M. de (2012). "Sueño y realidad en el surrealismo". En *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. (153-173). Madrid: Alianza.
- Pellegrini, A. (2006). "La poesía surrealista". En *Antología de la poesía surrealista (13-43)*. Buenos Aires: Argonauta.
- Poggioli, R. (2012). *Teoría del arte de vanguardia*. México: UNAM.
- Ramos, R. (2016). "Mapas sobre la obra y el pensamiento de Raúl Brié", en AAVV, *Raúl Brié. Crear fuera del cauce (10-20)*. Salta: Museo de Bellas Artes.
- Svanascini, O. (2008). "El surrealismo en la Argentina", en AAVV, *Surrealismo argentino. Presencia y avatares (9-10)*. Buenos Aires: EDUCA.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Redes de religación entre *La Carpa* y el *Boletín Titikaka*

María Lucila Fleming

*Universidad Nacional de Salta
Universidad de San Martín
Argentina*

Resumen

En el presente trabajo buscamos inquirir en la existencia de redes vinculantes entre *La Carpa*, publicada a partir de 1944, y el *Boletín Titikaka*, que se publicó desde 1926 hasta 1930 con sede en Puno, al sur de Perú. Proponemos que se pueden visualizar redes de relación entre esta publicación y la propuesta estética del grupo *Orkopata* por un lado, y manifestaciones vanguardistas del Noroeste Argentino, como el caso de la revista *La Carpa*, por otro. A su vez, sostenemos que Manuel J. Castilla presenta en su producción poética una filiación con el grupo promotor del *Boletín Titikaka*, además de haber realizado viajes por la zona de Perú y Bolivia, lo que permitiría pensar en la posibilidad del acceso a las publicaciones de los puneños. Por último, revisitamos las principales posturas críticas que reconocieron la filiación entre Manuel J. Castilla y otros poetas andinos, para repensar estas relaciones desde una nueva metodología centrada en las redes.

Palabras claves: *Redes, Religación, Boletín Titikaka, La Carpa*

Introducción

En el presente trabajo indagamos la existencia de redes vinculantes entre *La Carpa*, nucleada a partir de 1943, y el *Boletín Titikaka*, que se publicó desde 1926 hasta 1930 con sede en Puno, al sur de Perú. Proponemos que se pueden visualizar redes de relación entre esta publicación y la propuesta estética del indigenismo de vanguardia por un lado, y manifestaciones vanguardistas del Noroeste argentino,

como el caso de la agrupación *La Carpa* (1943-1948), por otro. Principalmente, nos enfocamos en uno de los integrantes del grupo, el salteño Manuel J. Castilla quien, en su producción poética temprana, muestra vinculaciones con el mencionado indigenismo de vanguardia.

Como aclaración previa, cabe señalar que esta ponencia surge a partir de una investigación para mi tesis de Maestría, en donde me propongo analizar las redes entre el *Boletín Titikaka* y diversos espacios argentinos, a partir de una metodología de las redes (Maíz, 2011a). Desde esta perspectiva, la red es entendida como una formación cultural “constituida por un conjunto de individuos que establecen relaciones entre sí a través de un interés particular [...] pero que no comparten, permanentemente, un mismo espacio” (Maíz, 2011 b: 39).

Dicha metodología se asienta en el escrutinio de fuentes circundantes a los textos literarios, tales como cartas, diarios, comentarios, biografías de escritores, etc, en vistas a reconstruir los canales subterráneos de comunicación y los vínculos que van configurando el objeto literario. Este tipo de abordajes resulta sumamente enriquecedor cuando se trabaja con publicaciones periódicas por la movilidad misma del soporte.

Partimos de la noción de “red de religación” propuesta por Susana Zanetti (1994), para dar cuenta de los lazos diversos que conformaron la literatura latinoamericana entre 1880 y 1916 principalmente, pero que puede ser extendida para pensar el fenómeno del *Boletín* y sus diversos puntos de contacto. La autora expone diferentes modos de religación que se efectuaron entre los intelectuales de la época, favorecidos por un quiebre del aislamiento como producto de los procesos modernizadores. Entre las modalidades de vinculación podemos mencionar los canjes de publicaciones periódicas, las comunicaciones vía correo o los viajes.

Otra propuesta rectora en este trabajo proviene de Zulma Palermo y Elena Altuna (1996), quienes al realizar una discriminación de regiones latinoamericanas, afirman que el NOA se piensa como perteneciente a una macroregión andina. Por consiguiente, es factible pensar que los escritores de *La Carpa* pudieran haber tomado como referente estético a la vanguardia andina, aunque no hayan coexistido. Como se observa, las redes no precisan necesariamente de los medios materiales concretos, pueden establecerse alejadas en lo geográfico y temporal.

Sin embargo, más allá de analizar (inicialmente) las correspondencias estéticas y referenciales entre los poetas del indigenismo de vanguardia (entre los

que se encuentran el Grupo Orkopata y su Boletín Titikaka) y los de La Carpa, en este artículo se presentan algunos datos “fácticos” que demuestran que existió una vinculación real entre ellos.

Las redes de religación entre Puno y el Noa

En 1926 se publicó en Puno el primer número del *Boletín Titikaka*, difundido por el Grupo Orkopata y bajo la dirección de Gamaliel Churata (Arturo Peralta). Esta publicación formó parte de una constelación de revistas vanguardistas que, en mayor o menor medida, integraron redes de circulación y canje que trascendieron fronteras nacionales y regionales.

En el caso del *Boletín Titikaka* la idea de canje es constitutiva, hecho que se puede observar en su formato ágil y de bajo costo, lo que permitiría su envío por correo a diversos puntos del continente (Tamayo Herrera, 1982). A lo largo de sus páginas se visibilizan múltiples redes vinculantes con la capital argentina a través de reseñas, comentarios, menciones de escritores y gestiones editoriales, entre otros. Todos estos datos pueden ser pensados como signos de una interconexión entre la zona andina y Buenos Aires.

No obstante, existen relaciones cruciales y a la vez menos estudiadas entre la región puneña y el Noroeste argentino. Uno de los motivos que inferimos es el más influyente consiste en la mayor cercanía geográfica entre estas zonas. Para los escritores viajeros de esa época era más accesible el circuito Jujuy-Bolivia- Perú, por ejemplo, que acercarse hacia Buenos Aires o Lima.

Los viajeros actuaron como nexos entre las zonas estudiadas, ya sea a través de las experiencias estéticas que llevaban consigo, o los libros y publicaciones que seguramente acarreaban. Uno de ellos es el escritor paceño Omar Estrella, quien publica dos poemas en el *Boletín*, el primero, de tono más intimista y con resabios modernistas, se titula “Poema” y aparece en el número de agosto de 1928; y el segundo, de mayor consonancia con la estética andina promovida por los Orkopatas, lleva como nombre “Puna” y aparece en el número de diciembre de ese mismo año.

Además de estas dos intervenciones líricas, en el número de agosto de 1929, en la sección “Periódicos Libros Revistas Comentarios”, Gamaliel Churata presenta un breve elogio de su libro *Brújula*:

Aquí tenemos a un verdadero poeta. <Brújula>, primer engendro de poesía proletaria; estética del pueblo en manos de un hombre con emoción social, sin aditamento ni falsas raigambres: un espectáculo mental de la inteligencia. Técnica indoamericana, ideología avancista, lograda interpretación del paisaje alto de Bolivia. Así entendemos nosotros a los poetas y así debe ser la poesía de hoy (Mamani Macedo, 2016: 135).

Las palabras de Churata bastan para entender los lazos estéticos e ideológicos que pueden haber existido entre él y Estrella. A la vez, no es arriesgado hipotetizar que el director del *Boletín* pudo haber conocido al escritor boliviano durante su primera estancia en ese país, en la época en que fundó el grupo vanguardista *Gesta Bárbara*, entre 1917 y 1918.

Luego de pasar su infancia y primera juventud en Bolivia y de relacionarse con los círculos literarios de esa región, Estrella se trasladó a Tucumán, en donde años más tarde formó parte de *La Carpa*. Dicho grupo comenzó a conformarse a partir de 1943, pero recién en 1944 aparecieron sus primeras publicaciones, consistentes en cuadernos acompañados por *Boletines* con noticias sobre la actividad del grupo, bajo el título de *La Carpa. Publicación bimestral de Literatura y Arte*. A su vez, realizaron una labor editorial bajo el sello *La Carpa* y editaron libros de sus miembros hasta 1952. (Martínez Succardi, 2012).

El papel de Estrella en esta formación tiene varias aristas. Por un lado, había trabajado con anterioridad en el diario *Tuco*, antecedente de *La Carpa* y luego participó con algunos comentarios de libros en dicha revista. Por otro, se lo reconocía como “administrador” de *La Carpa* y era el dueño de la librería “To be”, que funcionaba como lugar de encuentro entre los jóvenes del grupo (Martínez Succardi, 2012).

Otro de los integrantes de *La Carpa* fue el salteño Manuel J. Castilla, quien presenta en su producción poética temprana una filiación con la estética del indigenismo vanguardista (Carante, 2007; Kaliman, 1994). Además, junto a dos pintores realizó viajes por el interior de la provincia de Salta, y por distintas zonas de Perú y Bolivia ofreciendo funciones de títeres. Este rol itinerante por la zona andina fue crucial para libros como *Luna Muerta* (1943) o *Copajira* (1949).

