

KATATAY

año VIII, número 10, Septiembre de 2012

Dirección	Teresa Basile (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Enrique Foffani (Universidad Nacional de Rosario, Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Consejo de Redacción:	Miriam Chiani (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Hernán Pas (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Consejo asesor:	Roxana Patiño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) Laura Pollastri (Universidad Nacional del Comahue, Argentina) María Laura de Arriba (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) Mónica Marinone (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) Graciela Salto (Universidad Nacional de La Pampa, Argentina)
Editor responsable:	Hernán Pas (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Comité de edición	Paula Aguilar (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Francisco Aiello (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) Florencia Bonfiglio (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) María Elena Campero (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Nancy Calomarde (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) Analia Costa (Universidad Nacional de Rosario, Argentina) Alejandro Del Vecchio (Universidad de Mar del Plata, Argentina) Gabriela Espinosa (Universidad Nacional del Comahue, Argentina) María Virginia González (Universidad Nacional de La Pampa, Argentina) Alejo López (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Gonzalo Oyola (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Samanta Rodríguez (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Julia Tamási (Universidad de Buenos Aires - UBA, Argentina)
Consejo científico	Hugo Achugar (Universidad de la República, Uruguay) Elena Altuna (Universidad Nacional de Salta, Argentina) Ana María Amar Sánchez (Universidad de California-Irvine, EE.UU.) Soledad Bianchi (Universidad de Chile) Elisa Calabrese (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) Norah Dei Cas (Universidad de Lille, Francia) Juan Duchesne Winter (Universidad de Puerto Rico) David Lagmanovich + (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) Julio Ramos (Universidad de California, Berkeley, EE.UU.) Jorge Schwartz (Universidad de San Pablo, Brasil) Saúl Sosnowski (Universidad de Maryland, EE.UU.) Christian Wentzlaff-Eggebert (Universidad de Colonia, Alemania)
Comité de evaluación:	Miriam Chiani (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Sandra Contreras (Universidad Nacional de Rosario, Argentina) Claudia Hammerschmidt (Universidad de Jena, Alemania) Javier Lasarte (Universidad Simón Bolívar, Venezuela) Alejandra Mailhe (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Jorge Monteleone (CONICET, Argentina) Andrea Pagni (Universidad Erlangen-Nürnberg, Alemania) Roland Spiller (Universidad Frankfurt, Alemania) Abril Trigo (Universidad de Ohio, EE.UU.) Liliana Weinberg (Universidad Nacional Autónoma de México)
Colaboran en este número	Cristian Aliaga, Pablo Anselmi, Teresa Basile, Florencia Basso, Marcelo Bonini, Oscar Barrientos Bradasia, María Pía Bruno, Gerardo Burton, Celeste Cabral, Nancy Calomarde, Liliana Campazzo, Macky Corbalán, Ricardo Miguel Costa, Alejandro Del Vecchio, Pablo Debussy, Bruno Di Benedetto, Ticio Escobar, Gabriela Mariel Espinosa, Enrique Foffani, Paola Formiga, Maya González Roux, Pedro Guillermo Jara, Caridad Kenna, Bernardita Hurtado Low, Raúl Mansilla, Silvia Renee Mellado, Bartomeu Melià, Rosabetty Muñoz, Martín Sebastián Pérez, Rocio Pineda, Laura Pollastri, Julio Ramos, Clemente Riedemann, Néstor Rodríguez, Luciana Irene Sastre, Marcos Seifert, Fabián Severo, Carlos Hernán Sosa, Gabriela Tineo, Abril Trigo, Sergio Mansilla Torres, Juan R. Valdez, Gustavo de Vera, Julieta Viu, Clara Vouillat.
Director de arte y diseño	Victor Viale
Ilustración de Tapa	<i>Azul Bernardo, Mariela Scafati, Pintura al óleo, 60 x 110 cm. 2000</i>
Impresión	Aurelio Impresiones. La Plata. Argentina Tel: (0221) 424-2389 - www.impresionesaurelio.com.ar
Editor responsable	Asociación de Estudios Latinoamericanos Katatay. Calle 5 n° 84 (1900). La Plata. Buenos Aires, Argentina. Tel: (0221) 425-9119
Suscripción, canje e información	www.katatay.com.ar edicioneskatatay.com.ar
Periodicidad	Anual

El presente número se realizó gracias a un subsidio otorgado por el Fondo Nacional de las Artes

INDICE

EDITORIAL, por Teresa Basile y Enrique Foffani | 5

Argumentos

JULIO RAMOS: CONVERSACIONES EN EL PARAGUAY

Introducción al dossier, por Enrique Foffani | 8

Conversación con Bartomeu Melià: La descolonización del saber. Entrevista de Julio Ramos | 13

Conversación con Ticio Escobar: Los tiempos múltiples. Entrevista de Julio Ramos | 28

Rotaciones

FRONTERAS AMERICANAS

LA FRONTERA URUGUAY-BRASIL: FABIÁN SEVERO, EL POETA SIN GRAMÁTICA - Enrique Foffani

Introducción al dossier, por Enrique Foffani | 43

Entrevista con Fabián Severo: en Montevideo, lejos de la frontera, Conversación con Enrique Foffani | 50

Antología de *Noite nu Norte* de Fabián Severo | 56

LAS FRONTERAS ARGENTINA-BRASIL-URUGUAY-PARAGUAY. EL ACUÍFERO GUARANÍ EN SU TERRITORIALIDAD TRANSFRONTERIZA - Nancy Calomarde | 68

LA FRONTERA CHILE-ARGENTINA: VOZ Y ESCRITURA EN PATAGONIA - Gabriela Mariel Espinosa y Laura Pollastri

Introducción al dossier, por Laura Pollastri y Gabriela Mariel Espinosa | 82

Frontera, lengua y dinero: acerca de la escritura de Chile austral, por Gabriela Mariel Espinosa | 83

El sur en la palabra: meridionalidad y escritura, por Laura Pollastri | 92

Muestra de textos: más allá del silencio | 100

Biobibliografías | 116

LA FRONTERA HAITÍ-REPÚBLICA DOMINICANA: FRONTERA, FRONTERÍA - Teresa Basile

Introducción al dossier, por Teresa Basile | 120

Si esta tierra da pa lo do... . Entrevista vía email a Néstor Rodríguez, por Teresa Basile | 123

Lengua-Frontera: La Imagen lingüística de Haití en la República Dominicana, por Juan R. Valdez | 126

LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS: LA NOVELA CHICANA - Julio Ramos | 132

Traslaciones

ESCRIBIR EN NEPANTLA: A 25 AÑOS DE *BORDERLANDS/LA FRONTERA: THE NEW MESTIZA*, DE GLORIA ANZALDÚA

Vivir en frontera: a 25 años de *Borderlands/La frontera*, por Abril Trigo | 151

Prefacio y capítulo 5 de *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*, de Gloria Anzaldúa, traducción de Paola Formiga | 153

Asteriscos

Gonzalo Espino Relucé, Mauro Mamani y Guissela Gonzales (Editores). *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*, por Silvia Renee Mellado | 161

Haim Avni, Judit Bokser Liwerant, Sergio Dellapergola, Margalit Bejarano, Leonardo Senkman (coordinadores). *Pertenencia y alteridad. Judíos en/de América Latina: cuarenta años de cambios*, por Maya González Roux | 162

Soledad Martínez Zuccardi. *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*, por Carlos Hernán Sosa | 165

Salto, Graciela (ed). *Ínsulas y poéticas. Figuras literarias en el caribe*, por María Pía Bruno | **168**

Wilfrido H. Corral. *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*, por Caridad Kenna | **170**

María Coira – Rosalía Baltar – Carola Hermida (comp.). *Escenas interrumpidas II: imágenes del fracaso, utopías y mitos de origen en la literatura nacional*, por Alejandro Del Vecchio | **172**

Eduardo Lalo. *Simone*. Prólogo de Elsa Noya, por Gabriela Tineo | **174**

Cecilia Vallina (ed). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, por Celeste Cabral | **177**

José Amícola. *Estéticas bastardas*, por Marcos Seifert | **179**

Dardo Scavino. *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina*, por Enrique Foffani | **181**

Carlos Monsiváis. *Antología esencial. Los ídolos a nado. Una antología global*, por Julieta Viu | **185**

Alejandra Torres. *El cristal de las mujeres, Retrato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*. Beatriz Viterbo, Biblioteca Ensayos Críticos, por Rocío Pineda | **187**

Román Setton. *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*, por Pablo Debussy | **188**

Nancy Calomarde. *El diálogo oblicuo. Orígenes y Sur: fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, por Luciana Irene Sastre | **189**

Loreley El Jaber. *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata (siglos XVI y XVII)*, por Marcelo Bonini | **190**

Silvia Molloy. *Poses de fin de siglo. Desbordes de género en la modernidad*, por Pablo Anselmi | **192**

A raíz del número 10 de Katatay

Este número de la *Revista Katatay* nos interpela de manera inequívoca por varias razones. Entre otras, es sobre todo una la que parece convocarnos a escribir estas líneas editoriales: se trata no solamente de preguntarse por lo recorrido hasta ahora sino también por lo que vendrá de ahora en más. En la estela de Arguedas, volvemos a elegir como nombre la palabra *katatay* para los nuevos temblores que nos esperan, tan distintos hoy de los que sentíamos ante la inminencia del primer número en junio del 2005. Bajo el temblor arguediano, pasado y futuro conjugan sus temporalidades y nos proporcionan la brújula para no perder el rumbo de la utopía de América, el faro de nuestros proyectos. Sin utopía, lo sabemos, no hay América posible: ha sido y es el centro motor de todas las esferas de la cultura. Con este décimo número queremos evitar, sin embargo, el balance cuando éste se convierte en el mero inventario de trofeos más o menos bien ganados en la arena de la crítica. No vamos a decir todo lo que hicimos ni tampoco convencer sobre la importancia de lo hecho: serán los lectores, el público que la *Revista Katatay* fue cosechando en estos ocho años de trabajo, los que dictaminen. Más que un inventario que inventaría el camino realizado, buscamos un inventario que vuelva a inventar los caminos por venir. Seguimos apostando a la ficción crítica por su potencial político y estético de liberación.

En esta renovada declaración de principios, no fue casual ni azaroso la elección del tema para el número 10 de nuestra *Revista crítica de literatura latinoamericana*: las fronteras de América. Nos preocupa pensar el desarrollo de una noción atravesada de cabo a rabo, por un lado, por la metaforización indetenible y, por el otro, por ese agujero negro de lo real que nos enfrenta una vez más al horror y la violencia. En el primer número y a raíz de la Declaración del Cusco del 8 de diciembre de 2004 que creaba la Comunidad Sudamericana de las Naciones y revivía de algún modo los sueños de la Magna Patria, el crítico Hugo Achugar se preguntaba: *Patria Grande vs Patria Chica, ¿dónde cae la frontera? La frontera: de eso se trata. De redibujar mapas, se trata. El relato 'de larga duración' del "sueño bolivariano" –aún en la presente actualización que es la Declaración del Cusco— siempre ha tenido como fundamento la o las fronteras*. Estas reflexiones todavía hoy resuenan con su sorprendente “descarga acústica”, para parafrasear uno de los últimos ensayos de Julio Ramos, y también con su siempre inusitada manera de trazar sobre el mapa de América el recorrido de un viaje: desde la excursión a tierra de indios a los desplazamientos turísticos, de las proscripciones políticas a las diásporas económicas, de los puentes sobre los ríos a las vallas de las aduanas, de los muros y los cercos a las fronteras y transacciones de *zonas francas*, de los límites gendarmes de los Estados a las fronteras de la muerte donde no existe ninguna forma de ciudadanía ni de resguardo de lo humano.

Pero sobre los mapas de América Latina que la historia ha trazado y retrazado al vaivén de las políticas de diversa bandera –tanto las propias como las de afuera–, reorganizando comunidades en naciones en algunos casos, usurpando y despojando buenas porciones de territorios en otros, nos preguntamos por los límites y las fronteras de América Latina, por los *border y borderland* –para decirlo en palabras de Gloria Anzaldúa– que hoy se tensan y nos marcan. Ante la crisis de los países centrales que procuran colocarnos nuevos candados, fronteras a las economías, límites a la autonomía política, restricciones al libre tránsito porque como dice Néstor García Canclini: “hoy existen más facilidades para que pasen de un país a otro los capitales, las mercancías y los mensajes mediáticos que las personas. Es más sencillo hacer inversiones en un país extraño que volverse ciudadano”, América Latina, sin embargo, presiona estos bordes, fuerza las vallas de estas barreras, extiende sus fronteras a otros territorios, ya que lo latinoamericano “anda suelto” (*dixit* de nuevo Néstor García Canclini). Las culturas de los chicanos, los niuyorriqueños, los cubanos, la presencia de cada vez más comunidades de latinoamericanos no sólo en Estados Unidos, sino en otros territorios (como los argenmex) desafían las fronteras y los nombres con que nombrábamos América Latina, por ello hemos elegido titular “Fronteras americanas” a los dossier que publicamos en este número, recuperando y reactualizando en parte ciertas perspectivas con las que tanto José Martí en “Nuestra América”, como José Lezama Lima en “la expresión americana” abrieron las fronteras, reconvirtieron los *border en borderland*.

Nos propusimos indagar la cuestión de las fronteras como tentativa crítica de trazar sus murallas reales en los mapas del presente, y no sólo en el espacio sino también en los innumerables pliegues de las temporalidades que entretejen las desigualdades de la vida cotidiana. Desde aquella Declaración del Cusco, América del Sur ha ido, todos estos años, incrementando las relaciones solidarias entre los países. Pero también, en el nuevo paisaje de los Golpes civiles o también llamado Golpe de Estado institucional como el ocurrido recientemente

en Paraguay (como poco antes ya había ocurrido en Honduras en 2009 y antes todavía en Venezuela y Haití, y recientemente casi hubiera ocurrido en Bolivia), la historia como siempre nos enseña la lección y nos señala el camino hacia las utopías. En un epílogo post-golpe a la deslumbrante conversación que mantuvieron en Asunción antes de esa terrible fecha Julio Ramos y Ticio Escobar, este último afirmaba todavía presa del estupor: “Es difícil evaluar en poco tiempo los efectos que el golpe de estado ha causado sobre las políticas culturales pero es seguro que la ruptura del orden democrático, la quiebra del pacto social, habrán de perturbar gravemente todas las políticas desarrolladas o iniciadas durante el gobierno anterior”. Y hacia el final de este diagnóstico tremendo una incipiente aunque bastante frágil llama parecía encenderse: “Esperemos que la astucia de la razón, en la que a veces conviene creer con Hegel, logre avizorar rumbos hacia una salida posible”. Llámese astucia de la razón, llámese principio-esperanza, llámese utopía, lo cierto es que América es un territorio que presupone estos conceptos, sin los cuales no podría existir. Y con los cuales podrá articular estrategias de descolonización del saber.

Teresa Basile y Enrique Foffani

ILUSTACIÓN DE LA PORTADA

“Azul Bernardo”, 2000

Pintura al óleo, 60 x 110 cm.

Fronteras, marcos, paredes y extramuros en los territorios de la pintura de Mariela Scafati

Mi inquietud sobre los usos de la serigrafía y mi relación con la pintura son espejismos que creo ver en mis empapelados. Papeles que terminan de definirse una vez que están instalados sobre la pared.

Mariela Scafati

La serie “Pinturas y pared” –de la que “Azul Bernardo”, la pintura que ilustra la tapa, forma parte– no puede ser pensada sin observar el modo de montar los cuadros en las paredes de la galería *Belleza y Felicidad*, como lo menciona el título. Las pinturas, de formatos variables, están ubicadas de distintas maneras rompiendo con las soluciones curatoriales tradicionales: por un lado generan un mosaico irregular en uno de los muros y por el otro se ubican en lugares impensados –debajo de una ventana, en un rincón a lo alto–jugando a su vez con intervenciones sobre las paredes y con la misma arquitectura del lugar.

En “Show me your pink” (2001), “Scafati, un cuadro” (2005) y “Mariam Traoré” (2004-2005), esta disposición espacial aparece exacerbada y se hace presente en la forma de configurar un cuadro y su relación con el marco y la pared, así por ejemplo el marco se vuelve el bastidor de la pintura, o la pintura representa series de marcos o se exhiben las estructuras de los bastidores apilados en la trastienda del taller, estableciendo de este modo, juegos metadiscursivos. Esta preocupación por la re-configuración del lugar, que obliga al espectador a desacostumbrarse de los lugares cómodos, es una constante que aparece en la obra de Mariela a escala mayor al combinar la esfera artística con espacios públicos y de militancia política.

Desde el 2002, junto con Magdalena Jitrik y Diego Posadas, creó el Taller Popular de Serigrafía (T.P.S.), un colectivo artístico que salió a la calle y que en un principio acompañó el movimiento de la Asamblea Popular de San Telmo, llegando luego a participar en distintas protestas, homenajes y reivindicaciones sociales –como el acto de homenaje a Maximiliano Kosteki y Darío Santillán asesinados en el puente Pueyrredón– imprimiendo serigrafías sobre todo tipo de soporte que la gente llevaba a la protesta u homenaje: afiches, remeras, banderas, buzos, pañuelos, etc. El T.P.S. amplió la cantidad de participantes y se expandió a distintos contextos: *Un Año*, Galería Belleza y Felicidad, Buenos Aires; *Día Internacional de la Mujer*, Fábrica Bajo Control Obrero Grissinópolis, Buenos Aires, 2003; *Territorio Urbano / Situaciones Proyectos*, Centro Cultural La Casona de los Olivera, Buenos Aires, 2003; *Cabin baggage*, Foro Social Mundial, Bombay, India, 2004; *Buenos Aires / Medellín, se miran y se encuentran*, Centro Colombo Americano, Medellín, Colombia, 2004; *Collective Creativity, dedicated to the anonymous worker*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Alemania, 2005; *II Bienal de Arte Contemporáneo de Moscú*, Tsum department building, Moscú, Rusia, 2007; *Encuentro de dos mundos*, Generalitat de Valencia, España, 2007.

A su vez, y como un movimiento inverso entre el afuera y el adentro, Mariela ingresa la calle a la galería: en la muestra “WINDOWS” (2011), realizada en la galería Daniel Abate, se pueden recorrer distintos afiches propios del contexto de marcha, protesta u homenaje público en el interior de cuatro paredes. También aparece en esta instalación la serie de cuadros de “Pinturas y pared”, incluida la pintura “Azul Bernardo”.

Mariela Scafati nace el 1ro. de septiembre de 1973 en Olivos y vive en Punta Alta, Provincia de Buenos Aires. Entre 1992 y 1997 estudia Diseño Gráfico y Profesorado de Artes Visuales, especialidad Pintura, en la Escuela de Artes Visuales Lino Enea Spilimbergo de Bahía Blanca. En 1997 viaja a Buenos Aires y participa del taller de La Cárcova con Tulio de Sagastizábal y Pablo Suárez. Ingresa en el Programa de becas de Guillermo Kuitca en el Borges. En el 2002 crea junto con Magdalena Jitrik y Diego Posadas, el Taller Popular de Serigrafía (T.P.S.). En 2003 hace una residencia en Francia coordinada por el Centro Regional de Arte Contemporáneo (19) de Montbeliard, y luego participa en Mali (África) de un taller coordinado por RAIN y Trama. Sus principales exposiciones son: “Pinturas y pared” (2000), Belleza y felicidad; “Show me your pink” (2001), Espacio Bis. Rosario; “He venido para decirte que me voy” (2001), Belleza y Felicidad; “África” (2003), Centre du Soleil d Afrique, Bamako, Mali, África; “Mariam Traoré” (2004-2005); “Scafati, un cuadro” (2005), Belleza y Felicidad.; “He venido para decirte que me fui” (2005), Fundación Proa; “Libertad” (2007); “Azúcar sos lo peor” (2007); “Pasos dorados” (2008), Alianza Francesa; “En busca del cuadro sin nombre” (2009), BIENAL 7A ‘Grito e Escuta’ do Mercosul, Porto Alegre; “Sos un sueño” (2009), galería Daniel Abate; “Qué es banana? Kamishibai” (2010), Oficina proyectista; “WINDOWS” (2011), galería Daniel Abate.

M. Florencia Basso

Argumentos

JULIO RAMOS: CONVERSACIONES EN EL PARAGUAY

INTRODUCCIÓN

Enrique Foffani*

La lengua guaraní del Paraguay es la lengua de una sociedad no indígena que habla una lengua indígena.
BARTOMEU MELIÀ

En ese mundo las plumas tienen voces y escriben mensajes en el cuerpo de quien las porta.
TICIO ESCOBAR

...porque la pluma del vuelo es una sinécdoque por excelencia de las ondas que transitan y de hecho dan forma a un territorio acústico.
JULIO RAMOS

La entrevista no es únicamente un género discursivo del periodismo sino también una forma posible de la crítica. Quienes conversan, concurren, están a la vista y hablan, aun hoy cuando dos personas que no compartan el mismo espacio realizan una teleconferencia. La entrevista es un camino de acceso dialógico —y ya no de *dirección única*— a la conformación de un pensamiento crítico. En una *nouvelle* publicada en 2003 bajo el título de *Por si nos da el tiempo*, Julio Ramos reflexiona sobre la entrevista como género y uno de los aspectos más reveladores que destaca en ella es su conexión con el concepto de encuentro. Claro, no podría ser de otro modo: la entrevista supone siempre, como mínimo, la relación de dos personas puestas en situación de diálogo, pero, también, cabe pensar que no siempre una entrevista supone necesariamente un encuentro. Aun cuando haya escrito sobre ese núcleo duro de la modernidad que refracta y separa (que divide), Julio Ramos ha demostrado que un real *desencuentro* está en la base de aquella —y no sólo la crisis o el malestar de la cultura o el azar o el malentendido pueden ser las causas de semejante desavenencia. De hecho, la entrevista como instancia de discurso remonta una larga y secular tradición dialoguista desde Platón. Las conversaciones en el Paraguay que hoy presentamos han sido realizadas antes del golpe institucional del 22 de junio de 2012. Explicitar este dato no es meramente circunstancial: antes y después de ese acontecimiento nefasto, estas conversaciones que Julio Ramos entabla con el lingüista jesuita Bartomeu Melià y el crítico de arte Ticio Escobar dejan ver, en relación a esa fecha, la interrupción de proyectos fundamentales que estaban en marcha en el ámbito de la cultura. Después del golpe parlamentario que, como toda herida infligida la democracia, suscitará el retroceso a un punto muerto del pasado, las conversaciones ponen de manifiesto un desplazamiento regresivo a través de ese *crack-up* en el corazón mismo de la reforma en curso implantada por la política cultural de Lugo y diseñada con solvencia y profundo conocimiento por Ticio Escobar. Leída desde *el dolor paraguayo* del presente, la conversación resguarda el rasgo utópico de una temporalidad mutilada y ofrece, como contrapartida, una perspectiva trágica para descifrar entre líneas lo que se estaba gestando y quedó suspendido en la interrupción. El *Postscriptum* que Julio Ramos añade a la conversación, cuando la entrevista ya estaba terminada, es más que elocuente, ya que, volviéndose a comunicar con el crítico de arte paraguayo, éste describe la

* Enrique Foffani. Doctor en Letras, Crítico e Investigador (IdIHCS-UNLP). Egresó de la Universidad Nacional de La Plata. Dicta la materia Literatura Latinoamericana II en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad Nacional de Rosario. En 1989 fue profesor invitado en Arizona State University (USA) y enseñó en la Universidad de Köln (Alemania) en el período 1990-1996. Obtuvo su doctorado en la Universidad de Buenos Aires (UBA) con el tema "Poesía y dinero en la poesía de César Vallejo". Ha publicado artículos sobre poesía latinoamericana en diversas revistas especializada y libros. Es autor de una Antología del cuento argentino en Alemania, *Argentinien erzählt*. Editó con el sello Katatay: *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana* (2010) y *La protesta de los cisnes. Coloquio sobre Cantos de Vida y Esperanza de Rubén Darío 1905-2005*, (2007). Es autor de *Grabar lo que se desvanece. Ensayos sobre literatura latinoamericana* (2010). Se encuentra en prensa *Onetti fuera de sí* compilado con Teresa Basile.

situación post-golpe como traumática: “el país se encuentra en estado de shock, estancado en su historia”. Dicho de otro modo: el acontecimiento aciago de junio de 2012 reconfigura, retroactivamente, el texto de la conversación: no lo vuelve inactual sino más bien lo sitúa en otro lugar discursivo: no tanto en el pasado inmediato en que tuvo lugar sino de lleno en el presente, haciéndole hablar la lengua de esa ahoridad remitida brutalmente a lo real, instancia contigua del shock que no termina de decir el hiato entre las palabras y las cosas, porque la lengua ultrajada debe dar cuenta de ese *agujero negro* en lo real que, al decir de Ticio, muestra en este momento histórico puntual una sustancial imposibilidad para ver una solución: “esos caminos (de salida) no se avizoran”. La conversación muestra el paisaje democrático de aquello que, estando en curso como proyecto, ahora aparece como vaciamiento del presente: la figura de lo trunco es terrible por el hecho de que podemos avizorar el futuro que la barbarie, con su capacidad de crimen en la estructura de la sociedad, acaba de mutilar. Lo que se entrevé es lo que pudo ser, un dibujo rasgado, desgarrado. Ante tal retroceso de la historia, la dimensión retroactiva de la conversación hace del retorno el boomerang del presente y en el vacío más desolador de lo actual clava otra vez el atalaya de la utopía: porque los caminos no se avizoran, hay que volver, más que nunca, a prender el motor de la historia, ese que la pone nuevamente de pie. Por muchas razones que el lector podrá descubrir y reconocer en el acto de lectura, la conversación con Ticio Escobar, significativamente titulada “Los tiempos múltiples”, hace de Julio Ramos un *causer* cosmopolita pero local, esto es, alguien que deviene paraguayo con Ticio y mallorquín con Bartomeu, porque tienen algo en común: comparten la dimensión fronteriza de los sujetos que atraviesan los territorios, que pasan al otro lado, que transgreden las fronteras nacionales; son, en alguna medida, los pasajeros que se adentran en la vastas territorialidades del afuera. Hay algo del orden de lo político en el sentido deleuziano de las des- y las re- territorializaciones de una mirada menor, pero también no menos cierto es esa ductilidad como sujetos para hacer del viaje la metáfora del conocimiento vivo: no hay saber si no lo funda la experiencia del viaje; no lo hay sin esta condición viajera que subyace a cualquier relato. Se trata del saber cuando éste se vuelve real: constantemente chequeado con la praxis vital, medido con la vara de lo empírico, confrontado con su capacidad de intervenir en el mundo social, por eso lo real se halla articulado con algo del orden del horror, tal como la historia es capaz de leerlo. Habría que pensar el rol (la función) que cumple la biblioteca en la conformación de los saberes. Las bibliotecas están y mucho pero sin el viaje desaparecen: son las bibliotecas en viaje. Etnografía rodante, el viaje parece partir de una suerte de desconfianza primordial: *en camino*, parece ser el lema; pero en camino hacia el corazón del afuera allí donde la experiencia termina siendo la biblioteca, no al revés. La biblioteca no confirma la experiencia, más bien es la experiencia la que funda la biblioteca o el archivo. Julio Ramos se lo pregunta a Melià y éste responde que el guaraní, en el marco del arte plumario, es el hombre pintado y como tal es la escritura del cuerpo su biblioteca. A ésta la lleva siempre encima a través de un abigarrado haz de signos que las plumas configuran. El guaraní tiene la biblioteca o el archivo o su *summa* de saberes dondequiera que esté.