Basta para ilustrar las relaciones subyacentes con la producción vanguardista andina estos dos poemas que tematizan un referente indígena: los del Chaco Salteño que trabajan en la zafra en el primero y los mineros de Oruro en el segundo; a través de una forma vanguardista más moderada que la propuesta de Estrella, cercano a las vanguardias históricas.

El machete (Luna muerta)

Al cañaver
se fueron los indios
y no volverán.

¡El machete, el machete
que se quiebre ya!
¡El machete, el machete
de acero y de sal!

¡Que no pelen caña los indios jamás!
El filo del machete
el cano degollará.

Que en las manos desolladas
los machetes
pondrán terrones de sal.

No corten la caña
que en el tolderío
las sombras de aquellos que no volverán,
bailarán de noche
bailes de alquitrán.

Se fueron los indios
al cañaver.
¡El machete, el machete
De acero y sal! (Castilla, 2015: 64)

Letanía de Oruro (Copajira)

Cuando el minero baja
desde la mina de Oruro,
Oruro se le quema
en luz sobre el carburo,
que Oruro suena como
un ronco río oscuro.
Oruro y su espejismo
vuelto mar al crepúsculo
transforma a los mineros
en marineros turbios,
mientras las hilanderas
de grises pies desnudos
transitan por el cielo
como vellones de humo.

Cuando el minero baja
desde la noche de Oruro,
Oruro se le duerme
sobre su pecho duro,
Oruro como un niño,
Oruro,
Oruro ya en el sueño,
Oruro... (Castilla, 2015: 105)

A diferencia de la propuesta estética de Alejandro Peralta¹ u Omar Estrella, aquí el yo lírico se encuentra desdibujado, y da la impresión de una tercera persona que observa. Sin embargo, esta misma voz poética, en “El machete” por ejemplo, enuncia a la manera de una letanía, con rasgos marcadamente orales, la súplica al machete para que termine el suplicio del indio (“¡El machete, el machete de acero y de sal!”). La idea de letanía aparece en el segundo poema desde el título, aunque luego en su cuerpo el tono sea más atemperado. Al igual que en el poema anterior, se perfila una crítica social a las condiciones de los trabajadores, sean estos los indígenas del cañaver o los mineros de Oruro. ¿Es posible, entonces, inscribir la poética

¹ Alejandro Peralta, hermano de Gamaliel Churata, fue parangonado en el Boletín Titikaka como el mayor representante del indigenismo de vanguardia. Su trabajo más alineado con la propuesta estética de los orkopatas es el poemario *Ande* de 1926.

de Castilla bajo las coordenadas de un “indigenismo de vanguardia”²? ¿Alcanza la construcción de un referente indígena o andino para asegurar una comunión entre las propuestas de los puneños y el escritor salteño?

Es en *Copajira* donde se evidencia con mayor nitidez la sintonía de Castilla con el programa, principalmente ideológico, del grupo Orkopata en cuanto a la denuncia de la explotación del indígena. Conmoverido por la situación de los mineros de Oruro³, escribe sus versos, los cuales son repartidos por los mismos mineros en sus huelgas (Castilla & Castilla, 2018). En este libro, Castilla amplía su referente y se entronca con problemáticas continentales más que localistas. La misma lectura hizo la escena literaria argentina del momento. En una carta fechada en Marzo de 1950, Luis Emilio Soto escribe a Castilla:

Copajira denuncia zonas del mundo indígena que trascienden el mapa político, ya que sus fronteras están por encima- o por debajo, mejor- de los confines de nuestro país. Descubre nada menos que el subsuelo de América, al cual es imposible pretender sustraerse (...) La cabra tira al monte y el poeta norteño, pues, con el oído atento a las vibraciones continentales, trepa al altiplano para captar las ondas sísmicas. El latido humanamente épico de Copajira nos devuelve a la comunidad de origen, de historia y de destino del Nuevo Mundo. Ud. Viene a sumarse a los poetas hispanoamericanos empeñados en reivindicar la gota de sangre de indio (...) Con todo, el indígena no se resigna a desaparecer. Y sobrevivirá mientras haya poetas como Ud. Que ofrezcan con su testimonio de noble rebeldía, el acta de acusación contra el exterminio (Castilla & Castilla, 2018: 58-59).

² El término “indigenismo de vanguardia” fue propuesto para definir las producciones del Grupo Orkopata por Cynthia Vich (2000), quien lo toma a su vez de José Carlos Mariátegui. Este pensador lo utilizaba para referirse a las fusiones entre el socialismo (entendido como la vanguardia) y el indigenismo, como una alternativa para el Perú de principios de siglo XX. Vich afirma que el término “resulta útil para describir el espíritu que estaba detrás de una revista como el *Boletín*, que al declararse bastión de la revolución vanguardista tenía como consigna la reivindicación de la cultura autóctona andina” (p.52) Indigenismo de vanguardia se constituye en un sinónimo de heterogeneidad. Desde su nomenclatura, esta literatura muestra la convivencia de lo indigenista y lo vanguardista, que generalmente se piensa más asociado a lo cosmopolita y a la renovación formal de la poesía.

³ Este transitar por esta parte de América es inacabable. Se piensa a veces que sólo el lugar del planeta que se está pisando contiene, ciñe y euforiza un poco tristemente el alma. Yo me acuerdo mucho de la alta tierra de Bolivia. Andaba por ella como asentando mis pies sobre el corazón del continente. Miraba cosas que llegaban hasta mí violentamente. Yo podría decir que en ese país está la vena más fuerte o una de las más poderosas, la vena esencial de esta parte del mundo. Viene una larga llovizna y la memoria, como un perdido hilo de agua, rameándose se mete en ese pozo de puro sueño que es La Paz. Sobre su transparencia se reflejan abobes de años y piedras de siglos. Es la noche recién llegada, a veces. Y el aire de esa ciudad, el aire que rodea su cintura humilde, es un permanente desflecarse de música. Las queñas sollozantes se le meten a uno en el pecho como redondos puñales, no de metal y sí de tibias humanas, de huesos de muchachas enamoradas, como quiere la leyenda que sea la arcilla de esa música tristísima. Dentro, bien dentro de la noche, una mujer vende cabezas de corderos humeantes. Pareciera que uno comiese en esos rostros la cara de Dios. Conversación del poeta en LW8 Radio Jujuy, año 1956 (Castilla & Castilla, 2018: 90)

Los ecos del despertar indigenista de Castilla también repercutieron en la crítica literaria. Una rama de los estudios dedicados al poeta resalta esta veta del salteño y hasta lo asocian con manifestaciones latinoamericanas parecidas. Ricardo Kaliman (1994; 2007), uno de los pioneros en pensar las relaciones entre el poeta y el grupo de Churata, sostiene:

Podemos presumir, en consecuencia, que hay ciertas condiciones estructurales que han dado origen al indigenismo de vanguardia, por lo que, para asimilar Luna Muerta a esta tendencia, no es necesario comprobar que Castilla haya tenido contacto directo con la poesía de Peralta, sino simplemente reconocer si fue afectado por las mismas coordenadas en las que ella se originó (2007: 19).

Por su parte, Leonardo Martínez (2015) en el Prólogo a las Obras Completas de Castilla, afirma que “Manuel es el poeta argentino de Amerindia. El primero que se animó a reconocerse heredero del Tawantinsuyo” (pág. 8). Y avanza hacia la idea de que en su lenguaje se transparenta una matriz quechua. Pero, quien mejor definió la naturaleza del lenguaje castillano fue el crítico cordobés Aldo Parfeniuk (2016), quien posicionó a Castilla como poeta ex-céntrico (al igual que Juan L. Ortiz, Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Enrique Ramponi, Jacobo Regen, etc.) por “funcionar” desde locus diferentes a la norma centralista de Buenos Aires⁴:

Son estos cursos propios de los diferentes locus los que llevaron a Castilla a escribir desde una latinoamericanidad cultural que pocos-sobre todo en la época en que él escribía- registraron como propio de nuestro país. Por el contrario: sistemáticamente consideraron tal identificación como una marca de marginalidad, y a las regiones culturales (y a sus intelectuales y artistas) investidos con tales orígenes y tradiciones latinoamericanas comunes-auténticos bolsones de resistencia a la autocolonización- a descalificarlos como detenidos en el tiempo, como atrasados (31).

El sugerente título de su ensayo *Manuel J. Castilla. Desde la Aldea Americana*, juega con la idea de que se puede entroncar a este poeta con la matriz “india” y americanista. Este hecho se evidencia en cuestiones como su “vuelta a la tierra”, en el sentido de un *panterismo*, de una interconexión metafísica hombre-naturaleza, propia de la cultura andina (a la vez, ex -céntrico para quien lo mira desde la

⁴ Recordemos que David Wise había utilizado el mismo “excéntrico” para referirse al Boletín. (véase Wise, 1984).

cultura moderna⁵); en su temporalidad particular, reflejada en el uso de gerundios y demás formas verbales durativas, de la particularización intimista y de otros elementos de la tradición oral traducidos a una forma “cultura”; y en la evidenciación de un sustrato indígena en su lenguaje y cosmovisión⁶:

Si bien muchas de las particularidades son propias de la lengua oral de la ciudad de Salta, otras pertenecen a regiones como el Chaco salteño, los Valles Calchaquíes y la región fronteriza con Bolivia, teniendo su origen- o recibiendo influencias- en culturas aborígenes como el guaraní (a través de las comunidades tobas, chiriguano y matakas) o en quechua/aymara. En lo acentual, la tonada del esdrújulo tiene su origen- aunque ciertamente discutido- en la desaparecida lengua cacana. El descripto espectro constituye el marco de la tradición lingüístico-literaria con la cual Castilla constituye su escritura (2016: 93).

Recapitulando, el estudio de Parfeniuk es importante porque ausculta en el lenguaje poético de Castilla para argumentar a favor de su inserción en la “americanidad”, entendida como la identificación con lo indígena. Es importante, además, que no limite sus reflexiones a los poemarios iniciales del poeta, en los que hay referencias explícitas a lo andino, sino que entiende que en Castilla se construye un modo de estar en el mundo, un quehacer poético atravesado por un sustrato “americano” que los poetas de otras latitudes se empeñaron en silenciar.

⁵ Parfeniuk completa con un análisis de cómo influye el lugar de enunciación: Así como en el Continente hay unas naciones más latinoamericanas que otras- no solamente debido a fenómenos inmigratorios diferentes, sino a los distintos niveles de asimilación de los modelos culturales adoptados- también hay, en la Argentina, provincias y regiones que responden unas más que otras a ese particular espíritu de lo latinoamericano que entre otras peculiaridades destaca la supervivencia de tradiciones y formas precolombinas y, respecto del lenguaje, ciertas características subyacentes que continúan influyendo en la lengua impuesta. Por cierto que la verificación- y gravitación- de tales influencias guarda distintas proporciones en una gran urbe, como Buenos Aires, y una provincia como Salta. Parecida simetría podemos establecer entre nuestro país y el resto de Latinoamérica: Argentina es la menos latinoamericana de las naciones; o, hasta ahora al menos, esa es la imagen que hemos dado siempre y que la mayoría de los escritores de las orillas del Plata se han encargado de difundir... (págs. 56-57).

⁶ Para explicar la presencia de los elementos del sustrato indígena, alude a cuestiones históricas y de circulación: Salta, una de nuestras provincias más tradicionalistas, fue paso obligado de la corriente colonizadora que, proveniente del Alto Perú, llegó hasta el corazón mismo del país. En ella fueron quedando los contenidos evangélico-culturizadores que entraban arrojados, cuando no extrañamente mixturados, con otros, pertenecientes a las culturas aborígenes andinas seleccionadas como medios de introducción (...) Salta, igualmente equidistante de los puertos del Pacífico y del Atlántico que con su asimilación y flujo constante de novedades y costumbres extranjeras tan hondamente gravitaron en la configuración cultural de las ciudades portuarias, en su aislamiento, fue y sigue siendo un bolsón contenedor de los mencionados contenidos (pág. 91).

Contrapunteo de poetas: “manifiestos” del Boletín y La Carpa

Al leer algunos ensayos y comentarios de poetas andinistas peruanos asociados con el *Boletín*, podemos establecer filiaciones con el manifiesto de *La Carpa*. Un ejemplo es el posicionamiento desde la novedad y la ruptura con la tradición anterior. En un artículo de septiembre de 1927 titulado “Hacia nuestra propia estética”, Esteban Pavletich sostiene:

En América no ha existido en cuatrocientos años, no podían haber existido, corrientes estéticas propias, signos. Descontado el arte indígena precolombino, que constituye nuestro clasicismo, o este otro, lógicamente relegado, desatendido, inescrutado, que es el popular-canciones, música, pintura-América no ha tenido arte, conformándose con un espejismo estético feble, fraudulento, del que nosotros, nueva generación, abominamos militantemente (Mamani Macedo, 2017: 306).

Al igual que Pavletich, los jóvenes de *La Carpa* afirman en su manifiesto:

Se está aquí en más cercano contacto con la tierra, con las tradiciones y el pasado, elementos auténticamente poéticos que no son responsables de las secreciones de cierto nativismo mezquino que encubre su prosa con el injerto de giros regionales y de palabras aborígenes (...) nosotros preferimos el galardón de la Poesía buscando las esencias más íntimas del paisaje e interesándonos de verdad por la tragedia del indio, al que amamos y contemplamos como a un prójimo, no como un elemento decorativo. Nada debemos a los falsos “folcloristas”. Tenemos conciencia de que en esta parte del país la Poesía comienza con nosotros (10).

Podemos encontrar varios puntos en común en los fragmentos citados. En primer lugar, parecieran contextualizarse en un entorno similar, signado por el contacto estrecho con la naturaleza, pensada como raíz. En segundo lugar, existe una denuncia de que esta relación hombre-naturaleza-arte no ha sido adecuadamente tematizada por las tradiciones literarias anteriores. Por último, frente a esta carencia, ambos grupos se piensan como los iniciadores de un arte más “legítimo”.

En relación a lo anterior, otro escritor asociado al *Boletín* llamado Ántero Peralta Vázquez, en su artículo “El uno y vario del arte vanguardista” redobla la apuesta de autoafirmación:

Dejemos a los viejos estarse con su viejo sentido. Que no nos importe una miga los rezongos de las vetustas academias. Elevemos a ras de cielo, el milagro de NUESTRAS EXPRESIONES. Forcemos el motor de nuestras inquietudes para

volar, ala con ala, con las escuadrillas vanguardistas. Relequemos lo simiesco al simio y formemos NUESTRA ESTÉTICA, con el barro de nuestro suelo y el aliento de nuestra raza (Mamani Macedo; 2017: 312).

En el mismo sentido, los poetas de La Carpa expresan esta preocupación por hacer arte que tematice al hombre en contacto con la naturaleza, desde una perspectiva arraigada al suelo propio.

Los autores de los poemas recogidos en este cuaderno de La Carpa poseemos en común un hondo amor a la tierra y ahincada preocupación por la aventura del hombre, del hombre, que es también naturaleza (...) Asumimos la responsabilidad de recoger por igual las resonancias del paisaje y los clamores del ser humano (...) un audaz buceo de espacio con las raíces fecundamente internadas en el suelo (9).

Se debe tener en cuenta que, aunque los programas estéticos de ambos grupos manifiesten intereses comunes, no coexistieron temporalmente. Es decir, existirán diferenciaciones producidas por el contexto estético específico de cada uno de ellos. No será lo mismo producir a principios de los años 20 en pleno auge de las vanguardias históricas, que hacerlo casi a mediados de siglo. Sin embargo, si bien en la producción de *La Carpa* no encontramos los giros vanguardistas más radicales de los Orkopatas, sí hay en Manuel J. Castilla (y en *La Carpa* en general) una voluntad de novedad y una praxis que sigue las lógicas de las agrupaciones de vanguardia. Al respecto, María Eugenia Carante (2007) afirma:

La influencia vanguardista se manifiesta, en estos poetas, en el deseo de crear un arte nuevo pues las normas esclavizan al creador, en la tendencia a un arte no figurativo ya que encuentran en la palabra un valor extraordinario por medio del cual el artista crea un mundo autosuficiente, y en la tendencia a agruparse en torno a una estética, a una sensibilidad común, y a darlas a conocer en manifiestos, boletines, revistas(...) se genera así una poesía de corte telúrico, revitalizada por el vanguardismo, y una nueva preocupación por el hombre situado en esta geografía, la americana (51-53).

A su vez, Carante no duda en afirmar los lazos entre Castilla y algunos poetas bolivianos con los que se encuentra durante sus viajes. Uno de ellos es José Enrique Viana, quien perteneció al grupo *Gesta Bárbara* y tiene un poema titulado “La palliri”, de sorprendentes similitudes con el homónimo de Castilla.

Carante y Kaliman sostienen, entonces, que existen relaciones entre el indigenismo de vanguardia y las propuestas poéticas iniciales de Castilla. Para

afirmarlo se basan en un análisis principalmente estético y comparativo. Esta incipiente tradición crítica puede ser revisitada desde una metodología de las redes que abra el panorama a otros textos, otras figuras y otras circulaciones.

Conclusión

Es cierto que, más allá de los datos que demuestren el contacto entre los universos poéticos de Puno y el Noroeste, es posible vincularlos mediante un análisis estético. Sin embargo, abordar estas producciones mediante una metodología de las redes permite entender los canales de comunicación reales, materializados en las publicaciones periódicas, en los viajeros mediadores, en las cartas, en los lugares de religación, etc. Atender a estas cuestiones puede esclarecer futuros análisis críticos y estéticos de los poetas y artistas de las regiones andinas peruana, boliviana y argentina.

Los canales de comunicación entre las publicaciones muchas veces pasaban por zonas alejadas de las capitales, atravesando nuevas rutas de la mano de viajeros, canjes de libros o comentarios cruzados en las mismas páginas de las revistas. En este trabajo presentamos el caso de Omar Estrella, quien funciona como bisagra entre los dos mundos: se conecta con Churata desde la época de *Gesta Bárbara* en Bolivia, y luego de su traslado a Argentina, integra *La Carpa*. Es posible hipotetizar que Castilla haya leído a los poetas bolivianos gracias a este escritor y haya tenido contactos a los que acudir durante sus viajes por Bolivia.