Hay un viaje de regreso de la experiencia. Quizás lo que Julio Ramos escribió en un ensayo deslumbrante sobre Lucio Mansilla —*causer* y viajero como él— pueda aplicárseles por distintas razones a los tres que dialogan en el Paraguay: “El viajero sale del territorio habitual. Explorará un territorio desconocido aunque no necesariamente imprevisto: lleva mapas, guías turísticas, diccionarios, lecturas (...) El viajero es un relator: confabula redes, tejidos, encabalgamientos entre espacios discontinuos (...) ¿Qué se busca al otro lado? ¿Qué modelización de lo real establece el itinerario del viaje?”. En este ensayo que se llama “Entre otros” y que se centra en una figura de desplazamiento: la excursión, en este caso, como sabemos, se trata de *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, Julio Ramos condensa en el viajero la metáfora cultural (como Oswald de Andrade la condensa en la *antropofagia*, como antes José Asunción Silva lo hace con la productiva conjunción *cerebro y estómago*, como Fernando Ortiz con su noción de *transculturación*) y es posible leerla no solamente oblicuamente en su propia escritura: sus trabajos mismos serían impensables, según nuestra opinión, sin esos viajes críticos que atraviesan tantas fronteras: lo jurídico en el proceso de Alberto Mendoza, la esclavitud en la autobiografía de Manzano, hasta llegar a la extraterritorialidad de la poesía de Tato Laviera, para nombrar sólo algunos ejemplos. Vale también como clave de interpretación de la situación peculiar tanto de Bartomeu, ante las mezclas lingüísticas desde el catalán mallorquí al guaraní, como de Ticio, quien construye un museo integrando otras fronteras: la que separa el arte indígena y el arte contemporáneo, con una multiplicidad de subfronteras que cartografían otro mapa: el arte popular, el arte colonial, el arte republicano, el arte actual.

¿Cómo se plasma el presente de la enunciación en una conversación, bajo qué campos referenciales y mediante qué determinaciones se establece la relación entre lo que se habla y el mundo en el que necesariamente se inscriben los sujetos que hablan? Dicho de otro modo: ¿cómo es posible leer estas conversaciones por lo que ellas mismas dicen y también, porque no podemos no hacerlo, a la luz de los últimos acontecimientos históricos, esto es, el golpe de Estado institucional en Paraguay, entramado a su vez con los golpes anteriores del Continente? En principio podemos entender la conversación como el matiz latinoamericano (conversación o conversa o plática según la zona) que se inmiscuye en una reconocida cadena de significación siguiente: encuentro, entrevista, conversación. La pregunta es ¿cómo hacer de ellos una secuencia, una continuidad, un flujo? ¿Cómo articularlos en una sintaxis que al tiempo de desplegarse, puedan también replegarse sobre sí mismos? ¿Cómo no pensarlos como partes de una misma constelación? Encontrarse a conversar puede ser un proyecto pactado con antelación pero también puede convocar esas fuerzas latentes del individuo que salen al exterior como un chorro voraz de la espontaneidad, una suerte de energía verbal del ánimo (y también no verbal) mezclada a la *plástica* creatividad de la improvisación. Improvisar —traducido a códigos de la cultura latinoamericana— no es algo contrario a la noción de creación, ya sea individual, ya sea colectiva: superar la austeridad del entorno, sus carencias constitutivas, oponiéndole la riqueza de la imaginación o del capital simbólico, o de los talentos, o los dones. Digamos que, en la historia de los discursos críticos sobre nuestro continente, el atributo de *plasticidad* adjudicado a los empréstitos producidos en el ámbito de la cultura quedará adherido al nombre de Ángel Rama. El carácter evanescente pero material del “improviso” que está en la base de esta particular manera de crear, parece basarse (inspirarse), como modelo de metaforización del concepto de “cultura”, en una práctica demiúrgica, capaz de traer a lo real algo que no estaba a partir de algo que se posee y, si bien contamos con esta materia dada, es el modo imprevisible (no calculable) lo que la caracteriza, un modo desvalido de cualquier preparación y potente frente a los posibles imponderables. La literatura de Manuel Puig se construye con la dimensión improvisante de la conversación. En este sentido, en sus páginas (la maldición cae, irremediablemente, del lado del lector) una mera charla casual puede ser la puerta de entrada abierta de par en par al azar cuando se barajan los sentimientos y los pensamientos como si fueran naipes en esa acción de dar. Cuando se juega, alguien tiene que dar y el que da, también corta. Dar y cortar al mismo tiempo. El autor de *Cae la noche tropical* nos dice que una charla que surge de improviso puede volverse, de pronto, el fundamento de una existencia: sin la conversación no hay vida posible. O dicho de otro modo: vivimos (sobrevivimos) porque conversamos. Así también, la *nouvelle* de Julio Ramos es puesta, significativamente, bajo la contraseña literaria de Juan Carlos Onetti, otro narrador que, en su literatura, hace que todo personaje, tarde o temprano, se transforme en un narrador. Onetti parece querer decirnos que todos llevamos un narrador adentro, que a veces sale y narra. Otro ejemplo es el que da Bartomeu Melià en la conversación con Julio Ramos: los guaraníes como representantes de las culturas de la oralidad —que el sacerdote mallorquí denomina la *oralitura* para oponerla a la literatura— lo son también de la permanente improvisación entendida como recreación del sentido, ya que la escritura, según el mundo de las creencias en que se inscribe, fijaría la significación, produciría su anquilosis. Esto quiere decir que todo lo contrario ocurre con los guaraníes porque son, en este sentido y según palabras de Melià, “los redentores del decir”: aquellos que redimen constantemente el sentido para que éste rediseñe su campo de referencias semánticas. Julio Ramos es quien introduce la palabra *improvisación* y la usa en el sentido de “la capacidad de variación” como una modalidad fundamental que se liga, en la tradición latinoamericana, con el concepto de creación. Desde esta perspectiva, podría afirmarse que la conversación que toda entrevista desencadena, llega al punto de figurar su propio discurso: un contrapunto nacido del contrapunto alucina los puntos de vista hasta la exasperación. En cambio Ticio expone una visión lingüística de la oralidad del guaraní orientada a una Ley de Lenguas, promulgada en 2010, y sobre todo a partir de la idea de que el guaraní, entre muchas otras, tiene la función de ser la *lingua franca* y de oficiar como el *koiné* de las demás familias lingüísticas que son, en el Paraguay, cinco: guaraní aparte, el maskoy, el matakoy, el guaykurú y el zamuko. Lo que Escobar explica de esta cultura de la oralidad es que el guaraní es una lengua mayoritaria, obligada a ser una expresión cultural minoritaria, que fue ninguneada por las clases superiores y erradicada de las escuelas. Sin embargo, ha comenzado a ser revalorizada como lengua cultural, sacándola de la arraigada discriminación y es, desde el adentro mismo del Estado, a partir de campañas y nuevas políticas culturales, con amplio apoyo de la sociedad civil, que el guaraní fue (iba) ganando un merecido lugar en el buen hablar y en la enseñanza. Ticio Escobar observa del guaraní

una característica que bien vale ser tenida en cuenta y realzada, ya que apunta a lo que puede alcanzar como lengua: “la vitalidad (del guaraní) y vigencia lo vuelven renuente a cualquier intento de cosificación oficialista. El guaraní está demasiado cerca para ser auratizado”. La potencia del guaraní paraguayo reside en su resistencia a la monumentalización: no preserva el fulgor recóndito del origen indígena, más bien se trata de una evolución lingüística que, en su desarrollo secular, fue moldeándose al español, primero en la fragua de la criollidad y luego en el intercambio activo del léxico urbano donde se pone en juego las capacidades de la lengua de frente a los procesos más modernos y por ende más desafiantes de la expresión.

Ante la primera lectura de las conversaciones mantenidas por Julio Ramos con dos personalidades de la cultura del Paraguay como son Bartomeu Melià y Ticio Escobar, nos parecía importante recordar *la teoría de la entrevista* desplegada en su *nouvelle*. El enlace pretende volver sobre la entrevista y cómo ésta deriva, en su capacidad de encuentro, hacia la conversación. Aun ante el riesgo de que el encuentro se vuelva desencuentro o que éste campee subrepticamente en toda relación dialógica, la conversación afianza más bien una suerte de dicha interior de los sujetos cuando éstos experimentan que el diálogo se encarrila hacia el flujo de la confianza como una forma del pensamiento crítico que no sólo no desecha sino más bien promueve una inflexión estética, como si conversar apuntara a una esfera de la armonía, a un pensar de dos que sintoniza la misma frecuencia. La brújula de la conversación no es tanto ese abandono placentero que nos depara la constatación de una empatía, sino, más bien, la experiencia de confiabilidad que solemos otorgar a lo que se dice, lejos de la inerte mecánica de la pregunta y su respuesta y más cerca de un pensar en movimiento que se va conformando en la confrontación, sin destruir el silencio, y también en la afirmación, sin desaprovechar su negatividad productiva. Por tanto la conversación aparece como un espacio crítico que trabaja, sucedáneamente y codo a codo, con la esfera de lo estético. La conversación de dos es una forma que privilegia el contrapunto en todas sus instancias de la interlocución y descrece —quizás porque en toda conversación hay siempre una política, por más embrionaria que ésta sea— de las certidumbres del individuo, por más sólidas que sean. No está en entredicho, por supuesto, la consistencia de un pensamiento, más bien lo que se quiere poner en juego es la posibilidad de construirlo entre dos o más. En un punto se podría argüir que conversar encarna un principio democrático que tiene su sede precisamente en la *polis*, y nos parece justo así considerarlo; sin embargo, no se trata solamente de la edificación de un consenso como el que tiene lugar en el plano de representación política ni tampoco del disenso entendido como marca de tensión en la emergencia del conflicto o la polémica ni como el camino de salida de un pensamiento único, de una sola mano al decir de Walter Benjamin. Conversar puede advenir entonces como uno de los modos posibles para que una entrevista se vuelva un encuentro y avenge, por fin, el fantasma del desencuentro, que terminaba siempre leído como unívoca señal ineludible de que todo diálogo es, tarde o temprano, imposible. La conversación irrumpe como el modo de aniquilar esa idea, entre cínica y agorera, esgrimida casi siempre por esos adelantados que pretenden imponer sus iluminaciones, de que, por más tentativas y esfuerzos que hagamos, el diálogo no ha de servir de nada.

Contra esta posición, la idea más fecunda que Julio Ramos pone en boca del narrador de la *nouvelle* y que nosotros dimos en llamar *la teoría de la entrevista* reside en el hecho de que la relación entrevistador-entrevistado (el narrador-lector o el narrador-narratario) hace posible que ambos puedan juntos recomponer un relato ya relatado. Al volver sobre él, mediante la conversación inherente a toda entrevista, todo relato se modifica y se reescribe a través de una nueva puntuación y una nueva escansión. En este sentido, se retoman fragmentos y ya no la totalidad del relato compartido desde el cual necesariamente siempre se parte para entablar un diálogo, que se vuelve así en múltiples avatares: contar un cuento, analizar su historia, hacer una relación crítica de él, configurar una filosofía, esgrimir una interpretación y así infinitamente. Es como si ambos inter-locutores suspendieran no sólo la clausura sino también, poniéndola incluso en entredicho, abrieran las compuertas de su potencialidad, lanzada portanto al infinito. Cabe decir que entendemos por *relato* no sólo la literatura sino también la cultura, la antropología, la lingüística, la política, todos los saberes y también la crítica. Cuando Julio Ramos apela a los padres fundadores del hispanoamericanismo moderno (Rodó, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña) escribe que ellos “narrativizaron” en el ensayo múltiples problemáticas. No importa ahora que haya sido el ensayo el lugar del relato (esa es harina de otro costal), lo que sí interesa es el hecho de que toda crítica cuenta un relato, esgrime una narración. Por eso, las conversaciones que aquí presentamos, mantenidas por Julio Ramos con Bartomeu Melià y con Ticio Escobar, las concebimos como *narraciones a*

dúo, como una *interlocución retroactiva*, como *contrapuntos transculturales* en la medida en que un cruzamiento de culturas y de lenguas, pero también de miradas, de concepciones, de gustos, de hábitos estéticos se entrelazan bajo las singulares y genuinas consideraciones y reconsideraciones que cada sujeto procrea y disemina a lo largo del recorrido y que jalonan todos sus quehaceres. Quizás en la constelación antes nombrada deberíamos agregar el peso insoslayable, en función de nuestra cultura latinoamericana, que la palabra y la noción de *contrapunto* adquiere en los procesos de apropiaciones culturales en estado siempre de transitividad, tal como definiera Fernando Ortiz en su ensayo de 1940, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, la noción de *transculturación*.

Julio Ramos nos demuestra en esta línea adentrada en nuestra tradición latinoamericana que toda conversación es un contrapunteo, una payada, una contienda: la necesaria contraposición para que se realice toda interlocución, la cual se disemina a su vez en múltiples esferas de lo humano. Quizás sea ésta una de las explicaciones más hondas de entender la propuesta de Julio Ramos, es decir, la idea de que toda entrevista es, por un lado, un relato que se vuelve a contar y, por el otro, una de las formas de la crítica. Mucho se ha escrito, como sabemos, sobre los relatos de la crítica; sin embargo la inflexión aquí es otro pliegue del sentido, más sutil pero no menos contundente de la dirección que toma: si la crítica es un relato y la entrevista lo vuelve a contar, esta narración sometida a una vuelta de tuerca es el modo más eficiente de negar el carácter póstumo de todo relato. Lejos de su clausura, la crítica como relato se funda, gracias a la entrevista y la conversación, en *la modificación*, la que ya no es una *nouvelle vague* sino la posibilidad de una reapertura que mantenga en vivo y en vilo las fuerzas encontradas. Nada hay aquí de vaguedad. Cuando escribimos *encontradas* se trata de una palabra que recupera su dos valencias, por tanto también la de su dirección contraria y no sólo la que se computa a su favor. Julio Ramos cuando entrevista y conversa no deja de ser un crítico, no deja de ser un narrador: el relato de la crítica, en esa confrontación con el otro, contrapuntea sus fundamentos, sus argumentos, sus anécdotas, sus ejemplos, sus análisis. El contrapunto, además de arrastrar consigo la retórica del barroco, es el ardid de la crítica para ponerse en cuestión a sí misma, para medir la inestabilidad del lenguaje cuando éste prolifera y se ramifica o cuando, por el contrario, toca el límite lacónico y austero de la imposibilidad del decir.

CONVERSACIÓN CON BARTOMEU MELIÀ: LA DESCOLONIZACIÓN DEL SABER

Entrevista de Julio Ramos*

Julio Ramos: Felicitaciones nuevamente por el Premio Bartolomé de las Casas.

Bartomeu Melià: Para ese Premio Bartolomé de las Casas uno no se presenta de candidato, o sea, uno no tiene que hacer nada, pero llega el momento en que quienes presentan la candidatura piden algunos datos, entonces yo les envié una nota autobiográfica, una especie de curriculum comentado poco de mi vida en tres etapas: hasta la expulsión del Paraguay, mis trece años de exilio y la vuelta al Paraguay en el año 89.

JR: Sí, la nota autobiográfica nos ayudaría mucho al presentar la entrevista. También le agradezco el mapa del mundo guaraní.

El mapa guaraní

BM: Este es el que se podría llamar mapa el los Guaraníes en la región de fronteras de Brasil, Paraguay y Argentina. El mapa continental del guaraní, que debe incluir Bolivia y la costa atlántica, lo estamos emprendiendo ahora. Esta semana, el lunes pasado, día 14 de diciembre, tuvimos una reunión con especialistas de Brasil, de Bolivia, de Argentina y de Paraguay en vistas al mapa continental. El que está terminado y publicado es éste: el *guaraní retã* 2008, o sea la patria guaraní situada en las fronteras de Brasil, Paraguay y Argentina. Son 510 comunidades las que están marcadas en el mapa con sus nombres propios. Estas comunidades están marcadas sobre el mapa basado en fotos satelitales de la NASA. El conjunto muestra sobre todo la ecología de la región, donde están ahora esas comunidades.

JR: ¿Cómo interpreta los efectos culturales del avance del área del cultivo de la soja que se registra en el mapa?

BM: Curiosamente, esta mancha rosada que aparece en la parte brasileña del mapa no es para distinguir el Brasil como tal; lo que se registra mediante la foto satelital es la ocupación del territorio guaraní por el cultivo de la soja u otros cultivos, que como se ve es casi total. También se ve hasta qué punto las comunidades guaraníes en Brasil son mayores por estar la población indígena más concentrada. Alguien habla del confinamiento de los guaraníes en esa área, que era territorio guaraní hace apenas 60 años; o sea, no estamos hablando de hace doscientos años, estamos hablando de un fenómeno de los últimos 60 años; en el caso del Paraguay está entrando el mismo fenómeno en los últimos 30 años. Es cierto, en el Paraguay hay todavía más selva, pero con un avance de la deforestación tremendo, muy tremendo. Y si el índice de deforestación es cada año menor, es porque ya no hay casi selvas para deforestar. Llegará el momento en que no habrá deforestación porque todo será desierto, claro, y en el desierto no hay deforestación. Bueno, mira en el mapa la provincia de Misiones de Argentina, ahí aparece un verde más intenso; son serranías y hay todavía más monte. Pero esto es en parte también engañoso; estas áreas verdes son sí de árboles, pero de árboles no nativos, o sea, eucaliptos y pinos. Es, pues, otra ecología, otro paisaje.

JR: La cuestión de la tierra era clave en sus investigaciones anteriores.

* Julio Ramos. Profesor emérito de la Universidad de California, Berkeley. Ha dictado y sigue dictando cursos y conferencias en Quito, Guayaquil, Caracas, La Habana, San Juan, Chile y Argentina. Es autor de *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX* (México: FCE, 1989), *Paradojas de la letra* (Caracas: Ediciones eXcultura, 1996) y *Por si nos da el tiempo* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2002). Editó y produjo la introducción a *Amor y anarquía: los escritos de Luisa Capetillo* (San Juan: Ediciones Huracán, 1992). Colaboró en la producción y dirección del documental *La promesa*, sobre la peregrinación al Santuario de San Lázaro /Babalu Aye en la provincia de La Habana. Se encuentran en prensa: *Ensayos críticos* (Caracas: Monte Avila) y *El cinema de Pedro Costa* (Palinodia: Chile)

BM: Sí, pero yo no hablo de tierra, yo siempre hablo de territorio; procuro adaptarme a la terminología guaraní.

JR: ¿Y cuál es la diferencia?

BM: Bueno, el territorio es un concepto que yo diría histórico y cultural, más que la tierra. La tierra es ese suelo que puede ser comprado y vendido, que puede tener un propietario, y que puede estar incluso destinada y demarcada para un pueblo indígena al que le dan mil hectáreas, ocho mil, o sólo quinientas o cien; de todas las que les han usurpado, le devuelven mil hectáreas, o quinientas, que a veces el gobierno o alguna institución ha tenido que comprar para entregarlas a sus antiguos dueños. El negocio es perfecto y perverso; robar mucho, y devolver una pequeña parte. A los guaraníes se les ha despojado de sus territorios, no hay en todo el Paraguay un territorio guaraní, ni en el Brasil ni en Argentina. En Bolivia, sí. El territorio no es solo tierra, aunque también es suelo que pisamos, donde plantamos, donde paseamos, mejor diría conjunto de espacios; el territorio es lo que los guaraní llaman el *tekohá*, “el lugar donde somos lo que somos” y por lo tanto es contexto histórico, es la conciencia compartida de que aquello es territorio tradicional. Esos territorios son conjuntos de elementos, donde se combinan bastante bien el monte, hay a veces campos naturales, hay arroyos, hay... bueno... ecología y es el lugar donde ellos viven lo que viven; eso se llama *tekohá*.

JR: *Tekohá*... ¿Nos explica la palabra?

BM: El *tekohá* deriva de la palabra *tekó*, que significa el modo de ser, es el modo de ser, de estar, en realidad un sistema y sus elementos son sistémicos. El primer diccionario de la lengua guaraní, el del padre Antonio Ruiz de Montoya, Tesoro de la lengua guaraní, de 1639 –y que acabamos de reeditar en Asunción en 2011–, traduce *tekó* como ser, estado de vida, condición, estar, costumbre, ley, hábito, vida. Bueno... y el *ha* significa el lugar donde se da este modo de ser, este modo de estar, esta costumbre. Sin *tekohá* no hay *tekó*. Vienen a ser los casi mismos elementos que da Edward Tylor, pero ya en 1871, para la definición de cultura; *tekó* es cultura en lenguaje occidental y esto se aprende, es histórico; corresponde perfectamente a la definición de cultura que tenemos ahora en antropología moderna.

JR: Quisiera preguntarle un poco más sobre el fenómeno contemporáneo de la migración, pues el Paraguay, con más de la mitad de su población en el extranjero, es decir, en la Argentina, en España o más recientemente en los Estados Unidos, es un país diaspórico, como efecto, digamos, de la violencia histórica y de la economía nacional y global. Pareciera que la experiencia de la migración presiona a reconsiderar el concepto de territorio. Permítame entonces preguntarle sobre la relación entre el guaraní como una lengua que cruza estados nacionales, una lengua sin fronteras marcadas por la historia estatal.