Como se pudo observar, las redes que el *Boletín* exhibe y construye atravesaron fronteras nacionales y obstáculos geográficos, conformando mapas abigarrados en los que algunas zonas se legitimaron como polos religadores (Buenos Aires, La Paz, Lima) y otras zonas estrecharon lazos menos evidentes pero de crucial importancia. Estas relaciones culturales de diverso tipo construyen áreas específicas que se emparentan y que dan cuenta de una verdadera *empresa religadora* latinoamericana.

Referencia bibliográfica

- Carante, M (2007) “Vanguardismo y América en Manuel J. Castilla” en Amelia Royo y Olga Armata (coord.) *Por la huella de Manuel J. Castilla. Edición homenaje*. Salta: ediciones del Robledal.
- Castilla, G., & Castilla, L. (2018). *Manuel J. Castilla. Crónica biobibliográfica*. Salta: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta /EUDEBA.
- Kaliman, R (1994) “La palabra que produce regiones: Castillo, Aparicio, Pereira” en *Cuadernos de Cultura 1*. Salta: Departamento de Cultura, Banco Credicoop. (pp. 5 a 16)
- (2007) “Sobre el proyecto creador de Manuel J. Castilla” (Prólogo) en Amelia Royo y Olga Armata (coord.) *Por la huella de Manuel J. Castilla. Edición homenaje*. Salta: ediciones del Robledal
- Maíz, C (2011 a) “Las re(d)vistas latinoamericanas y las tramas culturales: redes de difusión en el romanticismo y modernismo” en *Cuadernos del CILHA vol12 n°14* (pp 73 a 88)
- (2011b) “La eficacia de las redes en la transferencia de bienes simbólicos: el ejemplo del modernismo hispanoamericano” en *ALPHA n°33* (pp23 a 41)
- Mamani Macedo, M (Ed.) (2016) *Boletín Titikaka*. Edición Facsimilar. Lima: Lluvia editores.
- (2017) *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Lima: FCE.
- Martinez, L. (2015). *Pensar la poesía y sentir la poesía de Manuel J. Castilla*. En M. J. Castilla, *Obras completas* (págs. 7-10). Salta: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta/ EUDEBA.
- Martínez Succardi, S (2012) *En busca de un campo cultural propio: literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Palermo, Zulma y Elena Altuna (1996) “Región cultural y región literaria” en *Una literatura y su historia*, Fascículo 2, Salta: CIUNSA, (pp.1-18).
- Parfeniuk, A. (2016). *Manuel J. Castilla. Desde la aldea americana*. Córdoba: Alción Editora.
- Tamayo Herrera, J (1982) *Historia social e indigenismo en el altiplano*. Lima: Treintaitrés.
- Vich, C (2000) *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Wise, D. (1984). Vanguardismo a 3800 metros: el caso del Boletín Titikaka. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*(30/31), 257-269.
- Zanetti, S (1994) “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)” en Ana Pizarro (Comp.) *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*. Vol. 2. Sao Paulo: Campinas-UNICAMP.

El gozante de las letras

José Manuel Díaz Watson

Universidad Nacional de Salta
Argentina

Resumen

En el siguiente trabajo se intenta una aproximación a canciones folclóricas compuestas por el poeta nacido en Salta, Manuel J. Castilla, tomándolas como textos literarios. En estas piezas musicales se observan unos tópicos recurrentes que atraviesan toda la obra poética-musical de Castilla. Esta ponencia se centra en la relación naturaleza-hombre y viceversa. Los textos a analizar son: “Canción del caballo sin jinete”, “Zamba de Juan Panadero”, “Pastor de nubes” y “Maturana”. Teniendo en cuenta a las composiciones como textos literarios a analizar, este trabajo, además, se problematiza la relación entre canción popular y literatura. El sentido de esta ponencia es mostrar cómo el poeta proyecta su decir poético yendo más allá de cualquier regionalismo posible.

Palabras claves: *Canción folclórica, Canción popular, Movimiento “La Carpa”, Regionalismo, Zamba*

“De solo estar nomás, uno canta sus cosas”

Introducción. Una aproximación a la obra poético musical de Manuel José Castilla

En el siguiente trabajo esbozaremos la problemática de la relación entre canción popular y literatura, tomando canciones folclóricas de Manuel J. Castilla. Haremos una aproximación a algunas de sus composiciones más famosas: “Canción del caballo sin jinete”, “Zamba de Juan Panadero”, “Pastor de nubes” y “Maturana”.

Veremos entonces cómo el poeta proyecta a través de estas canciones un decir poético que está más allá de cualquier regionalismo.

Tenemos en cuenta a la canción tomada como texto literario, lo que implica reconocerla como ficcional. Por más que algunas composiciones hayan sido inspiradas en personajes reales, sabemos que en este caso esos aspectos poco aportan al momento de analizar el texto literario. En este trabajo analizaremos la letra de la canción, dejando de lado la música, que necesitaría un trabajo y un análisis aparte.

Manuel J. Castilla perteneció a la llamada “Generación del ‘40”, que se destaca por proponer visiones de lo urbano, teñidas de nostalgia debido a las transformaciones del entorno. En la misma década surge en la región el grupo *La Carpa*, del cual formó parte Castilla, que reunía a poetas del NOA bajo una misma óptica. Ellos proclamaron en su Manifiesto “la poesía comienza con nosotros” (Galán, 1944), rechazando los mandatos de la generación anterior donde el paisaje era sólo un “elemento decorativo”.

Castilla tuvo repercusión en el cancionero argentino, en sus poemas se hace eco de la reivindicación del hermano latinoamericano, en un esfuerzo por integrar a todos en la “patria grande”. En sus letras, las imágenes del paisaje y de los hombres que lo habitan se amalgaman entre sí, se vuelven uno con el poeta que los nombra y los visibiliza para el resto del mundo. Así también, los compositores de las décadas del ‘40-‘50 podrían parafrasear al Manifiesto de *La Carpa*, y decir “la canción folklórica moderna comienza con nosotros”.

“Mirando pasar las letras”. Análisis crítico interpretativo

A continuación intentaremos hacer un análisis crítico interpretativo sobre tres composiciones poético-musicales compuestas por el famoso dúo Leguizamón-Castilla y otra del poeta Castilla con música de Fernando Portal, de gran potencia expresiva.

La primera canción que nos ocupará será “Canción del caballo sin jinete”, cuya letra apareció por primera vez en el libro *Cantos del Gozante* de 1972 como poema titulado “Entierro de Baltazar Guzmán”.

Desde los primeros versos:

*Voy delante de todos, sin jinete, en este entierro
Detrás de mí viene mi dueño
Don Baltasar Guzmán viene dormido*

Se delata la originalidad creativa del poeta, siendo el caballo quien llora y lamenta a su dueño llevándolo a su última morada. Esto genera extrañeza por la voz enunciativa que termina siendo el caballo de Baltazar Guzmán, pero que nada tiene de inusual pensando en las relaciones que entre animales y humanos se generan cuando hay un afecto cooperativo. Esta fusión de la naturaleza con el hombre, como dice la investigadora María Leonor Torino Usandivaras “No solo se trasluce en el placer estético que le provoca la contemplación del paisaje o el deleite espiritual que este le transmite a un observador lírico, que se evade de la fealdad de un mundo artificial y banal” (2007: 199).

En la siguiente estrofa:

*Ya nadie me sujeta
nadie apaga la espuma de mi freno y mi brío
Siento los guardamontes como un cuervo baleado encima de mí*

Es interesante ver cómo Castilla plantea la ausencia del jinete desde el animal que lo evoca en la vidala. Es decir, en esta parte de la pieza el caballo siente la pérdida de su amo en las actividades cotidianas del hombre de campo, como montar a caballo. Ya nadie decide sobre su andar, y pareciera que el caballo actuará por su propia voluntad.

En el verso final se muestra claramente cómo desde la perspectiva del caballo se sufre al llevar a su dueño al entierro y cómo pesa sobre sus espaldas ese último viaje. La figura del “cuervo baleado” resulta interesante porque el cuervo es un ave de rapiña que opera como símbolo de la oscuridad de la muerte, una presencia fúnebre asociada en la estrofa al guardamonte.

Avanzamos hacia las siguientes líneas de la composición: “Como una espuela negra/ algo se clava en mis ijares/ pero sobre mi lomo ya no hay nadie”. Es aquí donde se instala el dolor profundo y hondo de la canción, un llanto bagualero, donde la presencia ausente de Baltazar Guzmán le duele al caballo como si estuviera vivo, pero él sabe que está muerto.

*Ahora que lo llevo ya sin peso a la muerte como un pétalo
son un granizo tibio sus espuelas
La brea en flor caída
le doraba sus huellas
y el crespín le entregaba gota a gota balidos de rocío*

Aquí vemos con claridad la fusión que hay constantemente en la poesía de Manuel J. Castilla a lo largo de toda su obra: la relación hombre-naturaleza, naturaleza-hombre como si fuera un “peregrinaje del yo por las estaciones de la vida” (Martínez, 2015: 7) que se repite constantemente en la obra total del poeta. Los elementos nombrados: la muerte ligera como un pétalo, la añoranza de las espuelas como un granizo tibio, la flor de la brea que le marca los pasos y los pájaros que le cantaban al amanecer, funcionan todos en una simbiosis mística para despedir al amigo del poeta. En los dos últimos versos, el caballo “recuerda por el que no se acuerda”.

En la década de los años 40, Castilla comenzó una legendaria amistad con el músico Gustavo Leguizamón. A Leguizamón, muchas veces con letra de Castilla, le debe la música argentina diversas composiciones.

A continuación analizaremos la “Zamba de Juan Panadero”. La canción comienza evocando el recuerdo de Juan Riera cantando, como al panadero le gustaba que lo recuerden, austero, sencillo, humilde, cantando “de vez en cuando”. En la estrofa siguiente:

*Panadero don Juan Riera
con el lucero amasaba
y daba esa flor del trigo
como quien entrega el alma.*

El poeta describe el oficio del panadero: temprano con el último lucero comienza su labor, y lo hace con tal nobleza que pareciera como si en cada pan entregara un poco de su alma. La integridad del panadero Riera es reforzada en el estribillo al exclamar:

*Cómo le iban a robar,
ni queriendo a Don Juan Riera
si a los pobres les dejaba
de noche la puerta abierta*

Aquí se ve un gesto de generosidad explícito como este estribillo lo sugiere.

En las siguientes estrofas volvemos al sincretismo natural castellano de naturaleza-hombre-ambiente:

*A veces hacía jugando
un pan de palomas blancas
y harina su corazón al cielo
se le volaba*

Como dice el poeta Leonardo Martínez, Castilla “(...) se reconoce como un elemento más, se sabe parte de un devenir que lo arrolla y genera, incesante en cada brizna, en un proceso de recomposición continuo” (2015: 7).

Aquí el poeta hace un retrato acabado, ensalzando el oficio de Juan Riera, en el que él pone su corazón haciendo el pan y en cada pan ofrece también su corazón. Pocas personas pueden trabajar “jugando” o “jugando” a trabajar, lo que en estos versos se muestra es cómo Juan ama su oficio y es capaz de poner todo su empeño, su amor en él.

La última estrofa de la zamba hace referencia a una costumbre típica argentina, el encuentro con amigos mediado por la guitarra y el vino:

*Por su amistad en el vino
Sin voz queriendo cantaba
Y a su canción como al pan
La iban salando sus lágrimas*

Como se dice muchas veces, el vino sirve para “matar las penas” o para brindar, en el sentido de convidar, compartir y celebrar. A esa canción que canta Juan la elevan sus lágrimas, cómo la levadura eleva al pan.

La canción que ahora nos ocupa es “Pastor de Nubes”, cuya música fue compuesta por Fernando Portal. El universo castellano definitivamente se refuerza en esta letra, que traza un cuadro perfecto en la estética inconfundible del autor, donde una vez más hombre, mundo, historia, raíces, paisaje y sentires quedan pincelados.

*Ese que canta es Barbosa
pastorcito tastileño
Apenas se lo divisa
cuando llovizna en el cerro*

“Ese que canta” es, en palabras de Amelia Royo (2007) el típico “impersonal castellano”. Este “ese” des-cosifica y otorga a la vez identidad y familiaridad, y es usado especialmente en el norte argentino. Por otra parte, es una expresión propia de espacios de confianza, familiares, y dicho como está en la letra, al inicio de una canción, establece lo que luego será el piso de calidez del tono general de esta. También en este “ese” podemos observar cómo Castilla nos interpela a que escuchemos al pastorcito que canta.

La forma de titular a casi todas las canciones anteriormente mencionadas, por nombre, apellido y profesión, “*Barbosa, pastorcito tastileño*” habla de formalidad social, es decir, esa que se establece entre la gente del campo al nombrarse, ya sea por su profesión o apellido, pero que al mismo tiempo, en esta zamba tiene un toque de familiaridad. A la vez presenta actor y acto con tono amigable presente en el sufijo “cito”, de “pastorcito”, que en la lengua quichua se utiliza para referirse a alguien amigablemente o con más cercanía, porque no es un “pastor” sino “nuestro pastorcito”, al que el poeta conoce.

Asimismo, decir “tastileño” es semejante a hablar de “puneño”. El pueblo de Tastil es hogar de una de las ruinas precolombinas más importantes y grandes del noroeste argentino, una metrópolis para su época.

Entonces, si bien el que canta es Barbosa, al mismo tiempo puede representar a cualquiera, a un todo colectivo. Lo que sabemos de él es que coplea, es pastorcito y vive en la puna.

Luego de la entrada al seno de la tierra, de contarnos que el que canta es Barbosa, y que se funde pequeño en la llovizna con el cerro, llega la identificación con la Pachamama.

Esta amalgama que se produce constantemente en toda la obra de Manuel J. Castilla se nota claramente en esta zamba. Al reflexionar sobre la naturaleza, uno de los tópicos más recurrentes en su producción, explica María Leonor Torino Usandivaras que:

Castilla celebra la vida, en toda su esencia, a través de su canto a la naturaleza. Es un exponente de los principios estéticos del grupo La Carpa, pero va más allá de eso: su poesía es emoción con sensualidad desbordante, delirante y plena. Transmite, como pocos, ese estado de goce visceral por la naturaleza. (Torino Usandivaras, 2007: 199).

En la siguiente estrofa, que actúa de estribillo en la canción, el pastorcito astileño se pone de fiesta y así asistimos a otra de las tantas muestras de la composición dual que existe en las tierras adentro de la Argentina y en los pueblos pequeños que se fundan en tiempos de la colonia.

*La florcita amarilla
de tu sombrero,
pastora, dámela en Pascua,
que es tiempo de andar queriendo*

Por un lado, las Pascuas Cristianas de Resurrección de Jesús, por otro lado, el elemento amoroso. La flor amarilla representa al símbolo de la fraternidad dada por la celebración. No es extraño que en este contexto, aparezca un nuevo elemento que nos remita al amor, quien aparece para enamorar y despertar los pedidos del pastorcito, es su elemental complementario: una pastorcita.

En la estrofa que sigue se manifiesta una profunda naturaleza poética:

*Mirando pasar las nubes,
encima 'el cerro me quedo,
y de golpe me parece
que soy yo el que se está yendo*

Donde dice: “Mirando pasar las nubes/ encima ‘el cerro me quedo”, el pastorcito astileño se queda estático contemplando todos los días el cielo con sus nubes. Es un familiar del cielo y del cerro, donde él se queda decididamente. Entran nuevamente en juego los temas que vienen surgiendo del poema, identidad disuelta en el mundo que vive esta persona. Las nubes y él son un mismo movimiento y ya no se distingue quién se mueve y quién se queda quieto.

La última estrofa refuerza la “universalidad” y la “particularidad” que conviven constantemente en toda la obra de Manuel J. Castilla, como un juego dual. El pastor de amor anda muriendo. Así, podemos decir que Castilla está plasmando en estos últimos versos una sentencia de naturaleza filosófica profunda: todos sentimos lo mismo, pero cada persona lo vive de manera particular.

Empezamos a transitar la última canción que nos convoca en esta oportunidad. Se trata de otra zamba, de nombre “Maturana”. La presentación del personaje se da en el mismo formato que en “Pastor de nubes”: “El que canta es Maturana, / chileno de nacimiento”. Maturana es un apellido común en Chile, lo que le otorga nuevamente al personaje castillano esa dualidad de ser muchos, una persona en

particular y ninguno al mismo tiempo. Este chileno está “rodando la tierra con toda su tierra adentro”.

Castilla nos cuenta que esos montes en los que ahora vive Maturana son los de Salta, es decir que se aquerenció en esos pagos. Fiel a la imagen antes mencionada, vemos que Maturana cuando se queda viviendo en Salta “se vuelve hachero”, y él siente el dolor de “cada hachazo que da”.

La consustanciación con la naturaleza que se entiende a partir de la imagen de llorar su sangre primero cuando va a “voltear un quebracho” está en consonancia con el programa del movimiento “La Carpa”, que se proclamaba en contra de los falsos folkloristas que veían a la naturaleza separada del hombre. En este caso es Maturana, como parte de su ecosistema natural, quien al hachar un árbol, al lastimarlo, se lastima también él mismo.

En el estribillo se exclama la pena del destierro, de la nostalgia por la tierra perdida. Así Maturana entra en un ritual universal, donde a través del vino llora sus penas. El vino lo hace dormir, adormece el dolor de la pérdida de sus pagos.

En las últimas estrofas se observa nuevamente la simbiosis típicamente castellana naturaleza/hombre - hombre/naturaleza, al evocar que Maturana sube como el humo al carbón, a través del vino. La frase con la que empieza la última estrofa: “Que será de este hacherito / de ese de que no ha sido nada” nos remite al impersonal castellano previamente mencionado. Asimismo, ese que “no ha sido nada”, en palabras de Octavio Paz “(...) implica una creación de aquello mismo que revela: el hombre” (Paz, 2011: 157). A su vez, esta zamba nos plantea la pregunta ¿de dónde viene la voz del poeta?, ¿es de él o de nadie?, a lo cual Paz respondería: “La voz del poeta es y no es suya” (Paz, 2011: 157).

Vale la pena también detenerse en el uso de la voz de herencia quechua que nombra a Maturana “machadito”, revistiéndolo de afecto y familiaridad, contrario al impacto negativo y peyorativo que generaría el uso de la palabra “borracho” lisa y llanamente. Así, Castilla integra las penas y las alegrías del hombre con -y en- la tierra.