BM: Bueno... Hay una nación guaraní. En las últimas declaraciones del congreso que hubo en el mes de marzo aquí en Paraguay, en Jaguati, una aldea del Amambay, los mismos guaraní dijeron: se terminó incluso la denominación que nos llama pueblos guaraníes, somos la nación guaraní, la nación guaraní en la cual hay etnias cuyas diferenciaciones históricas son anteriores al tiempo de la primera colonia. O sea, los primeros conquistadores ya encontraron estos pueblos guaraníes dentro un amplio territorio y formando parte de la nación guaraní, con sus diferencias dialectales, culturales, religiosas; bueno, al decir culturales, supone todo eso; lingüísticas también. Bien... pero que también les dan una especie de denominador común que es lo guaraní. Yo me atrevería a decir que lo guaraní es propiamente una lengua con sus diferencias dialectales, es una nación de migrantes, pero no de nómades –por desgracia se confunde migrantes con nómades–; las migraciones hacen parte de su historia –y las continúan teniendo hasta hoy–; son agricultores aldeanos, pero no se definen como cazadores recolectores; cazan y recolectan también, eso sí, pero no dependen principalmente de ello; son agricultores y buenos agricultores. De tal manera que la edad de oro de la agricultura en el Río de la Plata fue el tiempo guaraní con un cuadro enorme de plantas cultivadas que dan envidia a cualquier facultad de agronomía. Para tener una idea, yo no lo tengo todo en mi memoria, pero, diez, doce tipos de maíz, ocho o nueve de mandioca, otros tantos de batata, de porotos y alubias... en fin... y así una cantidad de cultígenos, son más de veinte con todas variedades ¿no?, algunas de esas especies hace tiempo que ya no

se cultivan en Paraguay; algunas sí se cultivan; los campesinos los siguen cultivando en Brasil, por ejemplo, el cará, el cará blanco y el morado están incluso en los supermercados. Bien, entonces son aldeanos, agricultores. Al ser aldeanos agricultores, tienen una construcción política basada en el parentesco, en la familia extensa, estas familias extensas, a su vez, sin formar estados, sin embargo, tienen relaciones entre sí que se manifiestan en la asamblea, la institución política por excelencia de esas familias, en las cuales, bueno, hay casi siempre personas de prestigio, los *ñande ru*, nuestros padres, los ancianos, los sabios, por ejemplo, pero no hay que ser anciano para tener el papel de anciano, son los líderes, generalmente desdoblados en líderes políticos y religiosos, según las funciones que cumplen en distintas ocasiones, aunque a veces unos son más religiosos y otros son más políticos. Estamos hablando del sistema que políticamente se maneja mediante asambleas, cuyos cargos son temporales, si bien con tendencia a perpetuarse en ciertas familias. En la comunicación de bienes practican la llamada economía de la reciprocidad, o sea del don, de la dádiva, según lo describe, para Nueva Guinea, Bronislaw Malinowski y lo sistematiza Marcel Mauss, en su *Ensayo sobre la dádiva*. En lo religioso están dirigidos generalmente por chamanes, aunque todo el pueblo guaraní es chamánico; cada uno puede recibir su canto de Los de Arriba, puede tener su canto, aunque sea una pequeña estrofa inventada por él, tenida por inspirada

JL: ¿El chamán es una posición de discurso más que un puesto de poder?

BM: Exactamente: el chamán es sobre todo el hombre de la palabra...

JR: ¿Es una palabra dicha o cantada?

BM: Cantada, generalmente. Pero también cantada en los mitos de origen.

JR: ...en relevo? ¿Muchos pueden ocupar el lugar del que la canta?

BM: No, generalmente el chamán es que recibe el don de las buenas palabras, de las palabras hermosas, de Los de Arriba, y entonces se puede ser chamán para toda la vida, pero lo que ocurre es que el chamán puede faltar a su vocación, diríamos, casi como el cura católico y entonces, bueno, sigue chamán, pero la gente ya lo trata de chamán falso o indigno, de burla, por ejemplo cuando un chamán se da mucho a la bebida, o es un chamán que ya no sabe curar, etcétera.

JR: En una economía de la reciprocidad...

BM: Sí.

JR: En su libro *El Paraguay inventado*, cuando usted habla de la sociedad sin estado, tal vez en diálogo también con Clastres, relaciona aquellas sociedades sin estado con el anarquismo.

BM: En realidad no es propiamente anarquismo en cuanto éste sería la negación del estado, pero tampoco pienso que sean sociedades contra el estado; no creo que se pueda estar contra algo que no se conoce, aunque sí atenerse a modos de ser que impedirán la eclosión de lo que sería un estado.

JR: Un aspecto antagónico.

BM: Sí, antagónico. Yo creo que son sociedades sin estado, pero sin estado por lo mismo que son ágrafas, lo cual no quiere decir un grado previo de evolución. Tampoco soy evolucionista. Entonces son sin estado, como son ágrafas, pero las culturas ágrafas para mí tienen en la oratura mayor riqueza que en la literatura. El pueblo paraguayo hasta ahora, después de siglos, prácticamente no ha recibido gran cosa de la literatura, mientras que seguimos teniendo buenos redentores del decir, según aquella frase que le gustaba mucho a Roa Bastos, ¿no? Roa Bastos filosofa sobre esto, sobre la excelencia de la literatura oral: esos pueblos a los cuales no se les puede plagiar, no se les puede robar, etcétera. Entonces, eh... cuando yo digo ágrafo es en ese sentido fuerte, hablo de esa palabra siempre viva; yo le temo mucho a la escritura, y la desgracia es que me paso todo el día escribiendo. Le temo, porque la escritura fija demasiado el discurso ¿no? Eh... Bueno, creo que yo todavía

no he llegado a este estadio en que uno se repite siempre; ahora en España tuve que dar unas quince conferencias, el título era casi el mismo, pero siempre eran todas ellas diferentes.

JR: ¿Hay un elemento de improvisación intensa en las culturas orales? Generalmente se habla de sus marcos convencionales, pero menos de su capacidad a la variación y a la improvisación.

BM: Sí. Yo por ejemplo no soy enemigo del *power point*, pero no trabajo nunca con él. Me gusta cuando veo un *power point* bien hecho, no tengo ningún problema, alguna vez he copiado un *power point*, al que le he aplicado otros contenidos, pero reconozco que el *power point* predispone a repetir siempre lo mismo –peor incluso cuando uno te ha salido bien–, y entonces, si supones que no vas a tener los mismos oyentes en un conferencia, sueltas de nuevo el enlatado ¿no? En cambio, entonces, esta oratura creo que tiene mucho sentido.

JR: ¿Mantiene activa la oratura en su trabajo en el campo docente?

BM: Esta semana, al final de esta semana, me voy a Florianópolis, a la Universidad Federal de Santa Catarina, donde hay una licenciatura para indígenas, y entre ellos indígenas guaraní. Son unos cuarenta, y bueno, es natural, hemos tenido varios laboratorios y talleres. En esta etapa el curso va a tratar sobre los fundamentos de la escritura y los voy a relacionar con otras expresiones de lenguaje, incluso con la pintura, aunque los guaraníes no son propiamente pintores en el sentido de producir obras de pintura externa, pero sí se pintan; eran indios pintados –*avá ikuatiáva*–, siendo la piel el soporte de su pintura; *kuatiá* vino a significar el papel escrito, dibujado, pintado con letras. Pero había también entre los guaraníes un arte plumario bastante relevante desde tiempos prehistóricos hasta los principios de la historia colonial. Todo eso era recurso para la comunicación de mensajes de índole muy diversa.

Licenciatura intercultural indígena do sul da Mata Atlântica

JR: Permítame retomar el tema de la descolonización del saber y de las instituciones docentes, particularmente en el programa de ustedes en Florianópolis, ese diálogo con los intelectuales guaraníes hacia la formación de intelectuales guaraníes.

BM: Sí, Ese... en Florianópolis yo solo estoy al tanto de lo que atañe a mi curso. Y ni siquiera lo tengo completo, o sea, yo he tenido con ellos tres sesiones en la parte presencial; es un curso para cuarenta Guaraní –ellas y ellos–, cuarenta Xokleng y cuarenta Kaingáng, que son indígenas que están más o menos entre Santa Catarina, Paraná y Río Grande do Sul. Bueno, con los Kaingáng y los Xokleng solo tengo los contactos de convivir en un espacio, en el hotel, en el restaurante..., pero con los Guaraní ¿qué hemos hecho? Con los Guaraní hemos hecho un laboratorio de lengua guaraní que ha consistido en explicar –al final, claro, desde mi punto de vista, que es exterior, pero que ellos en realidad no conocen suficientemente– entonces, la situación de la lengua guaraní en el complejo tupí guaraní de unas 23 lenguas; lo que es dialecto, estructuras fundamentales de la lengua... aunque la mayoría de ellos son docentes, maestros, pero no de un nivel universitario occidental muy avanzado, claro. Bueno... entonces se ha hecho un trabajo de este tipo: ciertas clases fundamentales de gramática en las que no hemos avanzado mucho, en gran parte porque están poco habituados a los análisis gramaticales, a pesar de que algunos han tenido en cursos anteriores diversos profesores muy eminentes ciertamente, como Ruth Monserrat, del Museo Nacional de Río de Janeiro, muy especializada en lenguas indígenas. Otros también han pasado por cursos de formación que le han dado misioneros lingüistas, por ejemplo, del Instituto Lingüístico de Verano. Procuro ir con calma, no decir esto está equivocado, esto no está equivocado, porque también se puede despertar ciertos fanatismos religiosos ¿verdad? Ahora el trabajo consistirá en un seminario de diez días sobre fundamentos de la escritura y una especie de historia de la escritura entre los Guaraní, o sea, textos literarios, para que se tenga una idea de lo que ya se ha escrito desde el siglo XVI, y que no ha sido exclusivamente literatura misionera, contra la idea que se tiene, sino más bien política.

JR: En otras tradiciones, digamos, plurilingües, étnicas, por ejemplo en el caso de la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, las universidades han ido creando nuevos programas de formación o de diálogo con intelectuales indígenas. ¿Acá hay algo paralelo?

BM: Aquí en Paraguay, me parece que no; en Florianópolis, sí, por lo menos es lo que se intenta. Lo de Florianópolis es una licenciatura, no es un master, es una licenciatura de educación intercultural bilingüe, que se propone precisamente la interculturalidad, en la cual yo no creo demasiado porque le falta todavía el necesario diálogo entre iguales, lo cual es esencial para la interculturalidad; lo mismo lo de bilingüe que para mí es una trampa, porque quien pasa habitualmente a hablar, sea portugués, sea castellano, difícilmente vuelve a su lengua, ni estará en condiciones de desarrollarla en sus saberes.

JR: ¿Pero le parece que sería posible o necesario crear instituciones, digamos instituciones en el sentido más tradicional...?

BM: Sí.

JR: ... con el guaraní?

BM: Sí, ellos lo hacen. Limitémonos a los indígenas. Ellos lo hacen.

JR: ¿Tienen sus propias instituciones intelectuales?

BM: Que yo sepa, no. Pero tienen sí redes en las cuales estos profesores discuten su problemática, si bien muchas veces dependiendo mucho del sistema nacional de educación. En el caso del Brasil, por lo menos teóricamente, es lo que se llama Educación Indígena Diferenciada; existe una serie de libros, algunos de ellos muy bien hechos, en los cuales se presenta la matemática indígena, la historia indígena, donde se proponen los principios de una etnohistoria, cómo se debería hacer historia indígena, como los indígenas pueden hacer y escribir sus historias. Creo que los Xokleng lo hacen bastante bien, gracias en parte a que son casi contemporáneos de las masacres del contacto inicial, precisamente en Santa Catarina.

JR: Su propia historia.

BM: Sí, su propia historia. Esto sí existe, y en alguna Universidad, como la de Don Bosco, de Campo Grande, tienen esa sed de saberes y esto sí funciona; en estos días ha habido un simposio sobre infancia y niñez indígena, o sea, el proceso está muy activo en diversas universidades. En la federal de Dourados hay también una especialidad que se centra en el *teko arandú*, “ciencia”, ciencia guaraní, más bien sabiduría, también una licenciatura de la cual hay unos treinta y tantos egresados.

JR: ¿Y esa ciencia guaraní está basada en la medicina tradicional...?

BM: No lo sé en detalle, porque yo no estoy actualmente en este curso.

JR: Pero en general, muy interesante esta cuestión de los saberes llamados subyugados, y cómo se puede crear espacios nuevos para la elaboración y reproducción de estos saberes.

BM: Bueno... Sí, yo creo que en Brasil... –perdona que te hable tanto de Brasil porque aquí no se ha podido desarrollar sistemáticamente, y lo que tenemos no ha tenido todavía demasiado éxito—... en Brasil empieza a haber bastantes, bastantes, por lo menos media docena de buenos etnohistoriadores, personas que saben leer los documentos entre líneas, rescatando lo que está dicho desde el punto de vista del conquistador, de quienes escribían que eran los colonizadores, que llegan a decir lo que no quisieran que se sepa, pero muestran la realidad de la crueldad colonial y los sistemas que destruyeron, sustituyeron o transformaron. A través de ellos, diríamos, el colonizado se traiciona a sí mismo diciendo “y el indio me contestó tal cosa”, o “el indio tenía tal o cual comportamiento”, para mostrar su barbarie, y resulta que hoy vemos decían grandes verdades o su comportamiento era muy justo, sabio y racional. Esto ya viene desde el tiempo de la primera conquista del Brasil, por ejemplo, aquel “coloquio con un salvaje, en que se muestra que no son tan tontos como se les creía” que registra Jean de Léry (1580), en tupinambá, donde se muestran dos concepciones de vida contrarias, las del europeo y del indígena, precisamente sobre los recursos de la tierra. El indio pregunta: “¿Por qué ustedes vienen de tan lejos a buscar leña, no la hay en su país para calentarse?; ¿tanta necesidad de madera tienen ustedes?”; el francés le dice que

un solo comerciante es capaz de comprar toda la madera del Brasil, y quiere ser más rico. “Y ese hombre tan rico, ¿no muere? ¿A quién va todo lo que dejó?”, retruca el indio. “A sus hijos y parientes”, le contesta el europeo. Y el indio: “¡Trabajar tanto para amontonar riquezas para los hijos! Nosotros tenemos padres e hijos a los que amamos, pero estamos seguros de que, después de nuestra muerte, la tierra que nos alimentó los alimentará a ellos”.

JR: Parece que hay ahí un saber del cuidado de la tierra, distinto del saber que presupone la propiedad.

BM: Y se puede hacer una especie de lectura ecológica sustentable de este texto, ¿no?

JR: Sí

BM: ... y de otros, lo mismo, aunque de otro orden; por ejemplo, de entre los jesuitas, en que de repente, anotan algo como ingenua ignorancia de los guaraníes lo que hoy sentimos como expresión de gran sabiduría. Así cuando el jesuita recuerda que “los guaraníes desconfiaban de aquellos hombres que pasaban buen tiempo en leer sus breviarios y sembraron por todo el Paraná —escribe el jesuita— que éramos espías y sacerdotes falsos y que en los libros traíamos la muerte” (hacia 1612). Es una frase extraordinaria, cuando después la comparas con lo que dice Lévi-Strauss acerca de la escritura, esa escritura que generalmente ha traído tanta muerte a los pueblos colonizados, muerte de lengua, de culturas, de sistemas de comunicación, pero también lo que estos pueblos dicen ahora: bueno, vamos ahora a apropiarnos de la escritura, para que por la escritura no nos llegue más la muerte... Que no sé si podrá conseguir.

JR: Y la creación de estos espacios, redes, nuevos cursos, nuevos horizontes del saber.

BM: Pues sí; estos profesores indígenas tienen hoy un estudio, incluso teórico de lo que es etnohistoria, y que sobrepasa mi análisis; es otra cosa.....

JR: Entonces parece que la etnohistoria es una de las zonas claves de “traducción” entre los saberes subyugados y las instituciones del discurso occidental.

BM: Sí.

JR: ... de reflexión sobre saberes subyugados...

BM: Sí, sí, sí; después se dan estas cosas, los mapas, las historias locales, las historias de vida, ya hay muchos trabajos en ese sentido, investigaciones que ellos hacen sobre la situación lingüística de la aldea donde ellos están.

JR: ¿Ellos mismos?

BM: Ellos mismos.

El hombre pintado

JR: Tal vez se podría pensar que en el arte plumario hay una especie de escritura, en el doble sentido que Góngora le da frecuentemente a la palabra pluma, una especie de escritura o grafismo sobre el cuerpo.

BM: Sí, exactamente, o sea, así como las pictografías, que no son alfabetos, también el hombre pintado da un mensaje, eso yo lo he vivido. En el Brasil lo experimenté con los Enawené Nawé, que no son guaraníes, sino de lengua arwak, bueno, cada día íbamos pintados, no siempre de manera diferente, a veces de manera muy simple; lo más común era con el rojo del urukú, dicho también achiote o bija.

JR: ¿Usted se pintaba también?

BM: Sí, sí, yo andaba pintado, me pintaba y me pintaban; desnudo también como ellos, como le parece a nuestra civilización, aunque no del todo pues siempre se traía el estuche peniano.

JR: ¿Cuántos años vivió allá?

BM: Bueno, con intermitencias, cinco años.

JR: Y, ¿en qué período fue?

BM: Desde principios del 78 hasta el 82.

JR: ¿Fue el período de su exilio de la dictadura paraguaya?

BM: Sí, bueno. Entonces, el arte plumario es también un mensaje, o sea, cuando ellos hacen una corona de plumas, la colocación de las plumas de un color o de otro, da un mensaje, mensajes a veces de que se pertenece a un clan, o que se forma parte de tal categoría de personas.

JR: ¿Pintura sobre el cuerpo?

BM: Exactamente, yo lo he dicho. El guaraní es un hombre pintado, hoy diríamos el hombre papel. Hay una ciudad incluso que se llama Curuzu Cuatiá, que no toma el nombre de una cruz de papel, aunque la gente del lugar lo suele interpretar así. No es pues cruz de papel, sino cruz pintada.

JR: ¿El hombre papel viaja? ¿Tiene una constitución migratoria? ¿El mensaje se mueve y se lee...?

BM: Claro.

JR: ... en movimiento?

BM: Exactamente, sí...

JR: Los saberes occidentales se archivan en la escritura...

BM: Exactamente.

JR: ...en las bibliotecas...

BM: Sí, sí. El hombre pintado trae consigo su mensaje, y lo dice donde está, vive y se mueve. Basta mirarlo. Ahora bien, hay varios tipos de pinturas; las más distintivas son el blanco y negro por ejemplo, con caolín o con el jugo de la fruta del genipapo que después de aplicado se vuelve de un azul oscuro brillante casi negro; así, bueno, entonces hay pinturas de guerra, hay pinturas de agresión, hay pinturas de fiesta, y esto yo lo experimenté precisamente en ese pueblo que por desgracia acababa de salir de la prehistoria.

JR: ¿En qué sentido salía de la prehistoria?

BM: Bueno, en el sentido de que se encontraba con otra sociedad, una sociedad de otros que nos decimos históricos, y que aunque tuvimos mucho cuidado en no introducir cosas de fuera, como dinero, por ejemplo, después de unos cuarenta años no se pudo evitar que su economía haya cambiado profundamente y sus recursos de pesca enteramente deteriorados por el agronegocio que ha introducido en la zona la deforestación y los pesticidas.

JR: ¿Qué zona era esta?

BM: En el río Juruena a la altura del Camararé, en Mato Grosso.

JR: ¿Es donde vivió usted...?

BM: Sí.

JR: Háblenos por favor un poco más de su trabajo etnohistórico. ¿Implica una crítica del evolucionismo?

BM: Sí.

JR: ¿Una crítica de Hegel?

BM: Hum... eso, bueno, eso no lo sabía... (risas).

JR: Bueno, la idea del estado como destino o encarnación del espíritu. En cierto sentido uno puede leer sus etnohistorias a contrapelo de la idea del estado y de la idea del destino del espíritu encarnado en estado. Pero ahora al escucharle pareciera que también mantiene ciertas categorías de evolucionismo ¿o no? Al contarme, por ejemplo, sobre momentos prehistóricos y momentos históricos de la evolución humana.

BM: Yo hablaría de momento de etnohistoria como una traducción –la auténtica etnohistoria sería cuando las sociedades nos contaran su historia desde sí mismas, aun usando documentos de otros–. Los pueblos indígenas entran plenamente en la historia, diríamos, cuando cambian su sistema de comunicación. El sistema de comunicación está hecho fundamentalmente por –esta es una categoría de Lévi-Strauss–, el sistema de comunicación de mujeres, es decir, el parentesco, el sistema de comunicación de bienes –la economía–, y el sistema de comunicación de símbolos –en lo cual entra también la lengua y la religión, así, grosso modo, y el arte, también–; bueno, entonces el paso que dan los pueblos es cuando ellos dan este salto en que abandonan su sistema de parentesco, abandonan su sistema de intercambio y abandonan su sistema de comunicación, y esto incluso se puede dar cuando aparentemente mantienen ciertos elementos del sistema antiguo, pero ya cómo nichos folclóricos, como nichos tradicionales, etc.

JR: ¿Y en el campo lingüístico también?

BM: También. Por ejemplo, cuando yo digo que la lengua guaraní del Paraguay es la lengua de una sociedad no indígena que habla una lengua indígena, es porque ahí sí ha habido una especie de deshuesamiento en el sentido de que a las palabras se les va dando otro sentido, o sea, en el Paraguay actual la palabra *mburuvichá*, jefe, está ya pensada como el jefe, el que manda, el rey, incluso; al rey se le llama *mburuvichá eté*, el verdadero jefe en la literatura colonial. Bueno, entonces, el *mburuvichá* en el sistema guaraní es simplemente el delegado de la asamblea para cumplir una función. Terminada la función, o la gestión de esa función, deja de ser jefe; lo que sucede es que la prolongación de sucesivos encargos hace que ese jefe parezca vitalicio. O sea, si se salió bien cuando le encargaron organizar la limpieza de un camino, o coordinó los trabajos de construcción de una de esas casas grandes, entonces, ahí, cuando de nuevo se tiene que hacer un camino, o se tiene que construir una casa grande, o hacer un puente, lo vuelven a designar jefe, y a veces se vuelve tendencia que el hijo, que ha aprendido de su padre y se reviste de su autoridad, prolongue indefinidamente los mandatos; así se ha podido hablar de una nobleza hereditaria, que ciertamente se manifestó en las misiones guaraní-jesuitas de los siglos XVII y XVIII. Y su burda versión, el caciquismo, en tiempos más recientes.

JR: Pero entonces, ¿hay formas de poder que se imponen sobre la multiplicidad de las gentes, de la lengua, de los cuerpos en el mundo mismo guaraní?

BM: Sí, pero es, yo diría que es un poder sin poder, es decir, es un poder que viene del prestigio, el prestigio que casi siempre está en la capacidad de comunicación, una comunicación de carácter gratuito, ese es su poder, ¿no?, no el poder que pueda tener por tener cosas, por ejemplo; él no tiene poder, el poder lo recibe y siempre y cuando se lo reconozcan. En fin de cuentas ese poder, que no lo es, es la autoridad y prestigio que se da a través de su palabra, ratificada por el consenso de su comunidad. Por eso entre ellos es más frecuente que entre nosotros la destitución de cargos, que ocurre cuando esa persona, en vez de dar, quiere recibir solamente y acumular para sí y su familia; entonces se desacredita.

JR: En libros como *Mundo guaraní* y *El Paraguay inventado* su crítica del discurso moderno, ilustrado, como destino tecnológico de la humanidad, se basa en la importancia de la paradoja de lo que es tanto pasado como futuro, el aún, es decir, lo que todavía no es: un potencial que no está realizado, y que viene del pasado y del futuro a la vez.