Conclusión

Para empezar a concluir, tenemos la obligación de explicar por qué acentuamos el análisis en canciones folclóricas de Manuel J. Castilla, debido a la estrecha relación que tienen con su obra poética y su prosa. Es la preocupación y la vivencia que el poeta salteño le otorga al ecosistema, no como algo impuesto por la sociedad, ni mucho menos como *leit motiv*, sino como una preocupación real por la tierra, según lo explica Aldo Parfeniuk:

una cultura como la que el conquistador encontró en marcha aquí, en estas tierras del Sur, y que sin autoproclamarse como tal resultó ser mucho más respetuosa (más “culta”) que la que trajeron los españoles, especialmente en sus relaciones con la tierra y con el concepto, tan en uso hoy, de desarrollo sustentable (Parfeniuk, s/d)

En la mayoría de estas composiciones se puede observar la diferencia de matices entre literatura regionalista y literatura regional. En su artículo “Literatura argentina/Literatura regional. Debates y desafíos”, Amelia Royo (1994) entiende que la región literaria depende de la percepción y de la vivencia. De esta manera, se trata de una cuestión subjetiva, donde tanto el sujeto de escritura como el sujeto que lee, no están aislados del espacio social. Hasta la irrupción del folklore argentino en las emisoras de radios locales, que es coincidente con el movimiento *La Carpa*, la gente que habitaba la tierra en la que el poeta vivió, había quedado fuera de la representación poética nacional. Así lo subraya Ricardo Kaliman:

los esfuerzos por situar la poesía de Castilla en relación con los meridianos de la tradición literaria, en niveles que van desde el contexto inmediato (la provincia, la región, el país), hasta líneas contemporáneas dominantes en la poesía occidental, en Latinoamérica y Europa (Kaliman, 2007: 9-28).

Damos por concluido este breve trabajo sobre las relaciones entre canción popular y literatura, esperando que estas composiciones no queden aisladas de la obra cabal del poeta, sino que se sigan problematizando las cuestiones entre lo folclórico y lo estrictamente letrado. De esta manera, vemos cómo Castilla se crea y se recrea a sí mismo para quedarse instalado en las páginas de la literatura argentina.

Referencia Bibliográfica

- Castilla, M. J. (2015) *Obras completas*. Buenos Aires: Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura de la provincia de Salta.
- Galán, R. (1944) *Manifiesto de La Carpa*.
- Kaliman, R. (2007). "Prólogo. Sobre el proyecto creador de Manuel J. Castilla". En Royo, A. y O. Armata (Coordinadoras), *Por la huella de Manuel J. Castilla (Edición homenaje)*. Salta: Ediciones del Robledal.
- Martinez, L. (2015). "Prologo a las Obras Completas de Manuel J. Castilla". En Castilla, M. J., *Obras completas*. Buenos Aires: Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura de la provincia de Salta.
- Parfeniuk, A. (s/d). "Enfoque ecocrítico de la poesía de Manuel J. Castilla". Facultad de Lenguas- ISEA- U.N.C.
- Paz, O. (2011) *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Royo, A. y Armata, O. (Coordinadoras) (2007) *Por la huella de Manuel J. Castilla (Edición homenaje)*. Salta: Ediciones del Robledal.
- Royo, A. (1994) "Literatura argentina/Literatura regional. Debates y desafíos". En Massara, Guzmán y Nallim (Dir.) *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*. Jujuy: Pro Hum.
- Torino Usandivaras, M. L. (2007) "El goce de la naturaleza en la poesía de Castilla". En Royo, A. y Armata, O. (Coordinadoras), *Por la huella de Manuel J. Castilla (Edición homenaje)*. Salta: Ediciones del Robledal.

Manuel J. Castilla en contexto

Rafael Fabián Gutiérrez

Universidad Nacional de Salta
Argentina

Resumen

En el campo de la literatura argentina, dentro de la llamada generación del 40, el movimiento cultural *La Carpa* le dio a la producción de la región NOA una presencia grupal que no había tenido hasta ese momento. Dentro de ese movimiento es fuerte la presencia de la poesía vinculada a la música y entre ellos se destaca la figura de Manuel J. Castilla por la proyección que tienen sus letras en el floreciente campo de la música folklórica. En nuestra ponencia nos interesa relevar la inserción del poeta dentro del campo literario salteño y su proyección hasta la actualidad desde distintos ámbitos que incluyen el diálogo con docentes, investigadores y creadores.

Palabras claves: *Manuel J. Castilla, Literatura, Argentina, Salta, Lírica*

Introducción

Las JORNADAS DE CRÍTICA LITERARIA organizadas con motivo de celebrarse el centenario del natalicio de Manuel J. Castilla fueron un espacio de reflexión muy oportuno para tratar la inserción del poeta dentro del campo literario de Salta, ámbito que incluye tanto la creación y la circulación como su diálogo con la crítica y con otros creadores, pues consideramos muy relevante poner en discusión la concepción misma de literatura.

Por lo tanto, el presente artículo fue presentado en su versión original como ponencia bajo el mismo título, dentro del eje temático: "Lecturas críticas de la Obra

de Manuel J. Castilla” y fue ampliado en base a los diálogos generados a partir de la exposición.

Cuando hablamos de “literatura” asociamos inmediatamente el término a un connuevas casas de estudios. Así, en 1972 fue creada la Universidad Nacional de Salta entre cuyas carreras pioneras estaba la de Letras que, en poco tiempo, marcó un hito dentro de los estudios literarios por regiones a partir del “Simposio de Literatura Regional” organizado por el Instituto de Folklore Augusto Raúl Cortazar en 1978, cuyas actas publicadas en 1980 aún son referentes para los estudios actuales. En ellas podemos encontrar trabajos críticos sobre el grupo cultural *La Carpa* y el poeta Manuel J. Castilla. Dos años después de esa publicación, con motivo de celebrarse el “Cuarto centenario de la fundación de Salta”, la U.N.Sa. aportó un *Estudio sociohistórico y cultural de Salta*, en cuyo tomo II correspondiente a las áreas lingüística y literaria, en el capítulo I hay un estudio sobre “El Grupo *La Carpa*” y en el capítulo II hay un trabajo crítico sobre el libro *De solo estar* de Manuel J. Castilla.

Otro componente importante del campo literario son las publicaciones periódicas, entre ellas se destacan en especial los suplementos y revistas culturales. En el ámbito salteño la revista *Diálogos* -dirigida por Ricardo Díaz Villalba- convocaba a periodistas culturales, escritores y académicos para que publicaran artículos de opinión y de crítica sobre la producción cultural salteña. En 1993, en su cuarto año, dedicó su número cinco de modo especial a *La Carpa*. Allí podemos encontrar varios artículos sobre la producción literaria de Manuel J. Castilla junto a otros integrantes del grupo, con el sello de académicos de las universidades de Salta, Jujuy y Tucumán.

Por esas colaboraciones en la publicación, ese número especial de la revista *Diálogos* se ha vuelto un material valioso para el estudio de la literatura argentina de la región NOA, pues no sólo atiende al reconocido grupo *La Carpa* sino que la otra sección de literatura es para el -en esos momentos- ascendente grupo *Vocación* que desde Orán ya llevaba una década de fuerte presencia en la producción cultural que se proyectaba por el país.

Doce años después de esa publicación que recuperaba desde la crítica académica la importancia de Manuel J. Castilla en su contexto, en 2005, al conmemorarse el vigésimo quinto aniversario del fallecimiento del poeta, Amelia Royo -entonces directora del Instituto “Luis Emilio Soto”- y su par del Instituto “Augusto Raúl Cortazar, Olga Armata, organizaron un ciclo de homenajes con la presencia de escritores, docentes e investigadores en un diálogo con estudiantes y lectores en general, en el ámbito de la Casa de la Cultura y de la Biblioteca Provincial.

Esa experiencia dio lugar a una recopilación de artículos y conferencias que se publicaron en 2007 en el libro *Por la huella de Manuel J. Castilla*.

De modo que esta breve e incompleta reseña muestra que el campo de la crítica literaria en el NOA no nace con nosotros sino que somos los herederos de aquellos mayores y en un diálogo con su producción debemos continuar una tarea necesaria e indispensable en nuestro campo disciplinar.

Manuel J. Castilla y la tradición poética en Salta

En la literatura argentina del siglo XX, dentro de la llamada generación del 40, el movimiento cultural *La Carpa* le dio a la producción de la región NOA una presencia grupal que no había tenido hasta ese momento. Dentro de ese movimiento es fuerte la presencia de la poesía vinculada a la música y entre ellos se destaca la figura de Manuel J. Castilla por la proyección que tienen sus letras en el floreciente campo de la música folklórica.

En nuestro artículo nos interesa relevar la inserción del poeta dentro del campo literario salteño y su proyección hasta la actualidad, sin dejar de considerar como se mantiene el diálogo con la música que lo popularizó.

Manuel José Castilla nació en Cerrillos el 14 de agosto de 1918 y murió en Salta el 19 de julio de 1980, en este año se celebra el centenario de su natalicio y para comenzar el tratamiento de su inserción en el campo literario voy a tomar una cita del grupo en el que desarrolló su formación:

“Tenemos conciencia de que en esta parte del país la Poesía comienza con nosotros” es la frase más recordada del Manifiesto de *La Carpa*, con la que el grupo marca su presencia en el campo cultural allá por el año 1944. Raúl Galán –autor de la frase- años después trató de aclarar a qué se referían con semejante declaración:

En ese momento, la frase era absolutamente necesaria para establecer un deslinde definitivo y para fumigar el campo en torno de La Carpa. Nuestro vecindario era muy malo: en la vereda de enfrente, quienes invocaban la condición de discípulos de Jaimes Freyre eran desmentidos por la calidad de la mercadería que se cobijaba bajo ese nombre a gusto. Los vecinos de al lado continuaban glosando, imitando y rebajando –sin conseguir reflejar su fresca gracia- La Leyenda de Coquena, La Flor del Lirolay y Tata Sarapura (en ese momento, para que no nos confundieran con esos vecinos, tuvimos que olvidar a Juan Carlos Dávalos). Había también algunos desafinados ecos de Ricardo

Rojas que versificaban enfáticamente la prosa de El país de la selva, pero que ignoraban o desdeñaban al cristalino y sencillo Ricardo Rojas de las Canciones, de noble sabor a copla popular. Los vecinos del fondo eran los peores, incapaces de escribir versos en cristiano, los llenaban de palabras quechuas para halagar el esnobismo de los turistas, desencadenar el torrente de declamadores de circo y las gárgaras de las señoritas recitantes y recalcitrantes. (Galán, Raúl, entrevista para el diario La Gaceta 1956).

En ese movimiento cultural nucleado en Tucumán se formaron los prolíficos poetas salteños Raúl Aráoz Anzoátegui, Sara San Martín y Manuel J. Castilla, quienes tenían clara conciencia de que la poesía no había surgido espontáneamente con ellos sino que se insertaba en una larga tradición con la que mantuvieron un diálogo, tanto con las generaciones que les precedieron como con las que les sucedieron.

De hecho, cuando regresaron a Salta, los poetas se integraron a la tertulia de la casa de Don Juan Carlos Dávalos que ostentaba la imagen de un patriarca de las letras provincianas quien, con la sabiduría y el aplomo que otorgan los años, recibió a los jóvenes bravucones y luego de largas diatribas poéticas los acogió como discípulos.

Una buena relación maestro-discípulo es aquella por la cual el maestro no hace clones de sí mismo sino por la que ayuda a la nueva generación para que desarrolle sus potencialidades.

Ese encuentro personal nos muestra un vínculo inmediato entre la generación del 40 y la que le precedió, sin embargo la literatura de Salta no había nacido tampoco con ellos. De hecho el afamado autor de “El viento blanco”, en sus andanzas de estudiante conoció al autor del célebre y popular *El borracho*, Don Joaquín Castellanos, quien elogió su temprana producción y lo alentó a volver a Salta para dedicarse a la literatura. Si comparamos la escritura de Joaquín Castellanos con la de Juan Carlos Dávalos y la de Manuel J. Castilla veremos notables diferencias, sin embargo hay una relación de continuidad registrada biográficamente por esos encuentros que fueron impulsando la tarea de la generación siguiente.

Los poetas Manuel J. Castilla y Raúl Aráoz Anzoátegui trabajaron en el periodismo salteño -como sucedió y sucede con muchos escritores-, gracias a Alejandro Morandini en *El oficio del árbol* la mayor parte de los artículos del Barbudo poeta fueron recopilados. Lo que me parece oportuno señalar es que en esa labor de la escritura en los medios, de los por entonces jóvenes escritores, había sido precedida por Ernesto Aráoz, cuya producción periodística y literaria aún está

pendiente de recopilación y publicación. El apellido debe llamarnos la atención, ya que se trata del padre de Raúl Aráoz Anzoátegui, amigo y tertulio de Manuel J. Castilla, lo que nos muestra que el ingreso de ambos en el mundo de la prensa estuvo alentado por la tarea de su predecesor.

En general la obra de Manuel J. Castilla se sitúa en un momento de cambio muy importante dentro de la historia de la lírica argentina, porque surge de un grupo que instala a la literatura escrita desde las provincias con una ruptura y una continuidad ya que hasta ese momento se vinculaba la producción de las provincias con rasgos folkloristas o costumbristas. Era el modo como se la caracterizaba por entonces y que en gran medida continúa como prejuicio de lectura hasta la actualidad.

Con respecto a las categorías de continuidad y ruptura, podemos reconocer la primera por una fidelidad a la cultura desde la que se escribe y ésta es la referencia a un mundo con un folklore vivo -y no referido o parodiado como sucedía con los escritores de la generación anterior- y la ruptura está con la incorporación de los aportes de las vanguardias que habían renovado los modos de escribir en las primeras décadas del siglo XX.

Un problema de lectura es que el prejuicio ha operado destacando los elementos de la tradición que se conservaron y se descuidaron las marcas de las vanguardias. Hasta ahora sigo escuchando que la poesía de Manuel J. Castilla alimenta la tradición telúrica y folklórica de la literatura de Salta, tan distinta de la poesía urbana y cosmopolita como la Buenos Aires. Lo que sucede es que estamos acostumbrados a relacionar las vanguardias con la urbes cosmopolitas, pero si prestamos atención a la forma, notaremos que hasta la poesía más temprana de Manuel J. Castilla tiene imágenes vanguardistas y, a medida que avanzamos en sus poemarios, notamos el desborde formal que va hacia construcciones métricas y hacia una sintaxis más compleja con imágenes oníricas fusionadas con un profuso imaginario provisto por una rica tradición ancestral de la que carecen la urbe cosmopolita.

Retomando nuestra afirmación sobre los vínculos con los predecesores, uno de los más famosos libros de Manuel J. Castilla, *Copajira* (1949), tiene un a modo de prólogo un "Ditirambo amistoso a mi buen amigo el poeta Manuel J. Castilla", escrito por Juan Carlos Dávalos. La tónica del poema es muy diferente al tratamiento del drama minero que aborda el libro, pero se nota el festivo espaldarazo que le da el viejo poeta consagrado al joven poeta en ascenso.

De modo que lejos de la imagen parricida que otros críticos alientan, veo enfrentamiento generacional y continuidad, no de lo mismo, sino de una búsqueda de reconocimiento en los mayores y un aval hacia los nuevos escritores que –como buenos discípulos– no los imitan sino que hacen otro ejercicio, lo que los convierte en novedosos en el arte de decir lo mismo que la especie repite desde que se puso en pie sobre el planeta y profirió palabra.

Otros escritores que ejercían el periodismo se encargaron de reseñar y alentar la obra poética y musical de Manuel J. Castilla y ese trabajo sobre los archivos periodísticos está todavía pendiente. En ese diálogo entre escritores y lectores es el que va preparando el campo de encuentros y desencuentros en los que aparecen los nuevos escritores que desafían a sus mayores, pero que también buscan su reconocimiento. A fin de cuentas los mejores lectores de literatura son los mismos escritores.

La relación con las siguientes generaciones

Es el caso de la llamada Generación del 60, se dieron a conocer en Salta por una antología prologada por Walter Adet. En su producción vemos un cambio formal y temático que los distancia de aquellos que irrumpieron en el campo cultural con *La Carpa*. Sin embargo Walter Adet en su libro *En el sendero gris* (1962) dedica el soneto “Poesía” a Manuel J. Castilla:

Poesía
A Manuel J. Castilla
*Llevo un río de sangre desmedida
golpeándose las manos y las sienes
por anegarte... Pero no me vienes;
errabunda de mí, tierra perdida...*

*Intacta de una edad desvanecida,
mensajera en rubores, te detienes
en las aves de urgencia con que tienes
para el alma, noticias de otra vida.*

*Ciega en aguas de turbia trayectoria,
clamorosa vertiéndose al destino,
pesada de tu arena, va mi suerte.*

*De ti guardo un aroma en la memoria,
una rama de sombra en el camino
donde le polvo pregunta por la muerte.*

Una verdadera arte poética del entonces joven Adet en la que recoge los diálogos con su mentor sobre el ejercicio de la palabra llevada a su expresión artística.

Tiempo después, en la conferencia “Poetas de Salta” -que Walter Adet pronunció en la Feria del Libro de 1989 de Buenos Aires- declara su gratitud con los poetas de *La Carpa* en Salta -Manuel J. Castilla y Raúl Aráoz Anzoátegui- ya que de ellos recibió un apoyo concreto para insertarse en el campo literario de Salta.

Por otra parte, en un tiempo no muy posterior, apareció Jesús Ramón Vera (1958-2012) con una poesía que formalmente es muy distinta a la de Manuel J. Castilla, sin embargo el joven aspirante a poeta frecuentaba la casa del maestro pidiendo consejos, acercándole sus manuscritos y recibiendo sus recomendaciones sobre las lecturas insoslayables en la formación de un escritor. En ese aprendizaje estuvieron tan presentes Manuel J. Castilla como Roberto Albeza, poeta de la misma generación que El Barba, pero que se había mantenido en silencio y al margen de *La Carpa*. Vera fue, además de poeta, un gestor cultural, miembro de comparsas que cantaron sus coplas y las de vates de generaciones anteriores y que cultivan un arte milenario, difundiendo por las calles en los momentos propicios como el carnaval.