Cristo Rey y Carlomagno

BM: Sí, bueno, puede ser que estoy cayendo en mi propia trampa, es decir, pensar que sería posible, sobre todo durante las crisis que estamos viviendo actualmente, que se podría aprender mucho de los indígenas, de sociedades donde hay comunicación gratuita de todo, equitativa, etc., se podría aprender mucho de los indígenas, de la no acumulación, la no retención, la no acumulación, esto que se da todavía entre los indígenas; el no comprar y vender. Es muy raro, yo propiamente no conozco ningún pueblo indígena en el cual alguien sea el almacenero, y por una razón muy simple: he visto algunos que lo intentaron, pero entonces el almacenero si tiene cosas, especialmente alimentos, los tiene que dar, no se puede negar, y claro, un almacén en el que tú das cosas y no las cobras, tiene los días contados. Yo me acuerdo de un caso en una comunidad guaraní, Tajy en el Amambay. Un Paĩ, por otra parte una persona muy representativa, el escándalo que se produjo el día que inventó vender mandioca, ¡cómo! vender mandioca, era algo que rompía la reciprocidad más esencial; es cierto que el indígena tiene que comprar algo, una olla de hierro o de aluminio, bueno, esto es más o menos, pero que se te venda mandioca, en tu misma comunidad... Porque ese indígena tampoco tendría que tener mandioca que le sobre, y, si le sobra, lo cual a veces ocurre, pues en la economía indígena se producen excedentes pero esa excedencia está destinada a la distribución gratuita, lo que eventualmente le dará un prestigio, pero que no es poder para mandar a otro. Sabe, ayer yo celebré la misa, en un barrio pobre a donde voy los sábados siempre...

JR: ¿Tienen una comunidad ahí?

BM: No.

JR: ¿O va a dar misa?

BM: ...Sí, son gente pobrísima...

JR: ¿Cómo se llama?

BM: La capilla del Espíritu Santo. Era la casa de una familia, la mitad de esta pieza. Ahí tengo que hacer verdaderos equilibrios para moverme dentro. Pues, ayer... fíjate, hoy es la fiesta de Cristo Rey. Y uno se pregunta por qué Cristo Rey; para los católicos conservadores venía a ser una respuesta a las repúblicas que se aplicó en tiempos de monarquía deseada, una monarquía con apoyo eclesiástico. La institución de la fiesta fue en 1925. Ahora bien, según las lecturas bíblicas de la misa del día, todas ellas contradicen el mando, todas ellas están diciendo: "es un rey que sirve", "que no se sirve de nadie", su reino no es de este mundo, un rey que está en una cruz. Y sin embargo, se levantaron monumentos y se fue presentando como verdadero soberano con atuendos de realeza, una especie de Carlomagno del siglo XX.

JR: Es muy interesante todo el tema de la interpretación y de la traducción en sus prácticas. Pareciera que el acto de la interpretación y de la traducción en su caso son muy cercanas, ¿no?...

BM: Sí.

Escuchar y traducir

JR: Si pudiera hablarnos un poco sobre la política de la traducción, como modo también de descolonizar los saberes, según lo ha planteado Boaventura Sousa Santos.

BM: Exactamente. Hay un ejercicio que a veces le atribuimos al antropólogo –yo no soy antropólogo, no–, que se convierta en el antropologizado: en algún momento me dije, yo seré guaraní, pero ya se me quitó esa idea de que pueda yo ser guaraní, no soy guaraní, no lo seré nunca.

JR: ¿Es isleño?

BM: Exactamente, exactamente, o sea que mi lengua, a pesar de que soy académico de número de la lengua española en Paraguay, y correspondiente de la de Madrid, y muy amigo precisamente del director de la Real Academia de la Lengua, mi lengua es el mallorquín. Bueno... El Príncipe de Asturias, don Felipe, después de entregarme el premio Bartolomé de las Casas, ya en privado y en conversación muy amable, me dice: “Padre, su mallorquín no se le ha despegado” (risas), y bueno, sí, muy bien, no soy castellano, como no soy guaraní; estoy en una perpetua función de traducción, traducirme a mí mismo y traducir lo que veo a quien me quiera escuchar y leer. Ahora bien, en esa función de traducción, como cualquier traductor, uno tiene que escuchar primero, encontrar los momentos fuertes de la escucha, es decir, usted no va a escuchar guaraní si no ha dormido en su casa, sino se ha levantado a las cuatro de la mañana, si no ha pasado una noche cantando y danzando con ellos, si no se ha ido por el monte a pasear, bueno a caminar o a revisar las trampas, porque esos son los momentos en que el guaraní te dice cosas importantes, no cuando te responde como informante: cuando estás solo con él, caminando por el monte, y ahí, en ese momento te dicen ciertas cosas que no te dirán nunca en presencia de otros, en su casa por ejemplo.

JR: La tarea y la ética del traductor pone el cuerpo del traductor en la línea de lo que usted ha llamado la “inculturación” en su lectura de los misioneros jesuitas y la colonización del mundo guaraní. El proceso de inculturación que tal vez comienza por la comida.

BM: ...de la comida, sí, de la comida y de la lengua. Yo hoy sería incapaz de comer aquellos gusanos, gusanos de tacuara, gusanos de la palmera *pindó*, de los que el arcediano-conquistador Barco Centenera, ¿te suena?, en un mal verso de su poema *La Argentina de 1602*, dice “a manteca fresca me sabía, mas sabe Dios el hambre que tenía”. Entonces, esto hace que entres en un verdadero proceso de escuchar, que no es fácil pero tampoco tan difícil.

JR: Es escuchar con el corazón la labor del intérprete o del buen traductor. Es una labor de amor, pero muy peligrosa, de doble filo, en los textos coloniales.

BM: Escuchar, escuchar. Ahora los mismos indígenas nos piden cursos de castellano y yo arrugo la nariz, no me convence –y a la institución que hace esto les parezco muy teórico y por eso ya no me consultan– (risas); les digo, bueno, pero ¿estamos en disposición de escuchar, no solamente de enseñar? Mentalmente, ¿nos consideramos superiores?, ¿o hablamos de igual a igual? Cuando estoy con un guaraní me siento un ignorante, y sé que lo soy, entonces yo estoy ávido por saber un montón de cosas, y tengo placer en escucharlas por escucharlas, y no para almacenarlas, y almacena, almacena, como quien se quiere llevar el tesoro de la reina a su casa y mostrarlo. No.

JR: ¿Para qué se usa lo que se escucha?

BM: Bueno, lo primero se escucha para ser, para uno ser algo más y ese algo más que yo considero que está en el indígena, en esa economía que yo soy incapaz ya de hacer mía, esa de la reciprocidad.

JR: Esa dimensión de su trabajo en el escuchar que se relaciona con la posición paradójica de un “maestro ignorante”, me recuerda, bueno, en los textos coloniales, a la figura del náufrago Álvar Núñez Cabeza de Vaca.

BM: Es uno de los primeros que estuvo aquí.

JR: Pero también otros relatos de “inculturaciones” que están en los textos de Bernal Díaz del Castillo o del Inca Garcilaso, relatos muy hermosos, sobre la figura del colonizador que pasa al otro lado de una frontera y convive con los colonizados. Ahí comienza un proceso de descolonización de las relaciones de poder.

BM: Es lo que uno intenta, y entonces hay que escuchar, por eso es tan importante. Desde San Ignacio, el fundador de los jesuitas, insistimos en que tenemos que aprender las lenguas, porque la lengua es en la lengua cuando la aprendes, cuando te vuelves un niño, y peor para ti si no te volvés niño.

JR: ¿Por qué es peor?

BM: No aprendes nada, cuando lo sabes todo, cuando piensas que lo sabes todo. Tienes que volverte niño, eres un ignorante, un adulto niño, eres un infante dentro de ellos y se te riñe (risas) si pronuncias mal una palabra, o te la hacen repetir, o te recuerdan que ya te dijeron la misma palabra ayer. Bueno, me acuerdo de un guaraní al que preguntaba: ¿y cómo se llama ese árbol? y él me dice: ¡ya te lo dije ayer! Pues bien, entonces, bueno, yo soy un ignorante que me lo dijo ayer y ya no me acuerdo. Porque si él le dice a su hijo el nombre de ese árbol, ese es su hijo, al día siguiente se acuerda.

JR: La ignorancia de un filósofo, de un gran estudioso como usted, lo lleva a reconocer el saber teórico del otro.

BM: Así es: también en eso del saber teórico yo considero que son verdaderos filósofos, sus saberes son también de carácter filosófico.

JR: En algún momento usted habla del misticismo de los chamanes y del mundo guaraní. ¿Puedes explicarme un poco más eso?

BM: Bueno, es decir: esto se expresa de dos maneras, se expresa de una manera ritual, o sea tú participas y, probablemente, tienes un sentimiento que no es el de los indígenas, los indígenas parece que la forma normal de su vida para mí es algo extraordinario ¿eh?, así como, de esta manera, me enriquece el asistir a un espectáculo, el ver una obra de arte, permanecer en un silencio prolongado, todo eso para mí es una especie de misterio. Esas cosas que ni siquiera entiendo, me impactan y quiero entenderlas, y a veces tengo que preguntar al chamán, etc. Bueno..., entonces está ese misticismo ritual, diríamos, que es para todos, en el que todos participan, y que uno lo vive asistiendo participando; pero después están las experiencias que uno puede tener, las personales y propias generalmente en contacto con algunos indígenas, que consisten en una cierta amistad con ellos; entonces te dicen cosas, por ejemplo, esto que decía antes, yendo por la selva; me acuerdo, una vez, de algo inesperado que al final redundó en mi provecho. Uno de los chamanes o dirigentes me invitó a ir a su casa, y me dice: “mira tenemos que atravesar el estero”; “bueno, ahí vamos, vamos”. Era un estero en el que uno se hundía hasta la ingle; claro para él no era nada, pero para mí... Dios mío, sacabas el pie y dabas otro paso y no sabías hasta dónde harías pie”. Bueno, están ese tipo de experiencias, que no son tan raras. Llegando a su casa, me dice: “nunca un juru’a –un blanco– había pasado por aquí”. Entonces se establece una relación personal que abre a nuevas y continuadas experiencias. Esta vez ni su mujer estaba cerca, en su casa, no sé adónde había ido, a lavar o qué sé yo. Y entonces es ahí donde te hablan, de esto, de aquello, insistiendo en que no lo reveles a terceros...

Alfabetización y bilingüismo

JR: ¿Ustedes se comunicaban en guaraní?

BM: Sí, claro, en guaraní.

JR: Perfectamente con...

BM: Bueno, perfectamente, más o menos. Mi dominio del guaraní-mbyá es muy limitado, aunque he editado la obra escrita de León Cadogan, *Ayvu rapyta; textos míticos de los Guaraní-Mbyá del Guairá*. Otra experiencia fue con los guaraníes del Amambay: estábamos preparando dentro del Proyecto Paĩ-Tavyterã unas cartillas para la alfabetización en su lengua particular. Bueno, no soy muy amigo de la alfabetización, pero, en fin, lo pedían y entramos en el juego... Los textos acerca de temas indicados por la comunidad me los dictaba un analfabeto, pero con tal sentido de precisión y extensión, que se daba perfecta cuenta de la proporción de su relato; alcanzaba el meollo de su tema cuando yo ya estaba a la mitad de la ficha de la que me servía, siempre del mismo tamaño, y en las últimas líneas de mi papel él cerraba su relato.

JR: Y ¿por qué le parece que deseaba él escribir?

BM: No, él no deseaba escribir, no. Él recibía el encargo de la comunidad que quería tener libros para la alfabetización de sus hijos.

JR: ¿Por qué querían alfabetizarse?

BM: Ah. Es muy complejo eso; hay una cierta magia en el papel que habla, y es cosa maravillosa la reproducción exacta de una serie de palabras, siempre la misma. ¿Por qué querían alfabetizarse? Bueno, pues, primero les molesta ser tratados de analfabetos, les presiona que les digan que se tienen que alfabetizar, y no hay duda de que la escritura es una cierta magia que ciertamente se ha practicado con ellos y que quieren poseer también ellos; para todos, para nosotros también, es una magia la escritura.

JR: Sí, la escritura, históricamente tiene un peso de fetiche.

BM: Sí...

JR: ...de hechizo.

BM: La famosa "Leçon de écriture", de *Tristes tropiques*, de Claude Lévi-Strauss, que yo suelo usar en mis cursos. Pero también que "en los libros traíamos la muerte" como le decía un guaraní a un jesuita allá por los años de 1612.

JR: Pero pareciera, digamos, que hoy, en el Paraguay, este año, que se ha celebrado...

BM: ...el bicentenario...

JR: ...el bicentenario, nada menos que con una Ley de Lenguas...

BM: Sí, eso fue en el año pasado, en 2010, pero se está implementando en este 2011.

JR: Parece que en la nueva ley hay algo distinto en el modo en que se entiende la relación entre la escritura normativa y las lenguas europeas y el guaraní ¿no?

BM: Sí..., personalmente creo que esta ley será un nido de problemas, pero hay que encontrarle una salida. Colaboré en su proyecto y quedé bastante frustrado por la politiquería con que se actuaba, y Dios quiera haya terminado. El guaraní paraguayo es una lengua coloquial, pero ya estuvo muy bien normativizada en otras épocas y usada para la comunicación formal de ideas no sólo religiosas sino también políticas. Hay pues modelos. Este hecho en parte se desconoce; ojalá no se piense que hay que comenzar de cero. El escollo está en la separación entre el guaraní hablado por sus usuarios ordinarios y comunes y el guaraní de escuela, que quiere ser normativo y carece de normas aceptables, sobre todo gramaticales.

JR: Pero ¿cómo?, si se oficializa el guaraní en las escuelas.

BM: En los últimos años poco se ha avanzado. Es decir, se ha avanzado algo folclóricamente: es verdad que ahora en actos oficiales, siempre hay algunos que "saben" guaraní. Yo también entro en esa comedia, y suelo comenzar mis discursos en guaraní. Pero yo sé que si lo prolongara, mi discurso en guaraní, la gente se me iría, en primera porque no lo hablo con acento paraguayo, y en segunda porque la gente que viene a escuchar mi charla no sabe guaraní. En otros casos es una *captatio benevolentiae* captarse la benevolencia de la gente del pueblo pobre, y que encima les parece muy divertido que un sacerdote como yo hable guaraní, mal guaraní, pero guaraní al fin. Bueno... esa Ley de Lenguas, yo no sé por dónde va a ir. Parece que ahora lo primero que van a hacer es una Academia de la Lengua Guaraní, donde no me verán... El guaraní es oficial desde 1992... Se ha tardado 20 años para reglamentar esos artículos de la Constitución, y yo no veo que se haya dado un paso desde el punto de vista lingüístico en serio. Y yo que pierdo el tiempo publicando textos guaraníes del siglo XVII y XVIII, que es por donde se podría empezar; no quiero que todo el mundo sea especialista en siglo XVII - XVIII, pero... pero que por lo menos no inventen las gramáticas que inventan... Erasmo los pondría de nuevo en la picota, como hacía con los gramáticos de su tiempo.

JR: ¿Por qué es un fracaso?

BM: Porque los maestros no saben enseñar... y no quieren enseñar... y las familias en el fondo tampoco quieren esa enseñanza.

JR: Acá la relación entre el guaraní y la gramática es muy compleja, usted lo ha estudiado con mucha precisión. También en la calle la cuestión de la mezcla de vocabularios y códigos no solo se limita al bilingüismo reconocido, sino a estas zonas muy creativas de mezclas lingüísticas.

BM: Exactamente.

JR: ...que me recuerdan la situación de los inmigrantes en Estados Unidos...

BM: Sí.

JR: Del *spanglish* y de las nuevas lenguas del futuro que parecen ser las lenguas criollizadas.

BM: Pero, ¿qué es una lengua criollizada?: el castellano a su manera es también un criollo, en cuanto colonizador colonizado; ¡cuántas palabras árabes no hay en ella!, ¡cuántas palabras de América, americanismos, no tiene! Incluso en el Diccionario de la Real Academia, entran palabras de otras lenguas. Y aquí se nos ha metido un purismo absurdo a través de esos malos profesores, en esas famosas escuelas de lenguas, aquí falta un mínimo de Lingüística y Sociolingüística. Los estudiosos se devanan los sesos para entender lo que es el jopará, esa mezcla de porotos y arroz, que se ha aplicado al fenómeno de la mezcla de lenguas, y que algunos rechazan de plano; pero de hecho se puede hablar guaraní con el 80 % de palabras castellanas y aún castellano con estructura guaraní. Es así como nos entendemos y nos comunicamos. Ya lo decía Marcos Morínigo: guaraní con palabras castellanas, castellano con palabras guaraníes.

JR: Y entonces pareciera, Bartomeu, que ahí hay una dimensión migratoria interna o transcultural interna al guaraní mismo, ¿no? O sea, el guaraní es una lengua global, o transnacional, que viaja permanentemente (no quisiera citar a Kant en su ensayo sobre el cosmopolitismo y la paz perpetua).

BM: Pero lo que sucede es que, ahora hace bastantes años, ha surgido una burguesía, una falsa burguesía, nuevos ricos muchos de ellos, o gente que llegó de otros países, etcétera, que en el fondo no hablan, ni quieren hablar, ni quieren que nadie hable guaraní, bueno, y estos se han hecho con el dominio de la televisión, de la prensa; incluso una parte de la Iglesia les está haciendo el juego. Las grandes parroquias de la ciudad, de Asunción, están en la práctica cerradas al guaraní, y eso vale especialmente de la catedral. Ayer en la capillita tuve mi sermón en guaraní, pero no había preparado a tiempo las lecturas, concretamente del Antiguo Testamento, las hicieron en castellano. En realidad no tenía la biblia en guaraní ahí. En realidad no sé si habrá 3, 4 iglesias en Asunción donde hay misa en guaraní.

JR: ¿Habrá en Buenos Aires?

BM: Puede ser que haya alguna.

JR: Me hace pensar la emigración a la Argentina, hoy día, y a España, bueno, tiene una obvia dimensión económica, que tiene que ver con las remesas...

BM: Ajá...

JR: ... y su importancia económica hoy día en el Paraguay, pero también me hace pensar que tal vez el espacio del guaraní es cada vez más complejo, ya no solo recorre internamente las fronteras nacionales, como en el mapa de la nación guaraní, va más allá, también incluye hoy a Europa y a otros países...

BM: Pero...

JR: ¿Es una diáspora del guaraní?

BM: Acabo de tener esa experiencia interesante, he hablado de la lengua guaraní en Barcelona, en Málaga, en Salamanca... Bueno, sobre todo Barcelona y en París... Quienes auspiciaban mis conferencias era la Embajada de Paraguay, por tanto invitaron especialmente a paraguayos y hubo bastantes. ¿Qué ocurre? Esos paraguayos que estaban allí, los que acudieron, eran funcionarios y gente allegada a la embajada, y que están más o menos bien. Bueno... ahí hay que ir con tacto, todos muy emocionados, bueno, entusiasmados al escuchar maravillas de la lengua guaraní, y yo mismo presentaba aspectos de la lengua y de su historia que despiertan el orgullo, tú sabes, pues hay que ir con mucho cuidado en hacer críticas, porque entonces ellos sienten que ese cristal, esa olla del guaraní es frágil y se les puede romper. No lo practican en su casa probablemente, menos en su oficio, pero tienen en el guaraní su imagen de cristal para mostrar. Bueno, la realidad es que en esos lugares de migración, incluido Buenos Aires, todo el mundo que es paraguayo dice que sí, que el guaraní contiene en sí gran valor, etcétera... pero ya no hablan con sus hijos.

JR: Sí, es la historia de las emigraciones.

BM: De las migraciones, sí, pero este fenómeno que es normal, que sucede en todas las migraciones, este fenómeno se da también ahora en Asunción, en el Paraguay, que viene a ser una ciudad de migrantes, prácticamente se hace imposible oficializar la lengua guaraní en el sentido de ponerla en un discurso oficial normal, jurídico, o de ensayo literario, histórico, etcétera; a eso todavía no hemos llegado. Yo creo que se puede, si hubiera más posibilidades para el guaraní en los medios de comunicación de masas, que se escriba, se imprima y sea más usado en las radios –que por lo menos las dirigidas al campo sí lo usan más– ... Fíjate que, incluso en Cataluña, el catalán tiene muchas dificultades en ser aceptado como escrito. Los periódicos en Cataluña sólo desde hace poco tienen edición en catalán, como La Vanguardia; El Periódico desde sus comienzos; en Mallorca sólo el Diari de Balears. La lengua no puede estar fuera de la política de la comunicación.

JR: ¿Usted creció hablando catalán?

BM: Yo, por supuesto, curiosamente a medida que pasa el tiempo...

JR: ¿Es su lengua materna?

BM: Sí... a medida que pasa el tiempo me doy cuenta de que mi lengua es el catalán, en su variedad mallorquina.

JR: Ahora hablamos en una lengua extranjera...

BM: Ahora, contigo, sí, exactamente.

JR: ...aunque mi relación con el español es muy compleja...

BM: Estoy muy consciente y la gente, la gente que me tiene confianza me lo dicen. Tu lengua es el mallorquín, no el castellano. Algunos no acaban de saber si soy un extranjero que hablo bien el español, si de dónde he salido...

JR: ¿Y que pasó al guaraní?

BM: Sí, pero, pero yo no hablo castellano...

JR: Bueno, creo que sí habla... (risas)

BM: Más o menos, ¿no? Es decir, yo por ejemplo, si tuviera que escribir una novela, enseguida se notaría que es una novela escrita por un extranjero.

JR: Y ahora al volver a la isla...

BM: En la isla no hablo ya una palabra en castellano. Porque todo mi ambiente...

JR: ¿Mallorquín?

BM: Mallorquín: todo, todo, todo.

JR: ¿Y el sonido, el sonido del mar, no lo echa de menos acá en Asunción? El alboroto del mar...

BM: Sí, me gusta muchísimo ir al mar. La semana pasada estuve en Río de Janeiro, solo ver el mar me anima, aunque el Atlántico siempre es un poco..., como diría, me impone mucho respeto, no veo aquellas pequeñas calas de Mallorca, aquellas en que los pinares llegan hasta pocos metros de la playa, no esas playas enormes que se ven por aquí. Pero tampoco creo ser tan nostálgico, no solamente porque llevo muchos años fuera, actualmente ya 62 años. Últimamente voy con frecuencia, una vez al año, más o menos. Pero también, uno ha internalizado eso de que somos ¿de dónde? Somos del lugar a donde vamos, y esto es en sí una especie de idea central de nuestro modo de ser; nunca he pensado en volver, aunque, como el jesuita francés del Canadá del siglo XVII, uno puede sentir aquello de “Europa y sus delicias”. Y puede ser que se viva mejor, si uno es llamado a sacrificarse se sacrifica en la riqueza, bueno, aquí nos sacrificamos en la necesidad. Pero no, yo no pienso volver a Mallorca, a no ser que tuviera cualquier trastorno de la cabeza, no pienso volver. Me siento muy identificado aquí, mi trabajo es bien aceptado, por lo menos ahora, me quieren mucho, eso es cierto, hay que reconocerlo.

JR: Con razón lo quieren.

CONVERSACIÓN CON TICIO ESCOBAR: LOS TIEMPOS MÚLTIPLES

Entrevista de Julio Ramos

Tekohá/Territorio

Julio Ramos: Si te parece, quisiera ver contigo el mapa reciente del mundo guaraní, el *Mapa-Guarani-Retã*, y preguntarte sobre las categorías de lugar y de territorio inscritas en ese mapa.

Ticio Escobar: El mapa grafica una realidad tremenda: las zonas marcadas con color rosa corresponden a los territorios deforestados.

JR: En el mapa aparecen superpuestas por lo menos tres distintas categorías territoriales. Figuran las extensiones del mundo guaraní, con sus ubicaciones transnacionales, después son notables los cortes que inscriben las fronteras nacionales en el mundo guaraní, y finalmente la expansión de las inmensas plantaciones de la soja. ¿Cómo impacta la agroindustria en las discusiones actuales sobre el territorio, tan importantes en la cultura y epistemología guaraní?

TE: Me gustaría partir de una distinción que hacen los guaraníes entre *yvy*, que quiere decir “tierra” —en el sentido de tierra física, de suelo, en la acepción geográfica de la tierra como un terreno demarcado—, y *tekohá*, que para ellos es el territorio, distinto de la tierra. Traducido literalmente —todo el guaraní es muy poético—, *tekó* es un sustantivo y significa “cultura”, nuestras propias maneras de ser, en su sentido más lato. *Ha* quiere decir “lo dispuesto a”; entonces, *tekohá* querría decir “la sede de la manera de ser”, o sea, el asiento de la cultura o, aventurando un poco, lo que está preparado para sostener la cultura. Para ellos, no es lo mismo el *yvy*, que significa una extensión de tierra, que *tekohá*, que señala, además un hábitat simbólicamente acotado. Esta diferencia se evidencia cuando ciertas políticas indigenistas intentan “devolver” otras tierras a los indígenas o reasentar a éstos en territorios nuevos; no es lo mismo un terreno cualquiera, aunque fuere más extenso, que uno señalado por las tumbas de los antepasados, hollado por muchas generaciones, provisto de recursos naturales específicos. Acá hay una serie de asuntos que tienen que ver con cuantificadores bien claros, de indicadores de lo que es un territorio: el tiempo que han vivido ahí, el que tengan cementerios, agua surgente, bosque, la sostenibilidad económica. O sea, que no es una cuestión meramente sublime, trascendental o espiritual. Porque, cuando ellos hablan del *Yvy marane’y*, se están refiriendo a la Tierra Sin Mal, que es precisamente la situación de tierra óptima, donde se puede vivir y se puede construir *tekohá*. Lo que buscan realmente no es algo puramente espiritual o místico, como lugar ideal, sino la tierra misma, a la que se pueda llegar, las cosechas y un montón de realidades que se traducen en bienestar espiritual, que es el ideal del guaraní, el ideal ético, llamado *teko porã* —*tekó* (“nuestra manera de vivir”) y *porã* (al mismo tiempo, “bello” y “bueno”)—, un término que significa vivir bien, o buen vivir, algo similar a nuestra calidad de vida, a una buena vida, pero no en el sentido de *bon vivant*, sino de un bien vivir bello, casi en el sentido foucaultiano, según el cual, la ética tiene que ver con la belleza del vivir.

JR: ¿Considerarías esta dimensión ética del pensamiento guaraní un ‘arte de vida’?

TE: Los guaraníes construyen toda una ética en torno a la vida buena y a la vida bella, lo que se concibe como una buena tierra, o en un *tekohá*. Entonces, estas nociones son significativas porque no son intercambiables con nuestra noción moderna de tierra. Y se traducen como indicadores muy diferentes, y resultan en conflictos en torno al “territorio” que han costado mucho resolver, conflictos expresados tanto en la defensa de determinadas tierras, en ciertos núcleos territoriales provistos de fuerte carga simbólica, como en la reivindicación que hacen del territorio guaraní, del mundo guaraní: *Avá retã* o *Guaraní retã* (Nación Guaraní). Lo

reivindican como un gran territorio cuya base coincidiría con lo que hoy es el Paraguay. Pero no porque pretendan en pos de esa figura que desaparezca el Estado, o que el Estado les devuelva todas sus tierras, sino porque el *Avá retã* es un espacio habitado por toda la Nación Guaraní. Este concepto de gran nación guaraní, de patria grande, nos llevó a una experiencia interesante: promovimos dos encuentros de diversos pueblos de la llamada nación guaraní, pueblos que son los mismos, viven en Paraguay, Brasil, Bolivia, Argentina o —algunos, muy poquitos— en Uruguay. En el primero, el *atý*, “la gran reunión”, se realizó en el 2010 en el Brasil; el segundo encuentro tuvo lugar en el 2011 Paraguay en Yaguatí, un lugar precioso, ubicado en plena selva, donde los guaraní construyeron un complejo ceremonial en base a su arquitectura tradicional (grandes templos cuyos techos llegan hasta el suelo). Y allí se encontraron como Nación. Las discusiones fueron muy interesantes. Por ejemplo, en la reunión de Brasil dijeron que les gustaría participar en el MERCOSUR como una instancia indígena específica; y en la segunda reunión en el Paraguay, plantearon que, tras pensarlo mejor, contando con la figura de la Nación Guaraní, no necesitan el MERCOSUR, sino más bien otro tipo de reconocimiento o de presencia. Realmente hubiera resultado innecesario constituir una instancia guaraní dentro del MERCOSUR, porque ellos ya construyeron la región que nosotros buscamos articular. O sea, sería absurdo repetir una estructura prestada para nombrar una unión que ya tienen. Entonces, antes que integrarse formalmente al MERCOSUR les interesa negociar con los Estados temas como el cruce libre de fronteras nacionales, algo que para ellos es muy importante. El presidente Lugo estuvo ahí y tuvo un diálogo con los guaraníes; el vicepresidente de Bolivia también estuvo, así como representantes oficiales de Argentina, Brasil y Uruguay.

JR: ¿Participaste en el diálogo?

TE: Sí, yo estuve con mi equipo trabajando el encuentro durante meses.

JR: ¿El diálogo formal con el mundo guaraní se da desde la cultura y las labores del Ministerio de Cultura?

TE: El tema es bastante complejo, aunque ahora comienza a cambiar de orientación en sus políticas, el Instituto del Indígena (INDI), encargado estatal de los asuntos indígenas, tiende a encarar los derechos étnicos desde el punto de la tierra, no del territorio, digamos así: realiza tareas indispensables para la sobrevivencia (salud, agua, provisión de técnicas agropecuarias, titulación de tierras) pero no se ocupa de la cuestión cultural. Entonces, la Secretaría Nacional de Cultura se propone trabajar transversalmente el tema indígena mediante un enfoque de derechos que incluya la diferencia cultural, el respeto del medio ambiente, la cuestión de género, el trabajo de la memoria, etcétera. Es decir, se pretende encarar lo indígena mediante líneas transversales que cruzan los ámbitos de varios ministerios, secretarías e instituciones públicas. De esta manera, los asuntos indígenas, aunque partan de lo cultural, involucran la gestión del INDI, la Secretaría de Medio Ambiente, Niñez y Mujer, así como los Ministerios de Salud, Obras Públicas, etcétera.

Lengua y territorio

JR: La relación entre el territorio y la lengua añade complejidad al asunto. Históricamente, al menos en el mundo europeo, ha sido el Estado Nacional el que ha construido ciertas instituciones de la lengua nacional, centralizando la multiplicidad de formas. Pero, en el mundo guaraní, la lengua parece tener una relación compleja con el territorio. No siempre ha habido un Estado Nacional detrás de la lengua, o sea, que la misma lengua parece haber quedado inscripta en estas tensiones internas, entre múltiples instancias de poder, no necesariamente estatales. Permíteme entonces preguntarte sobre esa relación entre territorio y lengua y también sobre la Ley de Lenguas aprobada en el 2010.

TE: El guaraní es lengua mayoritaria del Paraguay (lo habla el 84% de la población) pero sufre el estatuto lingüístico de una minoría cultural. Esta situación de diglosia, expresiva de graves asimetrías socioculturales y económicas, compromete la gestión del Estado. La cuestión es compleja, no sólo porque históricamente el Estado paraguayo ha estado al servicio de elites oligarcas, sino porque existen desfases propios entre la lengua y el territorio nacional. Los guaraníes, que conforman según Clastres “sociedades sin Estado”, trascienden las fronteras estatales e interactúan de manera diversa con la sociedad nacional y con los

otros grupos indígenas. La Ley de Lenguas constituye un enorme avance mediante el respeto en el ámbito de los derechos lingüísticos, ya proclamados por la Constitución de 1992, pero sin reglamentación ni vigencia hasta la promulgación de esta ley ocurrida en el 2010. Esta promulgación es el resultado básicamente de largos esfuerzos ciudadanos, pero también implica, obviamente, un cambio de perspectiva del Estado en cuanto a sus obligaciones en aquel ámbito. La ley se refiere a las variantes del guaraní (mestizo e indígena) como a las otras 16 lenguas indígenas habladas en el Paraguay.

JR: ¿Diecisiete idiomas centralizados por el guaraní?

TE: El guaraní actúa como lengua franca entre todos los otros idiomas. En el Paraguay existen cinco familias lingüísticas: los *guaraníes*, los *mataco*, los *maskoy*, los *guaykurú* y los *zamuco*; cada una de los cuales se encuentra integrada por varias etnias; así, los guaraníes comprenden a los *avá*, *chiriguano*, *mbý'a*, *paĩ tavyterã*, *ñandeva* y *aché*. Estos últimos no son guaraníes estrictamente pero sí guaranizados en su lengua.

JR: ¿Rodeados por toda esta zona lingüística del guaraní?

TE: Sí, pero, aunque todas compartan situaciones afines de asimetría y vínculos fuertes marcados por territorios contiguos, las otras familias lingüísticas son totalmente diferentes a los guaraníes, cultural, histórica, lingüísticamente. Entre el *ayoreo* (*zamuco*) y el *mbý'a* (guaraní) existe la misma diferencia que entre el español y el chino. Entre los distintos pueblos guaraníes y entre éstos y los paraguayos guaraní parlantes, existen matices, tonos, versiones que en algunos casos serían equivalentes a las diferencia que existen, pongamos de ejemplo, entre el castellano y el catalán. La diglosia tiene niveles: el guaraní se encuentra desplazado por la hegemonía del español, pero, a su vez, actúa como lengua hegemónica en relación a las culturas chaqueñas. Pero el problema es complejo: las poblaciones indígenas emplean el guaraní para entenderse entre sí y para poder comunicarse con la sociedad nacional. Ante esta situación tan compleja resultaba necesaria la Ley de Lenguas.

JR: Es muy paradójico esta relación entre la lengua y el poder no necesariamente estatal, pensando en los escritos de Deleuze sobre las lenguas menores. El guaraní no es exactamente una lengua “menor”.

TE: Exacto. El guaraní, ya queda dicho, es una lengua absolutamente mayoritaria pero tiene un tratamiento de expresión cultural minoritaria. Históricamente, esta situación se ha dado por procesos coloniales a partir de los cuales la lengua guaraní pasaba a ser considerada idioma de siervos, lengua inferior y dominada. El poder se enuncia (y se ejerce), se habla y se escribe en español, aunque existe una acabada gramática guaraní y una tradición de lectoescritura en este idioma (básicamente ligada al cancionero popular). La escritura guaraní, idioma originalmente ágrafo, fue instituida por los Jesuitas, que vieron en la lengua un dispositivo eficiente de dominación colonial. Pero esa práctica no permeó el sistema de educación, la administración pública ni el discurso oficial. La escritura en guaraní se convirtió en una práctica básicamente académica: los guaraní-parlantes leen y escriben en español. O no leen ni escriben. Durante gran parte del siglo XX, el uso guaraní, identificado con los sectores sociales “inferiores”, era desconocido por la administración estatal, erradicado de las escuelas y prohibido en las familias de las clases superiores: el bilingüismo era considerado nocivo para un buen uso del castellano. Los políticos, estancieros, empresarios y misioneros (como los jesuitas) debían aprender a hablar guaraní para ser obedecidos. Es impensable un candidato a presidente o parlamentario que no hable guaraní. La discriminación del guaraní comenzó a ser revertida especialmente durante este siglo, cuando, a partir de campañas del Estado y, especialmente de la sociedad civil, se produjo una revalorización del guaraní y un orgullo de su buen hablar. La sanción de la Ley de Lenguas ofrece los dispositivos formales para que este proceso se afiance y obtenga sustentabilidad. La inclusión del guaraní en la enseñanza, aunque aún deficiente, y en diversos programas estatales de capacitación bilingüe del funcionariado público encuentran apoyo en esta ley.

JR: Ayer, en la calle, un vendedor de periódicos me comentaba que el mundo guaraní no tenía los grandes monumentos de los grandes imperios indígenas de México o el Perú y, sin embargo, tenía su lengua; “ese es su monumento”, decía él. Y hablaba de la lengua como un espacio de la memoria histórica. Pero también transpira un riesgo —algo que tú mismo

sugieres— el de la monumentalización de una memoria oficial, elaborada desde el Estado, o desde los fundamentalismos... monumento.

TE: Creo que no existe riesgo de “monumentalización” del idioma guaraní. Sí existe la posición histórica de un nacionalismo militarista que venera la figura protoheroica del indígena precolonial mientras explota y discrimina al indígena concreto. Ese es el modelo “indigenista” de la dictadura militar de Stroessner (1954-1989). También sobrevive el riesgo de que ciertas expresiones culturales que emplean el guaraní (música, danza, rito...) sean folclorizadas y convertidas en “emblemas patrios”, en fetiche pintoresco o memoria embalsamada, pero es difícil que eso ocurra con el lenguaje guaraní, cuya vitalidad y vigencia lo vuelven renuente a cualquier intento de cosificación oficialista. El guaraní está demasiado cerca como para ser auratizado. Por otra parte, debe considerarse que en su desarrollo desde la Colonia hasta hoy el guaraní paraguayo va cobrando una dinámica propia, paralela y diferente del guaraní indígena: o sea, tiene como origen una lengua indígena, pero, en sentido estricto, no es *una* lengua indígena (no implica una apertura al mundo guaraní original sino a las vivencias del criollo). El guaraní es una lengua muy moldeada por el español, no solamente en palabras, sino en cosmovisiones y en sentido, así como el español se encuentra en el Paraguay atravesado por el guaraní. El *jopara* (se pronuncia “yopará”), traduce esa zona de encuentro e intercambio entre el español y el guaraní. Por otra parte, el guaraní hablado en la ciudad, adquiere matices y léxicos particulares. Por último, debe considerarse el caso de los guaraníes occidentales (chaqueños) que otorgan acentos propios al guaraní. Otro fenómeno interesante ocurre en ciertas zonas fronterizas con el Brasil donde se habla guaraní y portugués y muy poco español. La mayoría de los indígenas, como los campesinos en general, aunque lo conoce, no habla español; usan este idioma forzosamente para comunicarse con la sociedad nacional, pero en su cotidianidad emplean exclusivamente el guaraní. Las diversas etnias no guaraníes de la Región Occidental (Chaco) emplean el guaraní como lengua franca, paralelamente a sus propios idiomas y a los hablados por los colonos (básicamente el alemán de los menonitas, pero también inglés y francés), que aprenden con notable facilidad.

Migraciones

JR: Parece ser que, en su propia historia, el guaraní tiene una fuerte dimensión migratoria, es decir, una capacidad de funcionar a contrapelo de las fronteras territoriales. No es solo una dimensión lingüística, sino también sonora, por lo mismo que señalas sobre esa oralidad tan poderosa; por cierto, al insistir en esa dimensión acústica, no se trata de volver a los modelos fundamentalistas de la voz, sino de poner atención a esta dimensión de la escucha que no quedaría sujeta a la territorialización de la lengua inscrita por el Estado.

TE: El paradigma del guaraní, su modelo ético mítico, es el *oguatáva*, que quiere decir “el caminante”. Impulsados por un *ethos* cultural específico, que tiene su base en el sistema de cultivos rotatorios, los guaraníes están moviéndose siempre. La figura de la Tierra Sin Mal, no debe ser interpretada como el anhelo de una utopía inalcanzable, sino como la búsqueda de la buena tierra, la sede del *teko porã*, el buen vivir; tiene pues una dimensión menos trascendental e idealizada de la que se le otorga comúnmente. Grandes ecólogos, los guaraníes buscan tierras nuevas mientras que las viejas se reponen. Pero este sistema de una agricultura sustentable se ve amenazado por los modelos del negocio agroexportador: la expansión avasallante de los grandes monocultivos sobre territorios tradicionales de los guaraníes, fuerzan a que éstos se refugien como puedan, en cualquier lado. La buena tierra exige bosques, aguas no contaminadas; ante la imposibilidad de conseguirla muchos guaraníes, fundamentalmente *mbýá*, se instalan en las ciudades donde sobreviven de manera marginal, fuera de toda contención cultural. Sin embargo, existen casos extremos de sobrevivencia étnica: indígenas *mbýá* acampados en Laguna Cateura, el basural más grande de Asunción, reconstruyen como pueden sus templos y levantan las voces de sus cantos esenciales.

JR: ¿Entonces te parece que se puede pensar las lenguas sin Estado en función de estas cartografías de migrantes, expulsados, desterrados? De un lado, en lo que sugieres, están los territorios, digamos, de la voluntad de la Tierra Sin Mal; y de otro, las orientaciones acústicas de la escucha y del alternativo poder territorializador de los cantos.

TE: En algún momento, el guaraní sirvió de lengua franca para toda la región guaraní. Es decir, en Brasil, en el siglo XIX, el guaraní era llamado *lingua geral*, porque servía como

instrumento de comunicación en toda la región. Este hecho resulta extraño si se considera que el portugués está mucho más cerca del español que del guaraní. Sin embargo, ellos se entendían a través del guaraní. Gran parte de la toponimia actual del Brasil se basa en nombres *tupí-guaraní* (como ejemplos: *Itamaraty*, viene de “piedra blanca”, *Itaú*, de “piedra blanca”, *Yguazú*, significa “agua grande”, *Ipanema*, agua fétida).

Los guaraníes mantienen la idea de una gran Nación, pero la conciencia de esos territorios propios, marcados ciertamente por los ecos de una acústica alternativa, no se traducen en una estrategia reivindicativa que cuestione la existencia de los estados nacionales. Ellos saben que esa pretensión no tiene posibilidades políticas. Ese fue un tema explícito en el encuentro de Jaguati.

JR: ¿Cómo pensar, desde tu perspectiva, la cultura paraguaya, es decir, un país que tiene más de la mitad de su población afuera, una población migratoria, que habla guaraní en la Argentina, que habla guaraní en España, que habla guaraní en Nueva York? ¿Cómo impacta tu trabajo como Ministro de Cultura, una cuestión ligada a la cultura nacional, considerando también que las poblaciones de los paraguayos diaspóricos son una fuente de ingreso fundamental para la economía del país? ¿Cómo se incluyen en tu reflexión sobre el cambiante mundo guaraní? ¿O es imposible?

TE: El concepto de mundo guaraní, el llamado *guarani retã* —la patria o nación guaraní— más que un concepto cartográfico o político es un sentimiento, una vocación, de gran territorio compartido por todos los pueblos guaraníes. En los primeros tiempos coloniales, toda la región que ocuparía el *guarani retã* se llamaba Paragua’y, e incluso una zona del mar del Brasil se llamaba “Mar de Paraguay”. Ellos siguen teniendo ese concepto del *Tekohá Guasú* (territorio-nación). Pero es difícil pensar que el paraguayo comparta ese sentimiento. Los paraguayos integran una comunidad lingüística muy fuerte, que constituye una cierta contraseña de identidad. Comunidades de paraguayos instaladas en España, Argentina, Brasil o Estados Unidos, mayoritariamente, emplean el guaraní para afirmar su diferencia cultural, aunque a veces la misma constituya un factor de discriminación étnica. Hay muchos hijos de inmigrantes paraguayos que no conocen Paraguay, pero hablan guaraní.

JR: ¿Tal vez el español acá, en el Paraguay, es una lengua extranjera?

TE: Es más bien una lengua minoritaria hablada básicamente por las elites. Pero no es una lengua rechazada: la población la reconoce también como suya, quizá por la situación de diglosia mencionada al comienzo quizá porque el español resulta indispensable para comunicarse con el resto del mundo. Más bien son muchos indígenas los que se consideran extranjeros en relación al Paraguay. Han sido discriminados, marginados y explotados durante siglos, durante la Colonia y, luego, durante la República. Dicen a veces: “ustedes los paraguayos” o “*añe’eta ndéve paraguáyope*” (“te hablaré en paraguayo”) pero al hacerlo, hablan guaraní, un guaraní diferente, pero entendible.

Sonoridades

JR: El trabajo tuyo como historiador de arte está muy marcado por lo visual y por la escritura, pero por momentos, en *La maldición de Nemur*, por ejemplo, hay referencias a la cualidad sonora o acústica de los rituales en que se produce el arte plumario que no se teorizan... ¿O me equivoco?

TE: Por una parte, lo sonoro es una modalidad fundamental de la experiencia y una dimensión indispensable del lenguaje. Las deidades de los indígenas *ishir* (los personajes de *La maldición de Nemur*) se manifiestan en la escena de la representación tanto a través de sus imágenes como de sus puras voces. Hay divinidades que no tienen imagen: son sólo voz, y hay ritos que ocurren a oscuras pues sólo importan los sonidos que acontecen en escena. Por otra parte, yo comencé a trabajar con los *ishir* en compañía de Guillermo Sequera, un etnomusicólogo sumamente sensible a las gradaciones vocales y la semántica sonora. Sequera tiene una reflexión importante sobre los mundos sonoros, la apertura a una dimensión de sentido que se da a través de la voz (el grito, el canto, el llanto). En ciertos rituales, la sonoridad aparece dissociada de lo visual.

JR: Sin embargo, uno puede leer tu magnífico análisis del arte plumario —del cuerpo como superficie escrita— como una especie de sinécdoque, porque la pluma del vuelo es una

sinécdoque por excelencia de las ondas que transitan y de hecho dan forma a un territorio acústico. La pluma es de los pájaros, marca incompleta del trino, es decir, de lo que queda ausente cuando solo se ve la pluma, la escritura...

TE: Tu comentario me parece interesante: cuando empecé a trabajar con Guillermo Sequera el libro que habríamos de publicar juntos se llamaría algo así como *El grito de la pluma*, en referencia a que los dos dispositivos estético-mítico-rituales de los *ishir* son las plumas (lo visual, la forma, los colores, las texturas) y los gritos (los aullidos y bramidos de quienes representan a los dioses, los llantos rituales, las resonantes invocaciones chamánicas, pero también las modulaciones del habla, en la escena ritual o el mundo cotidiano). Ambos terminamos escribiendo libros diferentes, pero creo que estamos de acuerdo en que lo plumario significa, efectivamente, también un lenguaje social: según qué plumas se use (de qué aves, de cuáles colores o formas) un individuo o un grupo emite señales acerca de su estado civil, su categoría clánica, su jerarquía política, su estatuto chamánico o su lugar en el ritual. Me parece interesante la asociación entre pluma y escritura, no sólo por la relación de sinécdoque, sino porque en ese mundo las plumas tienen voces y escriben mensajes en el cuerpo de quien las porta. Los rituales guaraní también se sostienen a veces en el puro sonido. Ciertos *jeroky ñembo'e* ("danza-oración") se desarrollan a partir del contrapunto nocturno entre los takuapu, el sonido de las tacuaras que las mujeres golpean contra el suelo, y las maracas que agitan los varones. Este diálogo —casi diría esta querella sonora— ocurre sobre el trasfondo de los cánticos y las risas de los niños, que conforman otra textura rumorosa, continua, intervenida en sus silencios por los sonidos de la selva, que completan lo que Sequera llama "el universo sonoro". Vuelvo, rápidamente, a los *ishir* y a las plumas. Quizá las aves también provean no sólo plumas, sino cifras míticas, paradigmas oscuros, modelos para el ritual. Los dioses *ishir* aparecen emplumados en el círculo ceremonial, los chamanes también, así como los ritos sociales requieren el aval de la pluma para escribir partes esenciales del contrato social. En cierta ocasión estaba observando con Jota, mi hermano ornitólogo, el vuelo lánguido y circular de un conjunto de cigüeñas. Jota me explicó que las grandes aves, llamadas *tujuju*, se lanzan al empuje de los vientos y, así, adquieren en su vuelo movimientos elegantes y trayectos amplios que se entrecruzan, se alejan, se aproximan. Es una danza, un juego inexplicable que sirve de modelo a cierta refinada coreografía ritual *ishir*. En muchos casos los gritos de los personajes rituales representan los de las aves. Y uso *representación* en el sentido teatral del término, no mimético.

JR: ¿Parecidos a los pájaros?

TE: O, hablando en clave mítica, los pájaros gritan de manera parecida a los indígenas o los gritos de unos y otros son simplemente los mismos. Los gorjeos, chillidos y clamores que emiten los *ishir* son imágenes, ecos o traducciones de los que lanzan las aves. Hablamos de mimesis, no de copia realista. Lo mismo ocurre con los colores, que míticamente se originan en las aves (los primeros hombres fueron pintados ceremonialmente con la sangre de las aves). Pero acá la representación se vuelve más abstracta: sólo se emplea la oposición rojo-negro, mediada por el color blanco. El eminente antropólogo argentino Edgardo Cordeu piensa que el rojo significa un principio vital, mientras que el negro connota fuerzas destructivas. Pero yo interpreto que el enfrentamiento rojo-negro es relacional: menta la pura oposición formal independientemente de sus connotaciones positivas o negativas. Hay dioses rojos propicios o adversos, y los hay negros con las mismas propiedades; como hay colores combinados que expresan tensiones internas. Cuando se representa el enfrentamiento entre dos fuerzas, una es roja y negra, la otra: lo que cuenta es el litigio entre los dos colores que conforman un diagrama lógico. Y ese diagrama no puntúa posiciones fijas. Los opuestos también intercambian lugares, se cruzan, se alían. El pensamiento *ishir* se encuentra más cerca de la inestabilidad ("lo indecible") contemporáneo que de la lógica aristotélica.

Políticas culturales

JR: ¿Cuál ha sido la relación que has establecido entre la reflexión teórica sobre las artes visuales y la antropología y la política cultural? ¿Cómo interaccionan estas dos dimensiones de tu experiencia?