Pamela Rivera en su libro *El Indio Urbano, en la poética de Jesús Ramón Vera: desplazamientos* destaca esa interacción entre la poesía de tradición letrada que se renueva en su contacto con la poesía de tradición oral:

Escribir es transformarse, transformarse constantemente en otro. Por eso el indio en esta poética se traslada desde el Chaco a la ciudad, transcurre desde el carnaval a la rutina del trabajo, retoma un pasado de exterminio, se vale del silencio y de la copla. Su identidad, sostenida sobre una herida, es más bien una conjunción de fragmentos dinámicos, encontrados y en conflicto. El resultado son los desplazamientos de sentido que se dan a lo largo de toda la producción de Vera. Tal como las palabras, imágenes, versos, expresiones y dedicatorias que el poeta fue reuniendo en sus poemas: su escritura sobre las manchas del papel de la memoria. (Rivera, 2014: 157-158)

Al final de su libro en “Apéndice: sobre la vida poeta Jesús Ramón Vera”, la investigadora reseñó las relaciones explícitas entre la producción de Vera y el aval de la generación del 60: “Las obras de Jesús Ramón Vera han sido prologadas por los

poetas salteños Luis Andolfi (en *Subsuelo*) y Walter Adet (en *Así en la tierra como en el cielo*)... (Rivera, 2014: 162)".

Una sensibilidad compartida

En el apartado anterior nombramos a tres poetas de distintas generaciones: Manuel J. Castilla, Walter Adet y Jesús Ramón Vera a quienes en general se los alude por su sensibilidad o compromiso social. Yo prefiero destacar su sensibilidad –así, sin adjetivar–, porque del mismo modo con el que se conmueven por el indio explotado, por el niño hambriento, por el minero, la palliri, la mendiga y un largo etcétera de prójimos, confraternizan con ellos, expresan su dolor, su soledad, sus frustraciones y nos hace formar parte de una misma humanidad necesitada y distanciada por las mezquindades. Y si leemos su producción poética en completa notaremos que esa sensibilidad los hace percibir y poetizar el universo en el que se inscriben y que no pueden dejar de decir porque ellos están hechos de poesía.

El legado literario de Manuel J. Castilla está compuesto por: *Agua de lluvia* (1941), *Luna Muerta* (1944), *La niebla y el árbol* (1946), *Copajira* (en tres ediciones de 1949, 1964 y 1974), *La tierra de uno* (en dos ediciones de 1951 y 1964), *Norte adentro* (1954), *El cielo lejos* (1959), *Bajo las lentas nubes* (1963), *Amantes bajo la lluvia* (1963), *Posesión entre pájaros* (1966), *Andenes al ocaso* (1967), *Tres veranos* (1970), *El verde vuelve* (1970), *Cantos del gozante* (1972), *Triste de la lluvia* (1977), *Cuatro Carnavales* (1979), *De solo estar* (dos ediciones en 1957), *Coplas de Salta* (1972, con prólogo y recopilación de Castilla), *¿Cómo era?* (Publicación póstuma), *El oficio del árbol. Obra periodística de Manuel J. Castilla 1940-1960*, selección, prólogo y notas de Alejandro Morandini (2013), *El Gozante*, antología poética seleccionada y prologada por Santiago Sylvester (2015). Dieciocho libros en vida, más otros tres que fueron publicados posteriormente, con lo que se convierte en el poeta salteño que más libros publicó. Esa obra constante y abarcadora de El Barba fue reconocida y galardonada:

En 1957 obtuvo el Premio Regional de Poesía del Norte (trienio 1954-56, Dirección General de Cultura de la Nación), por su libro *Norte adentro* fue distinguido con el Premio "Juan Carlos Dávalos" para obras de imaginación en la producción literaria (trienio 1958-60, Gobierno de Salta) por el poemario *El cielo lejos*, y con el Premio del Fondo Nacional de las Artes (Mendoza, Trienio 1962-64) por su libro *Bajo las lentas nubes*. En 1967 recibió el Tercer Premio Nacional de Poesía por su obra *Posesión entre pájaros*. Entre otras de sus más importantes distinciones se incluyen el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (1973),

el Primer Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación (trienio 1970-72) y el Primer Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación (trienio 1973-75). (Portal de Salta, página web de la Cámara de Diputados de la Provincia de Salta)

Entre los años 1986 y 1990 las *Obras completas* del poeta fueron publicadas por editorial Corregidor en cuatro tomos, pero una década después esa edición se había agotado y sólo se podía acceder a una lectura integral en algunas bibliotecas.

En el año 2005, cuando se conmemoró el vigésimo quinto aniversario de la muerte del poeta, se sucedieron una serie de homenajes, dos de los cuales quedaron plasmados en sendos libros: *Por la huella de Manuel J. Castilla*, al que referimos anteriormente, y *En la tierra de Manuel*, dirigido por Valeria Grabosky y Rafael Gutiérrez, publicado por la Municipalidad de Cerrillos.

Una proyección hacia el futuro

En el año 2016, la Editorial Universitaria de Buenos Aires -en un convenio con la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta- publicó las *Obras completas* de Manuel J. Castilla, permitiendo a los lectores de todo el país acceder a uno de los poetas más prolíficos de las letras nacionales en el siglo XX.

En el mismo año, el libro *Mujeres por mujeres*, una recopilación de historietas protagonizadas por mujeres incluye poemas del libro *Copajira* adaptados por María Laura Bucciantti y Jazmín Mariño.

En este año, *Castilla ilustrado* -de nuevo desde la historieta- con Felipe Mendoza estamos trabajando con textos poéticos y anecdóticos de Manuel J. Castilla para llegar a otros lectores más afectos a la literatura dibujada, a través de un número especial de la revista *Caudillos* que desde hace diez años impulsa el género en Salta, con el apoyo del Fondo Editorial de la Provincia de Salta.

En este centenario, la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta ha gestionado que se asigne una sala en la Biblioteca de la Nación con el nombre del poeta y acaba de estrenar un video auspiciado por el Consejo Federal de Inversiones. Además está trabajando en la edición de una recopilación de sus letras y de notas periodísticas.

En este año, hay docentes en Cerrillos que han dedicado su tiempo a fomentar la lectura de la obra del poeta y alentar creativas interpretaciones, en la escuela primaria y media, con lo que la obra de Manuel J. Castilla cobra un protagonismo que va más allá de las aulas, porque es reconocida como parte de su patrimonio cultural.

Conclusión

El centenario del natalicio de Manuel J. Castilla ha sido un momento oportuno para poner su producción en un diálogo renovado, porque su presencia nunca estuvo afectada. Como hemos relevado en este breve artículo, tanto el poeta como su producción tuvieron un reconocimiento institucional, académico y de interés para diversos lectores y en los contextos más variados y de modo sostenido desde que se instaló en el campo cultural a partir de la década de 1940.

En la literatura hay continuidades y rupturas, pero en la percepción de los lectores se puede dar preeminencia a una sobre la otra, de modo que puede convertirse en una premisa de lectura capaz de obstruir una percepción amplia de un fenómeno cultural y eso puede generar adhesiones o rechazos sobre una producción determinada.

Dentro de la literatura argentina, la producción de *La Carpa* marcó un hito en la generación del cuarenta y de ahí en adelante para la historia de las letras nacionales que en el campo específico de las letras de Salta generó un diálogo intergeneracional que releyó la producción anterior, la de sus contemporáneos y se proyectó hacia la generación siguiente y aún en el siglo XXI.

Referencia bibliográfica

AA.VV. (1980), *Actas del Simposio de Literatura Regional*, Salta, U.N.Sa. y Secretaría de Educación y Cultura

Abad, María Fernanda (2001), "Jesús Ramón Vera" extraído el 8 de octubre de 2018 de <http://www.portaldesalta.gov.ar/vera.htm>

Adet, Walter (2006), *Obra literaria*, Salta, Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta

Castilla, Manuel J. (1984 – 1990), *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor, 4 tomos

- Castilla, Manuel J. (2015), *El gozante*, Buenos Aires, Colihue
- Colmenares, Luis Oscar (Dir. Gral.) (1982), *Estudio socio – económico y cultural de Salta*, Tomo II, Salta, U.NSa.
- Delucía, Mendoza y Gutiérrez (Dir.) (2016), *Mujeres por mujeres*, Salta, Secretaría de Cultura
- De Guardia, José (Dir.) (2018), *Enciclopedia digital Salta*, página web de la Cámara de Diputados de la Provincia de Salta.
- Gutiérrez, Rafael y Graboski, Valeria (Coord.) (2005), *En la tierra de Manuel*, Cerrillos, Municipalidad de Cerrillos.
- Morandini, Alejandro (Sel.) (2015), *El oficio del árbol*, Salta, Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.
- Moyano, Elisa (Coord.) (2004), *La literatura de Salta, espacios de reconocimiento y formas del olvido*, Salta, U.N.Sa.
- Rivera, Pamela (2014), *El Indio Urbano, en la poética de Jesús Ramón Vera: desplazamientos*, Salta, Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.
- Royo, Amelia y Armata, Olga (Coord.) (2007), *Por la huella de Manuel J. Castilla*, Salta, Ediciones del Robledal.
- Serrudo, José Miguel (Dir.) (2018), *Castilla ilustrado*, Salta, Caudillos Comics.