TE: Trabajé mucho tiempo con políticas culturales, no solo como tema teórico, sino como práctica. Cuando cayó Stroessner, fui director de Cultura en el primer gobierno democrático en Asunción, lo cual viene a ser como Ministro de Cultura, pero de la ciudad capital; para mí, fue una experiencia importante.

JR: ¿En qué periodo?

TE: Desde 1991 a 1996.

JR: ¿Después de escribir *El mito del arte y el mito del pueblo*?

TE: Sí, mucho después. Fue antes de escribir *Misión: etnocidio, La belleza de los otros y La maldición de Nemur*, dedicados específicamente a la cuestión a la indígena. Mi vida ha estado muy ligada a la política: desde muy joven milité en movimientos de oposición a la dictadura, lo que me llevó a la prisión en cinco ocasiones —eso me marcó mucho—. Yo me acerqué a los indígenas desde la perspectiva de los Derechos Humanos. Fui uno de los fundadores de la COSPI, la Comisión de Solidaridad con los Pueblos Indígenas y fui presidente de ACIP, la Asociación de Apoyo a las Comunidades Indígenas de Paraguay. El propósito de la COSPI era defender no sólo la tierra, sino los derechos culturales, en general desconocidos por quienes apoyaban la causa indígena o, por lo menos, desarrollaban políticas indigenistas. El derecho a la religión propia, a la lengua, los modos de vida, avalan la cohesión social y promueven la autogestión étnica. Ignorar la cultura ha creado muchos conflictos.

JR: ¿Las ONG's contribuían a estos conflictos?

TE: No, más bien las misiones religiosas; algunas de ellas, como la siniestra misión *A Nuevas Tribus* promueven el etnocidio sistemático tras la promesa de protección, salvación y civilización. Esa secta misionera reduce a los indígenas, los desaloja de sus territorios y deja éstos libres para la colonización. Ofrecen sostén a los indígenas silvícolas, los ayoreo que recién toman contacto con la sociedad nacional, a cambio de mandarlos a bautizar.

JR: Y a trabajar.

TE: Sí al trabajo. Pero los misioneros más bien sirvieron, históricamente, para “civilizar” a los indígenas mediante la evangelización. Hoy las misiones fanáticas, como *A Nuevas Tribus*, continúan esa línea: salvan espiritualmente a los indígenas, los depuran de sus creencias bárbaras y los mandan a trabajar como peones mal pagados a las tierras que eran de los propios indígenas. Este acercamiento al mundo indígena dificulta un concepto de arte autónomo. El indígena no separa la esfera del arte de los ámbitos de la religión, la magia, la sociedad y la economía, el poder y el sexo. La belleza es un argumento para promover objetivos que son extra-estéticos. Esta perspectiva me ayudó mucho para trabajar el arte contemporáneo, que simultáneamente discute la autonomía del arte y se preocupa por asegurar un espacio provisorio a lo estético. El concepto mismo de contemporaneidad me ha permitido introducir el arte indígena en diversas curadurías, como las de Valencia y Santiago de Chile: a diferencia de lo moderno, lo contemporáneo no se encuentra definido por lo último que marca la tendencia euro-norteamericana, sino por el régimen estético expresivo de una comunidad ubicada ante los requerimientos de su propio presente. Una pieza indígena puede reiterar un patrón centenario, o milenario, y continuar vigente: conservar su capacidad de convocar, conmovir y renovar el sentido. En ese sentido he encarado varias aproximaciones al arte actual.

JR: ¿Como crítica del principio moderno de la autonomía del arte y la esfera cultural?

TE: Sí, como crítica de la autonomía moderna. El arte indígena logra demarcar lo estético sin perder la referencia del conjunto social; tiene una dimensión performativa: puede cruzar el círculo de la representación y actuar sobre la realidad (la función mágica del arte es ilustrativa de esa posibilidad). Esa dimensión es anhelada por el arte contemporáneo que busca su apertura al mundo sin sacrificar una reserva formal mínima, un momento de estética. He trabajado específicamente este tema en *El arte fuera de sí*: pérdida su autonomía, el arte no se sostiene sin un lugar propio, aunque sea contingente provisorio, aunque no tenga fronteras claras y se vea asediado continuamente por lo que ocurre extramuros. El arte debe conservar por lo menos un provisional sitio de emplazamiento desde donde ofrecer su objeto, aun fugazmente, a la mirada.

JR: ¿Y esta relación con el “fuera de sí” la constatabas en el arte indígena?

TE: Sí, porque el arte indígena no puede ser desprendido limpiamente de su afuera. Para trabajar sus contenidos intensos precisan de la belleza o la poesía, requiere argumentos formales estéticos que facilitan la defensa del sentido. Pero el arte no queda atrapado en esos alegatos (éstos no son autónomos); sus recursos formales se encuentran orientados siempre a una firme pragmática social y existencial y abiertos a un ámbito ontológico. El arte indígena puede saltar de la escena de la representación: los actores no representan divinidades: *son* divinidades.

JR: ¿Un salto a lo performativo, como una pragmática de los espíritus?

TE: Sí, por un instante, el arte puede trasponer la última frontera y rozar, que no atrapar, lo absoluto. Todo arte siempre aspira a cruzar el marco: a nombrar lo real imposible.

JR: Y esos efectos performativos, ¿te parece que configuran la zona de una elaboración espiritual?

TE: Sí, el ámbito performativo por excelencia es la magia. Mediante una palabra o un signo se puede actuar sobre el mundo, producir un efecto real. Los rituales propiciatorios de caza o recolección, de tiempos ventajosos, de cura, apelan a formas sensibles, recalcan la apariencia de los significantes mágicos. La eficacia chamánica, por ejemplo, depende de imágenes intensas.

JR: Y esa función propiciatoria, ¿se relaciona con el potencial anticipatorio de la estética o del arte?

TE: Sí, creo que la fuerza del arte es su capacidad de anticipar, en clave imaginaria, otras dimensiones posibles. El arte busca lo que Heidegger llama el Ser, o Lacan, lo Real. Pero estas figuras son inalcanzables por lo simbólico: ocurren fuera del reino del lenguaje, del teatro de la representación. Aun así, el arte siempre intenta romper esa interdicción del orden simbólico y acceder al lado oscuro, a lo que escapa al último nombre. Esa tensión dota de energía a sus formas, desesperadas por alcanzar la cosa imposible. Las imágenes pueden anticiparla, pero nunca revelarla. En ese esfuerzo inútil se juega el destino del arte; en él radican su poder y su fuerza.

La contemporaneidad del Museo del Barro

JR: En el prólogo a la traducción inglesa de *La maldición de Nemur*, Michael Taussig enfatizaba la intensificación que produces en los límites disciplinares al transitar los bordes entre etnografía y la teoría estética. Taussig se refería al tipo de antropología que practicas fuera del ámbito universitario. Pero hay algo más: el cruce produce un efecto descolonizador de ambos saberes, sobre todo si tomamos en cuenta la intervención que tu trabajo instala sobre la contemporaneidad y la coetaneidad del relato colonizador del primitivismo antropológico. Permíteme entonces preguntarte sobre el *Museo del Barro* del Paraguay. Tal vez uno podría pensar que el *Museo del Barro* es una puesta en escena de la discusión sobre la contemporaneidad. Hablemos, si te parece, sobre el *Museo del Barro*, donde los principios mismos de selección y de presentación del arte no distinguen categóricamente entre lo antiguo y lo moderno, zafándose así del tiempo lineal o acumulativo que habitualmente domina en las instituciones y museos de arte y antropología. ¿Cómo se creó el *Museo del Barro*? ¿Cómo se relaciona con tu teoría, con lo que has ido elaborando en términos de la contemporaneidad?

TE: El ave de Minerva levanta el vuelo al anochecer, dice Hegel para referirse a que la teoría llega después de los hechos. El *Museo del Barro* comenzó a actuar antes de su propio libreto, mucho antes de mi pensamiento sobre la contemporaneidad de lo indígena y lo popular. Los conceptos llegaron después y ordenaron retroactivamente los acervos profusos del Museo, que ya existían. La curaduría, el libreto museal, fue operando hacia atrás, categorizando, uniendo, separando o cruzando las colecciones de arte indígena, popular y contemporáneo. La experiencia y la intuición de Osvaldo Salerno y Carlos Colombino, creador del Museo, fueron fundamentales. Ellos formaron las colecciones de arte popular y moderno; después aparezco yo con las colecciones de arte indígena y la elaboración de un pensamiento forjado, sin duda, desde el diálogo con ellos y el contacto con la obra. En cierto sentido, *El*

mito del arte, el mito del pueblo, actúa como el manifiesto del *Museo del Barro*, su fundamento teórico. El *Museo del Barro* había surgido como un proyecto de colecciones circulantes de arte contemporáneo: el MAC. Después, empujado por la fuerza de las propias obras, fue incorporando piezas de arte popular, colonial, republicano, actual. Pero lo que interesaba en esa incorporación era el arte popular vivo, vigente: lo histórico o lo arqueológico aparecía, aparece, como mera referencia, con un sentido casi didáctico. Yo formé después la colección de arte indígena, un poco a ciegas, pero ya como parte de una colección de arte contemporáneo: lo que producen hoy los indígenas, o lo que producían en el presente de la colección. La única excepción a lo arqueológico fueron las urnas guaraníes, ya erradicadas por los misioneros a mediados del siglo XVIII (luego de un proceso largo de resistencia). A lo largo del tiempo, muchas piezas se arqueologizaron, perdieron su vigencia, pero en compensación aparecieron otras, nuevas, cargadas de fuerza expresiva, henchidas de otras verdades.

JR: ¿*La belleza de los otros* inspiraba aquella reflexión crítica en el Museo sobre la arqueología y el arte?

TE: Ahora estoy corrigiendo una nueva versión de *La belleza de los otros* conservando la perspectiva original e interviniendo sólo mediante notas que actualizan datos. Las notas, ubicadas al pie o en secciones separadas, registran los cambios acaecidos desde la época de la primera edición (1993). Contra lo que pudiera esperarse, esos cambios atañen más a nuevas informaciones que a transformaciones realizadas en el curso mismo del arte indígena. Hace veinte años yo tenía una visión pesimista: pensaba que estaba asistiendo a la agonía de las culturas étnicas; no pensaba que luego de transcurridas dos décadas, al volver sobre el texto constataría no sólo la vigencia de la mayoría de sus formas, sino el surgimiento de formas nuevas o, incluso, el descubrimiento de formas que ya existían pero permanecían desconocidas, para mí al menos. La cuestión es más notable si se considera mi visión del arte indígena desarrollado en *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay I*. (1982)

JR: ¿Por ejemplo?

TE: Por ejemplo, cuando escribí el primer tomo de ese libro, hace treinta años, yo me sentía registrando los últimos vestigios de un arte condenado irremediablemente, y a corto plazo, a su extinción. Entonces no conocía el *Areté guasú* —la gran fiesta de los chiriguano—, ni la arquitectura *pa) tavyterã*, por citar sólo dos casos; entonces no se sabía que el gran ritual de los *ishir*, que se suponía extinguido, continuaba vivo, como continúa hoy, con toda la potencia de una explosión de sonidos, formas y colores.

JR: ¿Tú participaste?

TE: Sí.

JR: ¿Pasaste tiempo allí?

TE: Pasé temporadas en territorios *ishir* a lo largo de casi diez años. Ese fue el universo que descubrimos Guillermo Sequera y yo en 1986; un universo de cuya vigencia la antropología no tenía conocimiento (la Dra. Branka Susnik, la mayor especialista en el tema, fijaba el último ceremonial como realizado en 1954). De ese descubrimiento salió *La maldición de Nemur*. Así como en esos treinta años ocurrieron pérdidas, también se produjeron hechos nuevos y reformulaciones de antiguas pautas. Reformulaciones muy recientes. En el *I Congreso de Pueblos Guaraní* realizado en Foz de Iguazú en 1909 comencé a advertir que los guaraníes, extremadamente conservadores con los códigos de sus atuendos plumarios, en ocasiones políticas introducen con libertad modalidades totalmente ajenas a la tradición. Es posible que ese cambio se haya dado a partir de influencias de los guaraníes que habitan el Brasil, lo cierto es que durante el II Encuentro, realizado en Jaguatí en el año 2010, la tendencia se veía acentuada. Hace poco asistí en el Congreso Nacional a un acto en el cual los mbyá guaraní, los más tradicionalistas en lo relativo al ajuar ceremonial, aparecían emplumados con toda libertad, empleando plumas de aves extrañas a su repertorio y combinándolas en tocados totalmente nuevos. Pero esas licencias, *for export*, no ocurren en la escena ceremonial. La experiencia de volver sobre textos escritos por uno mismo hace

décadas, produce una extraña tensión entre temporalidades distintas pero interconectadas, produce anacronismos, retornos, des-tiempos. Discutir con uno mismo, criticar lo escrito por uno resulta un poco esquizofrénico, ¿no? Pero, esa lectura retrospectiva permite, por otra parte, encontrar conceptos nuevos: ya te lo decía, el arte indígena me ha dado pistas importantes para merodear, que no para descifrar, cuestiones casi irresolubles para la teoría del arte contemporáneo.

JR: Un ejemplo...

TE: En *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Benjamin propone una medida radical: la extinción del aura; es decir la anulación de la distancia que envuelve el objeto de extrañeza y lo sublima. Lo que Benjamin enfrenta es la autonomía moderna del arte, de la que ya hablamos, el tema es que al hacerlo de modo tan extremo termina anulando el propio concepto de arte o, al menos, lo que venimos entendiendo bajo ese término por lo menos desde el Renacimiento. Si se anula su distancia, si se lo despoja de extrañeza, el objeto se vuelve transparente y sumiso, pierde la posibilidad de despertar deseo e inquietud, de levantar cuestiones, de abrirse a otro lado. Entonces, el arte contemporáneo se encuentra en un aprieto: si opta por la autonomía del arte, comete una regresión histórica, se arriesga a una posición idealista y metafísica, o por lo menos a un formalismo estetizante. Si la operación artística cancela toda distancia, todo terreno propio, se diluye en lo ordinario de un mundo sin pliegues ni sombras, sin sorpresas ni amenazas. Ambos riesgos conducen al esteticismo de la cultura mercadológica, de la sociedad del espectáculo. Estoy simplificando mucho cuestiones que son complicadas, pero me atrevo a sugerir que, ante esta encrucijada, el estudio del arte indígena puede sugerir pistas (indicios que vienen siendo rastreados, en otros ámbitos, por distintos pensadores): ese arte mantiene el aura —la magia velada de los objetos, del cuerpo pintado o emplumado— sin hacer de ella un valor absoluto: ya queda dicho que la belleza es un trámite para acceder mejor a diferentes funciones socioeconómicas, políticas, religiosas, etcétera. No estoy proponiendo una lectura funcionalista del arte: éste cumple su objetivo de recalcar la forma estética para intensificar significados propios; pero estos significados no transitan en circuito cerrado: remiten a un mundo que está más allá del significante estético (en una dirección parecida, Hegel sostiene que la sensibilidad, la estética, es un camino inevitable, un mal necesario, para acceder al concepto. Este pensamiento le conduce a la figura de la muerte del arte, que ocurrirá cuando la realización del concepto ya no precise de la mediación de la imagen). Esta ductibilidad del aura no es privativa de las culturas indígenas, claro. Las culturas populares también cruzan en uno y otro sentido las fronteras del campo artístico. En verdad, todo el arte lo ha hecho hasta la modernidad; el Barroco es un arte obsesionado por el juego de las formas pero atento siempre a la eficacia histórica, pragmática, de los contenidos.

JR: ¿Había en tu caso, como ocurre en la evolución de Benjamin, un redescubrimiento del Barroco? Hablemos un poco, por ejemplo, de la tierra convertida en barro, es decir, de una posible historia natural de la vasija, y de su relación con el barroco... Porque algunas de las reflexiones en las que tú te intensificas son contemporáneas del pensamiento del neobarroco caribeño de los años 1970 y 1980 que también puso mucha atención en la problemática de la multi-temporalidad y de la crisis, precisamente, del aura. ¿Cómo te relacionabas con las discusiones sobre el barroco de aquellos años?

TE: Mi reflexión sobre el tema no se vincula con el *Drama Barroco Alemán* de Benjamin ni con neobarroco caribeño, sino el llamado barroco-guaraní. Los misioneros jesuitas y franciscanos trajeron un modelo de arte, básicamente el Barroco, ubicado en las antípodas del pensamiento visual guaraní. Aquél es dramático, descentrado, exagerado, mientras que éste se basa en el equilibrio, la armonía y la síntesis. El resultado de ese encuentro fue la supresión del movimiento barroco, en el caso de los indígenas sujetos a misiones franciscanas, o la geometrización, en el caso de las misiones jesuíticas. En ambos casos, el Barroco termina domado por la medida guaraní. Todo el arte popular conserva ese espíritu intensamente expresivo pero lacónico en sus formas.

JR: ¿La talla?

TE: La talla en madera, la escultura, constituyó la manifestación paradigmática del barroco-guaraní, a diferencia de la zona andina la pintura colonial no tuvo importancia en el Paraguay.

JR: ¿No rige un principio de desproporción?

TE: Sí, existe una desproporción en relación a los cánones naturalistas de los modelos europeos, pero no en el sentido de una deformación barroca. En la versión indígena, la desmesura barroca es sometida a un esquema implacable que termina por desactivar el dramatismo de la representación. La sangre de los crucificados aparece ordenada en signos parecidos a la pintura corporal; los rostros aparecen serenos; los cuerpos, tiesamente sosegados, frontales siempre.

Más allá de la crisis

JR: *Más allá de la crisis* fue el título de una reciente curaduría tuya en la última Bienal de Curitiba, Brasil. Noté que compartiste la tarea de la curaduría con el crítico alemán Alfons Hug y que participó, también, de la inauguración Ana de Hollanda, Ministra de Cultura del Brasil.

TE: La figura de ministro-curador no resulta usual. Cuando acepté ser Ministro de Cultura y había asumido la curaduría general de la Trienal de Chile, que, dado su carácter oficial, pasó a adquirir un sentido de intercambio cultural a nivel de Estado; yo tomaba con la Ministra de Cultura chilena, Paulina Urrutia, ciertas decisiones correspondientes a ese nivel. En la bienal de Curitiba, la Ministra de Cultura brasilera, Ana de Hollanda, me acompañó en la presentación y la inauguración de la bienal, también para afirmar un sello de políticas culturales compartidas y afirmar una dimensión oficial a la bienal. El título de la VI Bienal de Curitiba, 2010, fue *Más allá de la crisis*; la idea de la crisis tiene que ver no sólo con cuestiones económicas, sino, sobre todo, culturales: crisis de valores, de “marcadores de certeza”, de orientaciones esenciales. La zozobra del fundamento, del amparo de los “grandes relatos” de la metafísica, provoca confusión y desconcierto, fuga de sentido. En esa situación la cultura, y específicamente el arte, tienen que imaginar nuevas totalidades que no sean totalitarias, fundamentos que no lleven al fundamentalismo ni sirvan de sostén a dogmas sustancialistas. La crisis también debe asumir su acepción etimológica de *crítica*. Los momentos críticos agudizan el filo del pensamiento y estimula la creatividad: devienen desafíos para la reflexión de nuevas ideas y para la producción de imágenes nuevas. Por último, la figura de la crisis debe ser conectada con sus contextos políticos y económicos. ¿Estamos ante la crisis de un modelo (el neoliberal)? ¿Qué posibilidades tiene el arte de anticipar otros formatos de sociedad, otras visiones del mundo, otras alternativas de sentido? ¿Cómo afecta la crisis económica al gran sistema del arte (mercado, bienales, ediciones, museos)? Debe considerarse además la diferencia entre el impacto que tiene la crisis económica entre la producción artística generada en los países centrales y los periféricos. Admitiendo que Centro/Periferia no deben ser analizados en forma dicotómica (en el nuevo orden mundial hay periferia en el centro y viceversa). Las culturas periféricas, afectadas por crisis económicas crónicas, están mejor inmunizadas para resistir la crisis que las hasta ahora bien saciadas sociedades occidentales.

JR: Se podría pensar que la noción de crisis tiene cierta historia médica, tiene que ver con los contornos, los límites, las fronteras del cuerpo. Están, por un lado, la noción de frontera y porosidad, y por otro, la de consistencia interna del organismo. ¿Cómo se relata la crisis desde un punto de vista guaraní?

TE: Los guaraníes encaran ritualmente el tiempo crítico. Por ejemplo, hay un momento del ritual iniciático masculino de los *pái tavyterã* que se encuentra definido como “tiempo de crisis”, se llama *teko aku*, e implica una etapa difícil y riesgosa que debe ser enfrentada y asumida, también significa una amenaza al equilibrio que supone el *teko porã*, el bien-estar. El término *teko* significa “manera propia de ser o de estar”, la palabra *aku* significa “caliente”, que en este caso adquiere la connotación de “quemante”. *Teko aku* designaría una situación límite que debe ser resuelta para restablecer el sosiego ideal del *teko ro’y*, el modo “frío” de ser, el tiempo moderado (una situación semejante a la *ataraxia* griega). La puesta en rito es una manera de enfrentar la crisis: existe por eso un protocolo dirigido a elaborar simbólicamente ese tiempo de cuidado; una etapa de reclusión, dietas e interdicciones sociales, reverencias, rezos y oraciones colectivas. En cierto sentido el guaraní enfrenta la crisis como lo hace el arte.

JR: ¿Y cómo enfrenta el arte la crisis?

TE: Poniéndola en símbolo, interfiriéndola con imágenes. Por una parte, el arte se intensifica durante los tiempos críticos: los desajustes que produce en el tiempo, sus dispositivos de renovación del sentido, permiten anticipar otras visiones del mundo capaces de refundar los nombres de las cosas y sortear las tempestades de la historia. Brecht dice que la dislocación del mundo y sus desastres constituyen el “verdadero tema del arte”, en sus palabras, o la “crisis del espíritu” en el decir de Valéry. La dislocación de la historia abre una brecha, instala una falta: el resorte que pone en movimiento los dispositivos del arte. El Paraguay, como América Latina, en general, ha vivido tiempos duros, de guerras y dictaduras, de discriminación, pobreza y violencia; infortunios muchos de éstos que siguen vigentes; el arte no ha resuelto estos problemas pero, al perturbar el orden simbólico, ha logrado anticipar, brevemente, otros tiempos posibles. El arte crítico, el que asume la crisis, ya no es el de la denuncia, la presentación de la violencia, la osadía tecno experimental o el escándalo — dispositivos copados por la sociedad del espectáculo— sino el que puede aún suscitar cautelar silencios que sirvan de reserva de sentido, habilitar superficies de inscripción para la pregunta o la duda, habilitar lugar para el acontecimiento. Ciertas operaciones artísticas en torno a la ironía, la poesía, la inquietud o el silencio pueden resultar gestos provistos de mayor carga subversiva que el más feroz de los lenguajes.

Postscriptum

JR: Durante nuestra reunión en Asunción, la cuestión de la territorialidad y la soberanía transitó la conversación como una preocupación que ahora, tras el reciente golpe de estado al gobierno del presidente Lugo, cobra un peso ineluctable. ¿Te parece posible hacer —a pocas semanas del golpe— un recuento de tus labores y experiencia como Ministerio de Cultura, de los proyectos claves que han quedado interrumpidos?

TE: Es difícil evaluar en poco tiempo los efectos directos que el golpe de estado ha causado sobre las políticas culturales, pero es seguro que la ruptura del orden democrático, la quiebra del pacto social, habrán de perturbar gravemente todas las políticas públicas desarrolladas o iniciadas durante el gobierno anterior. El golpe que destituyó al presidente Lugo generó una situación traumática en el curso de un proceso que estaba comenzando a consolidar el espacio público, la participación ciudadana y el crédito colectivo en la históricamente desprestigiada institucionalidad estatal. Eso tiene consecuencias graves: atenta contra la cohesión social y, altera la escena pre-electoral, que debería transcurrir de la manera menos crispada posible: dentro de nueve meses tendrán lugar las próximas elecciones presidenciales, que no pueden tener peor trasfondo histórico que un atentado al orden público y la instalación de un gobierno usurpador carente de legitimidad. Por ahora, el país se encuentra en estado de shock, estancado en su historia. Esperemos que la astucia de la razón, en la que conviene a veces creer con Hegel, logre avizorar rumbos hacia una salida posible. Hoy, por lo menos, esos caminos no se avizoran.

Resumen: El crítico puertorriqueño Julio Ramos realiza dos entrevistas a estas dos personalidades destacadas del Paraguay antes del golpe de Estado civil que se lleva a cabo el 22 de junio de 2012. La conversación con el sacerdote jesuita tiene como punto de partida el premio Bartolomé de las Casas y gira alrededor del bilingüismo paraguayo castellano/guaraní y su correspondencia en la conformación cultural del pueblo paraguayo, sobre todo centra el interés en la relación entre lengua y territorio y la noción de frontera. La conversación con el que fuera el Ministro de Cultura del Paraguay hasta el reciente golpe institucional se centró en la cuestión del arte y sus manifestaciones en relación con los tiempos modernos expuestos a las fronteras, las nuevas territorialidades, las migraciones y también el retorno de la barbarie política.

Palabras claves: bilingüismo - mapas culturales - migraciones – frontera - culturas periféricas

Abstract: Puerto Rican scholar Julio Ramos interviews two outstanding personalities in Paraguayan history before the civil coup d'état happened on the 22th of June, 2012. The conversation with Bartomeu Melià the Jesuit priest has as its starting point the prize Bartolomé de las Casas and revolves around the Paraguayan bilingualism, Spanish/Guarani culture and its correspondence with the cultural conformation of Paraguayan people, especially by focusing on the relationship between language and territory and the notion of border. The conversation with Ticio Salazar the former Minister of Culture of Paraguay until the recent coup d'état focused on the question of art and its expressions in relation to modern times exposed to borders, new territorialities, migrations and the return on political barbarism as well.

Key words: Bilingualism - Cultural Maps - Migrations – Borders - Peripheral Cultures

ROTACIONES

ROTACIONE

FRONTERAS

AMERICANAS

ROTAC

ROTACIONES

IONES

ACIONES

Rotaciones

LA FRONTERA URUGUAY-BRASIL: FABIÁN SEVERO¹,
EL POETA SIN GRAMÁTICA

Enrique Foffani

INTRODUCCIÓN

Lo propio de la lengua, su 'intimidad', siempre será un misterio
para el viajero, para el transhumante, para el explorador,
para el turista (...) En la contemporaneidad, las neoglosias
contribuyen a crear nuevos idiolectos territoriales dentro
de las lenguas y las literaturas nacionales.
Nicolás Rosa, "Una teoría del naufragio"

lengua hispana besase con lengua portuguesa al sur de brasil
y salen hijos en portuñol.
Jorge Spíndola, "Poesía de fronteras"

Lengua y frontera trafican entre sí. Existe un espejeo entre ambas: hay acontecimientos de la historia (los éxodos de la guerra, la barbarie del poder, la inminencia de la diáspora, las proscripciones de la política, las persecuciones ideológicas) que des-territorializan a las lenguas de su lugar de pertenencia y les quitan de cuajo el enlace terrestre que las implica. A éste el hablante nativo lo hereda sin tener mucha consciencia de ello, como si se tratara de una dimensión *impensable*, esto es, una dimensión demasiado interiorizada en el sujeto como para que éste distinga los límites semánticos que una lengua prodiga a sus palabras. Es la experiencia de Samuel Beckett: no reconocer los vocablos en la lengua propia. Son tan consustanciales al hablante que una ceguera impide una rigurosa identificación. Las palabras no pueden huir del automatismo inconsciente de donde parecen brotar. Decimos entonces que entre lengua y frontera hay un enlace terrestre para evitar, adrede, el atributo de *telúrico* con sus resonancias idealistas; no, ciertamente, porque consideremos *a priori* el idealismo un disvalor, más bien apelamos a un tipo de anclaje más material que concibe la articulación entre lengua y territorio como un vínculo visceral, innato, en alguna medida ciego a ese comportamiento acendrado desde siempre que hace pasar como desapercibida una instancia que, desde otro plano, se vuelve fundamental: para la poesía, desnaturalizar ese comportamiento lingüístico es, muchas veces, el núcleo de su *deber ser* como género, por medio del cual se consigue suscitar un efecto desfamiliarizante y, por ende, altamente sugestivo. Hablamos de una "ostranenie" poética que, a diferencia de los formalistas rusos, se orienta más a producir efectos poéticos que a confirmar los consabidos rasgos de una especificidad genérica.

A la lengua de Fabián Severo le pasa lo que pasa en lo real de la frontera: se vuelve inestable. Y no sólo eso: se mimetiza, además, con ese espacio abierto a las constantes transacciones. Ese ámbito se vuelve propicio para que se fragüe, entre los recovecos de la lengua, la fuerza de una ambigüedad de la que las palabras se invisten. Si una lengua apuesta a comportarse de manera ambivalente es porque quiere sacar algún provecho: por

¹ Fabián Severo nació en la ciudad de Artigas en 1981. Estudió profesorado de Lengua y Literatura en el CERP. Desde 2004 reside en Montevideo. Hasta ahora ha publicado de su autoría un libro de poesía titulado *Noite nu Norte* que lleva dos ediciones: en la primera aparecía un subtítulo en español "Poemas en portuñol" y en la segunda edición, bilingüe, en cambio aparece "Poesía de la frontera". Está a punto de publicar su segundo libro de poesía que llevará el título de *Tardisiña*. Además publicó poemas en libros colectivos como: *Labriegos del papel II* (2005); *Las voces del mundo III* (2007); *La fantástica casa de las palabras errantes* (2008); *Príncipes del Talión. Muestra de escritores uruguayos* (2009). Realizó recitales de poemas y canciones en portuñol junto con el compositor artiguense Ernesto Díaz, espectáculo presentado en varias ciudades del país. Recibió el *Premio Morosoli* 2010, en la categoría Letras-Poesía. Compiló textos de sus alumnos en el Liceo de Toledo, ellos son tres: *Fruto del desierto* de 2008; *Huellas de viento en la arena* de 2009; y *Los soles de la tormenta* de 2010. Cabe decir que todas estas publicaciones fueron declaradas de Interés Educativo por el MEC. Es corresponsal de la Revista Enlaces del Consejo de Educación Secundaria y cursa la Licenciatura en Ciencias de la Educación en la Universidad de la República. Integró la Delegación Artística que participó en las Jornadas de la Cultura Uruguaya en Cuba en 2011.

lo menos sacar la lengua al diccionario es precisamente lo que hace en un primer gesto más que elocuente la poesía del poeta artiguense Fabián Severo. En el poema “Des” se lee: “Miña lingua le saca la lengua al disionario”. Sacarle la lengua nada menos que a la lengua materna implica otros desafíos además del de expresar una rebeldía tensionada entre la travesura y la transgresión. ¿Cómo transferir la oralidad de una lengua rebelde sin gramática y sin normas, una lengua indócil que refracta cualquier ideal de expresividad, a una escritura que al tiempo que la encarna como posibilidad de ser transliterada, la sitúa en la intemperie de la otredad? El riesgo de diluirse en vano sobre la ristra de significantes de la otra lengua, a la que necesariamente se trasvasa, es más que evidente pero no menos lo es el pasaje que se da entre una lengua y la otra o, mejor será decir, el pasaje entre la variedad de una lengua y otra lengua que constantemente la interfiere con su propia otredad y que, de modo simultáneo, no deja de suscitar cierta familiaridad nacida del parentesco que las une a través de un tronco común, el latín. En ese espacio lingüístico entremezclado entre el español y el portugués se produce un vector extraterritorializante que compromete el territorio nacional: una variante de habla queda dentro de una nación que no la reconoce pero ella se sitúa en el margen, hace del margen su sede y desde allí persiste a dos aguas: se mantiene a través de préstamos lexicales y se comporta de manera inestable, como si un tembladeral constitutivo la hiciera oscilar por falta de normas y de reglas. Esa habla fronteriza no tiene gramática pero tampoco escritura. Desde la nación, se la percibe como que bastardea el idioma y torna promiscua toda expresividad. Es una lengua que el Estado no reconoce más que como un habla marginal y no le concede al hablante una maternidad lingüística. Por estas razones, el habla artiguense se vuelve, en un punto, extraterritorial: la frontera aparece como la hiancia que bifurca la comunidad de hablantes a través de ciertas políticas educativas tendientes siempre a crear una hegemonía lingüística que se sobreimprima a la soberanía. Sin embargo, cabe recordar que la frontera empuja como zona habitada un movimiento transitivo que reúne un lado con el otro, oponiéndose así al espacio soberano de la Nación: está más lejos de ésta que del otro lado de la frontera, cuya lengua comparte no sin variaciones y que, lejos de distanciar, acerca los dos lados extranjeros para poner en entredicho el *limes imperii* del Estado. A su vez, también el sujeto que habla esa lengua no puede sino situarse a dos puntas, de un lado y del otro, de acá y de allá parece ser la dinámica dual, propia de la frontera como frontera.

La definición lingüística de la lengua materna de Fabián Severo pertenece a la del erudito Luis E. Behares² y reza así: se trata de una variedad del portugués uruguayo (el que se habla en Artigas y sus zonas aledañas), una variedad lingüística del portugués que Severo decide llamar *portuñol* y que, aun cuando en rigor de verdad no lo sea, Behares permite, con justicia, al poeta, ejercer “su derecho a llamar a su habla materna como se le antoje”. De todos modos, nos interesa poner de manifiesto la relevancia de llamar *portuñol* por parte de Severo a la lengua materna, en la que elige escribir, porque allí reside un sentido importante, vinculado estrechamente con la otra decisión, preexistente a esta última: la de situar su escritura en la esfera de la poesía, lo que implica no solamente atenerse a una instancia emisora sino también receptora de sus textos inscriptos en el circuito comunicativo. La figura del lector, en esta obra, es fundamental por varias razones. Anotamos ahora dos de ellas: el lector de estos poemas cobra el rol actancial de personaje o incluso de narratario y reviste, además, como instancia de recepción de la obra, el signo ineludible de la importancia otorgada a ésta desde dentro del texto, ya que se vuelve autorreferencial y espejea *en abismo* muchas de sus facetas. Sin embargo, no puede escapárenos que una vacilación parece haber existido en la elección genérica de estos textos (más allá, por cierto, de lo que el mismo Severo haya confesado durante la *Entrevista*: que en un primer momento había pensando que eran pequeños textos narrativos, una suerte de microrrelatos), ya que un vestigio de ello se cuela tanto en el carácter narrativo del poema -que es un principio constituyente *per se*- como en la asunción de una poética mimética que se sostiene en todo el libro. Ahora bien, esta estética del reconocimiento no opera como opera el realismo en los géneros narrativos; en la lírica la categoría de *representación* no funciona. Más que representar, lo que hace el poema es presentar y los poemas de Severo son, de hecho, auténticas presentaciones en los dos sentidos: la preponderancia de la voz por sobre la acción del personaje (como si dijéramos que el polo de la locución se orienta hacia el rol del narrador, sin olvidar que éste es también un personaje) y su acto locutivo se concreta en tiempo presente. La topolocución de Severo está condensada en este doble carril: presentación (y

² Se trata de “Transliteraciones fronterizas” que sirve de epílogo a la edición bilingüe de *Noite nu Norte/Noche en el Norte, Poesía de la frontera*. Montevideo, Rumbo Editorial, julio de 2011.

no representación) del hablante del poema y presente de la enunciación lírica. La trama narrativa que subyace al enunciado poético es un basamento referencial que dispara el poema, cumple la función de un anclaje reconocible de un mundo que pertenece a una zona, la zona de frontera, pero no es más que ese fogoneo efímero que el poeta lanza para aproximar al lector y crearle la ilusión manifiesta de que efectivamente se trata del mundo real y marginado de la frontera, situado en el mapa; sin embargo, no es una poesía realista, primero y principalmente, porque no hay realismo en poesía pero, además, porque lo que estos poemas presentan es sí una vocación de capturar lo real, que es algo bien distinto de una poética realista que la lírica como género rechaza.

¿Por qué es importante que el autor de este libro *Noite nu Norte* pretenda inscribirlo de todos modos como *portuñol* cuando en rigor de verdad la lengua agramatical y ágrafa en la que escribe no lo es? La primera respuesta podría aludir al hecho de que el portuñol ha sido considerado como un lenguaje apátrida, contraoficial, ilegítimo, en estado de rebeldía con el Estado, un lenguaje despreciado por su fealdad (más bien lo de la fealdad se conecta con una evaluación subestimadora, ya que como mezcla de idiomas no deja de resplandecer con la belleza que consigue a base de una sonoridad prestada de la otra lengua, que en este caso es un lugar común adjudicarle ese valor al portugués en detrimento del español) y también vilipendiado como lengua sobre todo por la constante interferencia que suscitan los dos idiomas geográfica y etimológicamente vecinos: el español ha sido pensado, en esas transacciones de frontera abiertas a experiencias novedosas, como el otro del portugués y éste del español. Ambos idiomas, familiarizados por las continuas cercanías etimológicas que gravitan en uno y en el otro, encuentran en el portuñol un lugar de encuentro, una zona fronteriza, un cruce bastante elocuente más allá de la vocinglería y las sonoridades de telón de fondo en las que aquél se halla inserto. En consecuencia el portuñol es una zona fronteriza en sí misma, transitiva a mutuas y seguidas intromisiones que son las que crean la impresión por momentos de una gran familiaridad y por otros de una aguda extrañeza. Es cierto que el portuñol crece debido a los desplazamientos migratorios (desplazamiento cuyo decurso va de la emigración a la inmigración como circuitos de salida de un país y entrada a otro) y, al abrigo de ellos, se afirma como una lengua popular que va recogiendo para su coleteo desde la *gíria* brasileña al *lunfardo* argentino; pero, asimismo, no menos cierto ha sido el modo como, en su trasiego de lengua de frontera que, paradójicamente, se imagina sin fronteras, ha obtenido estatuto de lengua poética, capaz de simbolizar, en tanto metáfora conceptual, las apropiaciones culturales fronterizas relativas a las identidades que pueblan el imaginario popular. Y esta es, entonces, la segunda respuesta: que el portuñol aparezca como una lengua poética tal como había ocurrido en otros momentos de la historia de la poesía con el provenzal o el galaico-portugués, lenguas ya codificadas como poéticas, ya provistas de un talante lírico *per se*.

En esa línea se encuentra la reflexión de Néstor Perlongher expuesta, de modo deslumbrante, en su ensayo “El portuñol en la poesía”³, cuyo título adelanta, como observamos, el tema en cuestión. Allí, después de aclarar que no está en condiciones de reconstruir una arqueología lingüística del portuñol, afirma lo siguiente: “Mi experiencia con ese uso (se refiere a su propia práctica como hablante de portuñol en el sentido de “jerga”) abarca una práctica muy especial, que es la escritura poética”. Dos prácticas, por tanto, que se imbrican y que trabajan a la par, sin prejuicios científico-académicos, y sobre todo, habría que reparar en el sentido de la descripción perlonghiana acerca de la noción de *experiencia* con la que se quiere dar cuenta del uso del portuñol; una noción, además, ante la cual no podría escapársenos el fundamental papel que juega en el terreno de la poesía y más aún si sabemos sopesar la relevancia que adquiere en la concepción poética del argentino. Experimentar una lengua y una poesía, simultáneamente, o, si se quiere, en yuxtaposición de una sobre la otra. En esa dirección Perlongher continúa su análisis y agrega: “Una reflexión sobre esa lengua desde ella misma podrá ser en última instancia poética. En esa instancia poética el portuñol no valdrá apenas como error o interferencia, sino que su uso comportará un sentido pleno, positivo. Ya que si podemos acusar de error al hablante, no será tan desacreditador acusar de error al poeta” (p. 254). Quiero que nos detengamos en este fragmento en la medida en que condensa algunas cuestiones insoslayables acerca de la relación del portuñol con la poesía. En primer lugar, hay una perspectiva interiorizante, una suerte de anamorfosis que permite situarse desde otro lado, más específicamente, desde el adentro del portuñol, abriéndose un punto de vista que es acaparado (ocupado) por la poesía “en última instancia”.

³ Citamos el ensayo de Néstor Perlongher de la *Revista Tsé-Tsé*. Números 7/8: 254-259.

Esta observación perlonghiana se dirige, sobre todo, a considerar que no es posible la poesía sin antes no haber una reflexión a fondo vinculada precisamente al portuñol como lengua vehicular, ya que es mucho lo que ésta aporta a la poesía desde su condición lingüística misma: si sus atributos como lengua son el carácter de precariedad, de inestabilidad, de improvisación, y el carácter de lo movedizo, son estos mismos rasgos los que definen al sujeto fronterizo o toda identidad que, en contacto con la frontera, se aleja como sabemos de la fijeza para introducirse en un horizonte de continuo movimiento. Más allá de si Fabián Severo haya tenido contacto con el ensayo de Perlongher, es sorprendente cierta coincidencia en el modo de considerar el portuñol como una re-flexión: como un volver a flexionar en clave poética sus propios atributos. Es, “en última instancia”, como quiere Perlongher, una categoría metafórica de la poesía misma la que se abre como perspectiva alternativa. En este sentido, durante la Entrevista, Fabián Severo vislumbra un procedimiento bastante similar al planteado en este ensayo por Perlongher cuando describe el modo de funcionar del portuñol en su escritura: “el intento consistió en escribir desde dentro del español en la forma más parecida al portuñol de mi infancia, es decir, en lograr que mi escritura sea lo más parecida posible a cómo sonaba el portuñol en mi infancia”. Aun cuando no coincidan en absoluto las concepciones del portuñol en Perlongher y en Severo, lo relevante es la similar manera de hallar en esa lengua una perspectiva desde el adentro mismo de esa lengua, lo cual significa usufructuar un espacio imaginario interior capaz de metaforizar lo que el portuñol puede proveer a los poetas. De hecho, Perlongher resuelve este dilema con su excepcional inteligencia poética nunca desligada del mundo de los sentimientos y de las sensaciones: “Para atenuar esa sensación de precariedad, de improvisación, *los poetas llaman en su auxilio a los poetas (de la misma manera que los usuarios del portuñol solemos hablarlo entre nosotros sin miedo a que se nos escape ...)*”.

En segundo lugar, lejos de la negatividad, Perlongher le otorga al trabajo poético un carácter positivo, pleno, y pretende, contra todo juicio impugnador, adoptar la mirada de una *justicia poética* que consiste en no incriminar en el poeta el error, puesto que el portuñol asume una naturaleza errátil y, si bien queda claro que la referencia, en el fragmento, se dirige al “error” en el sentido de error, tratándose de Perlongher tampoco sería desacertado entender el error con la valencia de peregrinar. Reconozcamos que, como estética barroca de infinitos hilos a desovillar, a ambas cuestiones, tanto el error del portuñol como la errancia constitutiva de su poética, las atraviesa lo lumpen: así como las “lúmpenes peregrinaciones”, hay usos lúmpenes del portuñol como jerga transfronteriza de hablar los márgenes, aparte de hablar desde los márgenes. Nos interesa sobremanera la dimensión positiva y plena que Perlongher adjudica al portuñol como lengua poética: hay una prodigalidad “molecular” que esta lengua le otorga a la poesía consistente en innumerables errores y también ambigüedades, pues si éstas se multiplican al infinito, lo que suscitan son riquezas de sentido y no reticencias, por más precarios e inestables que se tornen los distintos niveles del lenguaje. De hecho, otra vez observamos una consonancia con el pensamiento de Fabián Severo acerca del efecto del portuñol en el cuerpo de la poesía: hay riqueza y no pobreza, sostiene en un tramo de la Entrevista. La poética de Severo promueve, de algún modo, un espacio paradójico: habla, de manera central, de la pobreza y lo hace en una lengua fronteriza como el portuñol cuyo efecto es el de la riqueza; y ésta no sólo del plano semántico sino de todos los niveles lingüísticos: el fonológico no deja de tener su relevancia desde el momento en que elige el portugués (deberíamos especificar: en su variedad artiguense) por cuestiones acústicas, esto es, por una mayor predisposición del portugués para crear sonoridades que el español. Crear y crear: en el fondo es una creencia, más que una objetividad. Crear música, todos los idiomas lo hacen. Ahora bien, hay tradiciones, como ya dijimos más arriba, en la historia de la poesía, que codifican ciertas lenguas (ciertas sonoridades, ciertas prosodias y entonces ciertos ritmos generados a partir de ellas) como más propicias que otras para suscitar un efecto poético. Fabián Severo es definitivo en este aspecto: la frontera Artigas-Cuaraí, con su variedad del portugués hablado que crea su propio adentro como caja de resonancia específicamente lírica, mira más a Brasil y no solamente en lo que respecta a la literatura (tanto la letra narrativa como la poética) sino también en lo que respecta a la música. Esta dupla de música y letra como una creación de enlace, que tiene como modelo a Brasil y que en su propia poética a veces no puede separarse del proyecto artístico que lo une al trabajo compositivo del músico artiguense Ernesto Díaz, es el ámbito donde se elaboran algunos de los principios fundamentales de la concepción poética de Fabián Severo. Dicho de otro modo: se escribe en la variedad del portugués de Artigas porque suena más poético, porque concentra potenciales musicales, porque contiene energías sonoras en latencia que pueden despertarse ante los reclamos de escritura. Y de ese modo, la música brasileña desde

Caetano Veloso a Gilberto Gil, pasando por Vinicius, *la bossa nova* o el *samba*, funciona como un modelo para la poesía y ésta, a su semejanza, puede convocar desde el adentro metafórico del portugués su propia música: no solamente la lengua suscita y es capaz de producir música sino que la música misma, bajo la ejecución de Ernesto Díaz, es una “música en portugués”. Que el músico artiguense “toque en portugués” como Severo afirma en la *Entrevista* puede ser una metáfora y de hecho lo es; pero, al mismo tiempo, se semeja bastante al proceso de metaforización que parece propulsar el portugués a partir de ciertos atributos con los cuales simboliza la condición fronteriza. De allí que hayamos iniciado este pequeño ensayo pensando que lengua y frontera se trafican entre sí, una deviene la otra, como una simbiosis del orden de lo imaginario que cuaja, material, en el orden de lo simbólico.

El mundo que aparece en el libro de Fabián Severo es doble, sobre todo porque no pierde la costumbre de jugar con las dualidades versátiles propias de la frontera: es el mundo de la infancia, evocado por una voz no tanto de niño sino una voz niña, no añorada, no la del niño que va a la escuela (es la voz pueril que persiste en el adulto como una zona innegociable y puesta al abrigo del desgaste progresivo que las sociedades capitalistas propinan al sujeto) y el mundo del presente con esa misma voz que ante el paisaje de la desolación no es ya la misma. Con esa voz que aún persiste en nombrar el mundo desde la puerilidad para decir seguramente cosas que no son pueriles, contrapone el mundo de la infancia con el del presente y en esta contraposición lo que pone en evidencia es el hiato fundante de la temporalidad: el desfase entre el pasado y el presente. Todo poeta se sitúa en esa hiancia, en ese abismo insubsanable, en esa imposibilidad absoluta. Muchos de ellos quieren rescatar el mundo pasado porque creen que allí está el paraíso perdido. Otros pretenden olvidarlo para abrazar la ahoridad en la que se encuentran por más *horror vacui* que deban atravesar, amparados en la creencia de que no todo tiempo pasado fue mejor. Ni una ni otra dirección toma Fabián Severo. Se ampara en el mundo de la infancia porque allí no está el paraíso perdido sino el lugar de la austeridad donde la pobreza es un sufrimiento y una clave. Clave/llave: Fabián Severo la encontró pronto, demasiado temprano si pensamos que con ella abre y cierra un primer libro. Y no es la llave que abre los misterios insondables de la existencia humana sino una menos metafísica y más útil, más humilde. Se trata de ver el mundo que se deja con dolor porque ese mundo ya no está (fue, ese mundo fue) pero se trae consigo y se la mantiene con vida esa mirada de niño, medio adánica, con la cual insiste en ver el mundo del presente. Su poesía está plagada de *microhistorias*, de pequeños almacigos de historias de vida de seres que viven en la frontera, en su Artigas natal, esa ciudad entre aldeana y periférica, situada en la frontera, en el límite justo que divide tanto como junta un lado con el otro, el lado de acá con el lado de allá, porque a partir de ese momento una obsesión topológica estará siempre presente en su discurso tensionado y polarizado, como si vaya donde vaya una orilla y la otra aparecerán siempre para darle consistencia real a su mapa móvil, a su mapa-caracol, a la superficie cartográfica que se extiende desde la frontera a cualquier parte del mundo donde esté o se instale. La frontera será para siempre el centro de la vida, la zona de imputación, el núcleo del que parte, el lugar del comienzo o mejor de los comienzos para recordar la idea de Edward Said con su inagotable *Beginning*. Todo será alejarse o acercarse a ese lugar y a la lengua del lugar, que Fabián Severo con más intuición que convicción insiste en llamar portugués: en todo caso, es la intuición que terminará forjándose, ardua y potentemente, como una convicción. Pero hay tiempo para convencerse, ahora es tiempo de disfrutar el halo de goce que toda realidad intuida nos depara y nos sugiere junto a los poemas de *Noite nu Norte*.

Estas *microhistorias* de frontera son la muestra de un mundo efectivamente transcurrido pero *real*: de allí el reconocimiento que, como pacto de lectura, Severo pretende establecer con el lector de su poesía. Reconocer un mundo como real es, de alguna manera, la prueba de una *experiencia* entendida como la vivencia que devino una instancia trascendente, un enlace con el ahora del enunciado. Como en César Vallejo, el desafío poético se juega en poder o no poder enunciar desde el presente de todo acto de locución (una topolocución desfasada en el entramado de la *consecutio temporum* del sistema verbal del español) la realidad desaparecida del pasado, excepto la realidad tangible pero inapresable ínsita en la reminiscencia de la memoria, en ese lugar del vértigo donde los recuerdos intentan revivir una experiencia: revivir no sólo como volver a actualizar la vida sino también como de-volverle la vida a algo que estaba muerto o que estuvo a punto de morir. El *pathos* de lo vivido es su irrecuperabilidad más que, como es este caso, en la poesía misma, en el poema, allí donde se vuelve a vivir (la reviviscencia como núcleo de la experiencia) y se rescata del olvido que es lo que hace posible recordar. El poema inicial de *Noite nu Norte*, el poema “Uno”, es la piedra basal del poemario: *Vo iscrevé las lebransa pra no isquesé*. Su poesía es eso: un

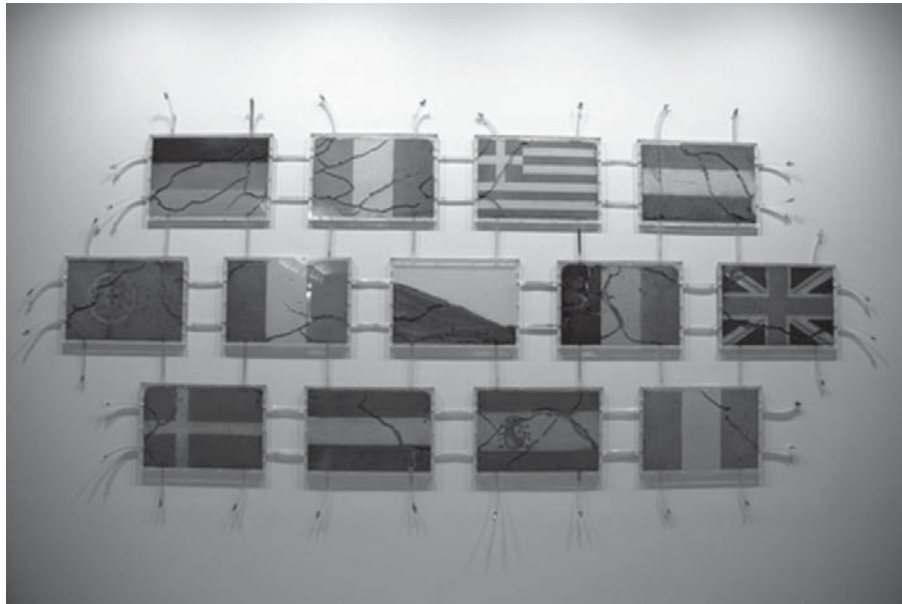
reaseguro, un acta de nacimiento, una certificación en la letra, una escritura en el sentido también de propiedad, vale decir, se trata de un poema-umbral que funda todo lo que sigue, por eso funda(menta) con un arjé una poética de la noche orientada hacia el norte: lo nocturno y lo porvenir, la noche a la espera más que de la mañana, a la espera del mañana. Sí, el norte es el mañana, el futuro entendido como porvenir o como destino. Lo sabemos: en el habla popular y en la simbolización cardinal de las paremias, donde el saber a veces se cristaliza en doxas inimputables, tener un norte es estar orientado, tener un buen rumbo, la (co)rrecta dirección hacia el futuro, allí donde sentido es también, anagramáticamente, un destino. *Noite nu Norte* tiene además otras directrices desde la frontera: el Norte de Artigas respecto de Montevideo y respecto del otro Norte del Brasil. Severo establece inquietantes analogías entre uno y otro y pone en juego, de ese modo, las asimetrías de la economía capitalista y sus formas encubiertas de egoísmo y exclusión.

Desde esta perspectiva, las *microhistorias* del poemario no solamente enuncian el mundo de la pobreza sino que hilan más fino y es más sutil lo que dicen entre líneas y como en sordina. Lo que dicen con una contundencia que deja pasmado al lector atento cuando comienza a descubrir los signos inequívocos que el poema dispara, es lo siguiente: toda la vida está rodeada de mercancías y sobre todo determinada por la mercancía de las mercancías por antonomasia, el dinero. Los poemas se abocan a deschavar las relaciones de las mercancías y el dinero. Este libro sería incomprensible sin el capitalismo, sin sus estragos, sin sus exclusiones, sin sus desigualdades: desde el juguete a pila de Jorjito hasta el bolso negro de Tom, desde los relojes de pared a los 300 gramos de mortadela, desde las caravanas de las madre hasta el baño de una casa de rico, todo es intercambiable a dinero, todo es una mercancía pero, a su vez, también la pobreza lo es, en la medida en que depende de las reglas de juego impuestas por el capitalismo. Así hay regalos de reyes magos para pobres como no hay pancho que se puede comprar, es decir, todas las cosas remiten al dinero por ocupar el lugar de la carencia o por pura imposibilidad. Como afirmó Georg Simmel en ese libro paradigmático titulado *Filosofía del dinero*, el dinero es la araña que teje la tela social: toda la sociedad está a la merced del Capitalismo que todo lo entreteje con sus artes. Por eso, *Noite nu Norte* expone la frontera como ese lugar también paradigmático de las transacciones comerciales y del arte del contrabando: el pasaje de Artigas a Cuarái es también un rito de pasaje económico por el cual el surtido y la aduana polarizan el juego del poder. La valla aduanera es el ejercicio de poder en términos de la vida cotidiana con el tráfico continuo de entrar y salir de los límites del territorio nacional. De un lado, los gendarmes y los aduaneros y del otro los ciudadanos empobrecidos que cruzan la frontera para optimizar con el dinero la compra de provisiones (los comestibles, los alimentos). Todas estas escenas, cada una inserta en distintas secuencias de las *microhistorias*, van componiendo un fresco real, un cuadro móvil que rompe el marco y sale del libro: es la salida de lo estético hacia lo ideológico para devenir el efecto político de los poemas. Esta es una poesía atravesada por las *microhistorias*. Sin éstas, no hay poesía: lo narrativo es usufructuado para transformarlo en efecto estético. Todas las historias en miniatura que Severo poetiza (¿o habrá que decir que se trata de un narrador disimulado que, so pretexto del poema, lo que hace es narrar?) irrumpen en las composiciones con el valor de una experiencia: del yo o del él, de la persona o de la no-persona. Por eso el efecto estético que el poema proporciona no puede sino basarse en el hecho incontestable de la historia, en su dimensión radical de relato y como todo relato transmisible y expuesto al re-cuento infinito. Fabián Severo ha descubierto que la poesía puede narrar y de ese modo alejarse y tomar distancia del yo puesto que cuanto más se aleje de las formas pronominales de la primera persona, la experiencia narrada se volverá objetiva, toda instancia se verá objetivada, subjetividad mediante. En ese sentido, lo político irrumpe en el poema de la manera en la que lo pensaba Bertolt Brecht: siempre y cuando lo estético esté en tensión con lo ideológico. Los poemas de Fabián Severo emocionan, apelan al sentimiento pero lo hacen si procuran salirse de ese marco y si desbordan el marco para ir al encuentro de las ideologías donde no hay sentido político posible si éste no tiende a transformar la realidad. Ese sería el sueño de Fabián Severo. Su utopía tiene la medida del poema. Y hay que admitir que es mucho todo lo que ha hecho caber en el poema: una frontera, su mundo local y periférico, la sociedad capitalista en la que se inscribe, el tapiz de la pobreza donde se pueden leer del otro lado, su reverso, los lazos solidarios, la piedad, la compasión, el amor, la caridad, la gracia, el humor, la fiesta, las creencias, es decir, el universo.

Lengua y frontera trafican entre sí: el poeta es un contrabandista, un bagayero de alimentos terrestres demorado en la aduana, un exiliado en la ciudad capital de su nación, un hablante de lengua apátrida, un poeta perdido en la noche del norte que escribe en primera persona

Eu noum sei/ si algún día voi incontrá la felisidade./ La noite nu Norte es mui difísil. Casi un haiku, este poema habla, en su economía, de ese Norte con mayúsculas que el portugués respeta del español y asume. La frontera es eso: una experiencia abierta a la *noche en el norte* y que, en este poema, el “Sincuentisete”, Fabián Severo asegura que, hasta donde puede y con las palabras que puede, es, lisa y llanamente hablando, una experiencia difícil. Quizás detrás de este adjetivo se juegue toda la semántica del libro: qué cosa sea o en qué resida esa dificultad, tal vez sólo pueda ser palpada por aquel que reconoce en la frontera una forma de vida.

Enrique Foffani



Yukinori Yanagi

Resumen: En este dossier nos proponemos hacer una somera introducción a la poesía de Fabián Severo, poeta de la ciudad de Artigas, en el norte de Uruguay. Severo es un poeta de la frontera con Brasil que escribe en la variedad particular del portugués uruguayo que decide llamar “portuñol”. En esta introducción se trata de situar esta singular obra poética de acuerdo a la problemática vivida en la frontera Uruguay/Brasil. Se trata de una poesía de raigambre social centrada sobre todo en la pobreza de la región fronteriza artiguense. Incluimos también una entrevista que Enrique Foffani, el autor del dossier, le realizó a Fabián Severo y que aborda, entre otros temas, la cuestión de la lengua y la identidad fronterizas. Por último cierra el dossier una antología de poemas del primer libro de Fabian Severo publicado en 2010, NOITE NU NORTE, el cual fue vuelto a publicar en edición bilingüe en el 2011 en la ciudad de Montevideo.

Palabras clave: frontera - procesos de identidad - portuñol - imaginario social - poesía latinoamericana - periferia - ciudades capitales - transculturación

Abstract: In this dossier we aim to provide a brief introduction to the poetry of Fabian Severo, poet of the city of Artigas, in northern Uruguay. Severo is a poet from the Brazilian border who writes in the particular variety of Portuguese-Uruguayan language that he calls “portuñol”. This introduction seeks to place this unique poetry according to the problems experienced in the Uruguay-Brazil border. This is a poetry socially rooted and primarily focused on poverty in the border region of Artigas. We also include an interview realized by Enrique Foffani, author of the dossier, with Fabian Severo which addresses, among other topics, the question of language and identity on the borderland. Finally we include an anthology of poems of the first book published in 2010 by Fabian Severo, NOITE NU NORTE, which was republished in a bilingual edition in 2011 in the city of Montevideo.

Keywords: Borderland - Identity Processes - Portuñol - Social Imagery - Latin American Poetry - Periphery - Capital Cities - Transculturation

ENTREVISTA CON FABIÁN SEVERO: EN MONTEVIDEO, LEJOS DE LA FRONTERA

Conversación con Enrique Foffani

“el intento consistió en escribir desde dentro del español en la forma más parecida al portuñol de mi infancia, es decir, en lograr que mi escritura sea lo más parecida posible a cómo sonaba el portuñol en mi infancia”
Fabián Severo

“Para atenuar esa sensación de precariedad, de improvisación, los poetas llaman en su auxilio a otros poetas (de la misma manera que los usuarios de portuñol solemos hablarlo entre nosotros sin miedo a que se nos escape...).”
Néstor Perlongher

Enrique Foffani: Para empezar a hablar, te pregunto qué va a pasar después de *Noite nu Norte*.

Fabián Severo: Tengo un libro nuevo que en la primera versión está pronta y que nació también en *portuñol*. En verdad yo no sabía cómo iba a nacer ¿viste? Creí que iba a ser de un español de la frontera. Entonces empezó como algo narrativo y, después que terminé la primera versión, que no me cerraba, ahí lo dejé un tiempo porque no sabía cómo arreglarla hasta que, en un momento, me pareció que podían ser versos en la misma línea de *Noite nu Norte* y lo pasé a verso, lo estructuré de vuelta, le cambié el orden y ahora sí me parece que ése puede ser el camino de él. Se mantiene el tono de *Noite nu Norte* y casi también la temática. Está ahí, varios me han preguntado si lo voy a publicar este año y sinceramente no es lo que más me preocupa: me preocupa el libro pero necesito tiempo, quiero dejarlo un tiempo para volver a él después.

EF: ¿Este libro tiene un título tentativo?

FS: Tiene. Se llama *Camino de la soledad*⁴ Nació con ese título y me pasó lo mismo que con *Noite nu Norte*, que nació como libro desde la aparición del título. Todo el libro estaba allí condensado, lo escribí en poco tiempo, aunque después estuve un año corrigiendo y reescribiéndolo. La reescritura es un tema aparte. Por ejemplo en la segunda edición de *Noite nu Norte* que es bilingüe, la parte escrita en portuñol varía en su grafía respecto de la primera edición. El lector podrá descubrir que resolví de forma distinta algunas frases: hice algunos cambios. Y de este libro nuevo *Camino de la soledad* me surgió rápido el título y la temática y enseguida lo armé. Ahora está pronto pero ahora me puede llevar meses la versión definitiva.

EF: Dijiste que este libro nuevo tiene el mismo tono que el primero, esto es, *Noite nu Norte* ¿cuál es ese tono?

FS: A mí si hay algo que me preocupa, lo decía ayer en la presentación del libro, es el tono de mi libro, es decir, cómo se dice lo que se dice y a mí me gusta la unidad que crea el tono, no me gusta que sea desparejo. Yo busqué (no sé si lo he logrado) un tono inocente que respondiera a una voz que recuerda como si fuera un niño. Esa elección tenía que ver un poco para que no tendiera al panfleto. Que tocara temas sociales, que hablara de la pobreza pero sin llegar al panfleto. Que esa voz del niño pudiera recrear la plaza en la que vivió. Además, el intento de crear ese tono se liga a otra dimensión: la de lo “tragicómico” que es un tono característico de la frontera, el hecho de decir las cosas más dramáticas con una dosis de humor. La frontera dicha por un niño no es tan trágica como podría ser la mirada de un adulto frente a la miseria, el hambre.

⁴ Cabe una aclaración importante respecto de este segundo libro de poemas que, en diversos tramos de la *Entrevista*, su autor denomina *Camino de la soledad*. Este libro, que en la actualidad está en prensa, ha cambiado el título en el tiempo que dista entre la *Entrevista* y el momento presente. El nuevo título es (será) *Tardisña*.

EF: Es interesante lo que decís: ¿podrías ahondar más en esa experiencia percibida como “tragicómico”? ¿Es un recurso poético para conformar la visión fronteriza de un niño o tiene su correlato en una forma “de ser en la frontera”, como si se estuviera apelando al carozo de la identidad?

FS: Creo que sí es un correlato de la imagen que tengo de la frontera, con ese imaginario de frontera entre Uruguay y Brasil. Nosotros tenemos dos culturas, dos lenguas, dos identidades, dos formas de ser. Uno creció viendo al Brasil del otro lado, con sus desigualdades impresionantes, un país con un Nordeste muy abandonado y muy pobre, pero sin embargo es también un país cantado y bailado y sambando y muy creyente y yo creo que esto se me fue colando porque uno ve a la gente de la frontera, que hay pobreza que uno no quisiera mostrar pero también uno le encuentra lo gracioso a eso. Al menos a utilizar la ironía, la burla para zafar de esa pobreza, pero en el buen sentido. Como un método de resistencia. Por eso por lo menos en mi imaginario de la frontera están esas dos cosas contrapuestas que la figura del niño me permitía aliviar con la risa o la ingenuidad. Esa alegría nosotros la mamamos del Brasil en la frontera. En mi frontera sabíamos más de la cultura brasileña que de la uruguaya. Me emocionaba más, pese a que soy uruguayo, el himno de Brasil. Incluso nos interesaban más los artistas y jugadores de la selección del Brasil que los del Uruguay. Yo sigo leyendo a Guimarães Rosa en portugués en lugar de leer un escritor nuevo en español. Releo a Mário de Andrade, en mi casa sólo se escucha música del Brasil: Caetano, Chico, Gilberto Gil. En la frontera nosotros venimos viendo eso. Con Ernesto Díaz que es un compositor de Artigas que está componiendo una música de frontera, trabajamos juntos y yo le digo que él toca en portuñol. Con Ernesto pensamos que hay una analogía entre el Norte de Uruguay y el Norte de Brasil, entre los nortes, y que el territorio nordesteño también está abandonado, tan lejos del centro, porque Brasil no es sólo San Pablo, Río de Janeiro, Brasilia. Brasil también es ese nordestino que está allá o el gaúcho más acá de Río Grande do Sul que se queja porque no le llega todo lo que crean los artistas: no pasan de la línea de Porto Alegre y no llegan al centro; es lo mismo que nos pasa a nosotros que estando en la frontera nuestras creaciones no pasan el Río Negro hacia el sur de Uruguay. Por eso a nosotros nos interesa mucho el Nordeste. Quizás tengo una influencia de la música nordestina como la de Luis Gonzaga, la de Vinicius de Moraes. Es una alegre pero dice cosas tristes. “No se puede hacer un samba como contando un chiste; el samba, dice Vinicius, habla de la tristeza”. Y nosotros en la frontera mamamos esa doble cultura, doble o triple, porque hablamos español, portugués y portuñol. Vivimos en una línea fronteriza.

EF: Esta naturaleza doble, bifronte, de la frontera. ¿Habría una primera escena, durante la infancia, donde hayas tenido la certeza de que te ibas a dedicar a la escritura de poesía?

FS: Yo vivía en el barrio Centenario de Artigas; mi infancia fue humilde, de no tener muchas cosas pero sí las suficientes para vivir. Fue una infancia de ver mucho a los vecinos, de ver la inundación, la pobreza. En *Noite nu Norte* hay muchas cosas vividas durante la infancia y otras que vi pasar. La pobreza de este libro tiene dignidad: somos pobres pero esto no es una rebaja, uno puede aprender de la pobreza. Si tuviera que pensar cuando se me vino la idea de escribir diría que cuando empecé a estudiar Profesorado de Literatura, y eso que llegué al Profesorado casi por error. Resulta que yo tenía una beca para hacer un Profesorado (ya que mis padres no podían costearme los estudios) en Rivera. Esto transcurría en Rivera que es el epicentro de la frontera, epicentro del portuñol. Cuando comienzo a leer y uno se empieza a meter en el mundo de la literatura, empieza a ensayar los primeros versos. Esto lo tomé como ejercicio. En Montevideo participé de un taller literario que dirigía Carmen Galusso: ahí me tomé en serio la escritura. A partir de ese momento comencé a escribir poemas. La escritura poética coincide con el inicio del Profesorado.

EF: Esa escritura de la poesía tiene que ver con el exilio en Montevideo que es como decir escribir fuera del lugar de pertenencia. Es posible pensar que la poesía nace fuera del territorio natal, surge en el exilio como experiencia de desarraigo. ¿Es el exilio la experiencia determinante de la escritura poética?

FS: Yo estuve ensayando esa hipótesis cuando comencé a escribir en portuñol y era como recuperar algo del territorio natal de la frontera. Escribo en español y en portuñol. En un poema digo que no soy de acá y tampoco de allá. A pesar de que Montevideo es una ciudad bellísima, no soy de Montevideo. Montevideo es como una ciudad provinciana. Cuando voy

a Artigas tampoco siento que soy de allá, porque ya no conozco a la gente, los lugares ya no son los mismos, ya no se habla como se hablaba. Supe más de Artigas estando acá en Montevideo, donde me puse a estudiar. Y si pienso en mi infancia, pienso en una persona que ha tenido una influencia muy fuerte en mi vida, que es mi padrino.

EF: Es una escritura la tuya yo diría democrática, uno se da cuenta de que querés llegar a todos. Esto me hace acordar de Bertolt Brecht cuando decía que no quería escribir un poema que no fuera entendido por el último de los obreros. Evidentemente necesitaba que su poesía fuera entendida y estuviera basada en los principios infranqueables de la comunicación del lenguaje. De la tríada que nombrás (Guimarães, Rulfo y Onetti) me parece notar en tu escritura la huella de Rulfo por sobre la de los otros dos, porque hay una economía muy potente en tu modo de concebir la expresividad que gana precisamente por su laconismo y reticencia, quizás por eso en el fondo elegiste la poesía y no la narrativa a la hora de escribir. Encuentro en tu poesía lo que denomino *microhistorias* ancladas en la esfera de lo social. ¿En el nuevo libro persistís en esta línea?

FS: Yo no comparto la idea de que la poesía es para pocos. Esa visión elitista de la poesía y de que los poetas son unos elegidos y aquello de que cuanto más difícil escribo, mejor poeta soy. Esto no lo comparto. A mí me gustaría que mi poesía le llegue a la gente de la cual escribo. He vivido experiencias muy buenas con este libro, porque he ido a Artigas y la gente me ha dicho que era la primera vez que leían un libro completo de poesía, que era el primer libro que leían en el cual encontraban que ocurría lo mismo que les ocurría a ellos. Así como lo opuesto también, es decir, con lectores que rechazaron el libro. Lo de las *microhistorias* también, las tragedias cotidianas de la gente, aquello que son las cosas simples de la vida, como la perrera por ejemplo, es lo que pretendo que aparezca en mi poesía. Porque, de última, nosotros lo que hacemos es ver lo que le pasa a la gente y pasarlo a palabras, ya que la realidad supera a la ficción y la vida de la gente es maravillosa. A mí me costó el libro porque había momentos en los cuales yo no quería seguir escribiendo: el dolor o la conmoción me detenían. Yo le decía a mi esposa, por momentos, vos sabés, no quiero seguir escribiendo tal cosa porque me duele, y por otro lado tengo que seguir escribiéndolo porque tengo que decirlo sí o sí. El libro nuevo va en esa línea de *Noite nu Norte*. Es una línea que reúne todo. Dos temas: la soledad y la identidad, para saber quién sos, tenés que saber de dónde venís, sobre todo nosotros que venimos de la frontera. Nuestra identidad es como una mezcla: somos de Uruguay, de Brasil, ¿de dónde somos? Escribo en portugués, hay temas recurrentes, todo hace que me ubiquen en la frontera, pero pasan tantas cosas en la vida de un hombre que la vida de un hombre es, en principio, incomprensible. Trata el barrio, trata la pobreza, las vidas simples del almacenero, la del vecino que se quedó solo, se sigue con esa línea, aunque no quiere decir que siempre yo vaya a seguir en esa temática, con ese argumento. Ya tengo pensado otro libro. Pero siempre con esta idea de dar voz a los que no tienen voz. De hablar de y con aquellos que no tienen acceso a la palabra, y así poder recuperar lo que pasaba en mi barrio; a mí me pasaba ir a mi barrio en Artigas y tener vecinos que estaban contentísimos porque yo había mantenido sus nombres en el poema (así como a muchos no les gustaba que no los hubiera nombrado). A los familiares, en cambio, les cambié el nombre para que no se sintieran expuestos, pero el de los vecinos los mantuve. Entonces me pasó que se sentía contenta esa gente de estar en el libro, de que eso fuera cierto y de que realmente todo eso hubiera pasado. Me pasó también lo contrario, los comentarios de mucha gente que le dijo a mi madre cómo yo andaba por el mundo contando lo que contaba de Artigas y diciendo que en Artigas se hablaba mal. Allí uno se encuentra con el prejuicio del portugués. Yo no soy especialista en este tema lingüístico, a mí me interesaba la discusión temática que bajo el portugués se da. Creo que mi aporte es éste: lo digo humildemente, porque hay muchos poetas en la vuelta, quizás pude aportar una voz, un modo de decir, simple y sencilla, y ligado a la lengua, una temática, que muchos quizás no lo tratan y que es la vida de pueblo que se da en un barrio de la frontera. Y a mí me preocupa algo (que la he discutido con Ernesto, mi amigo músico) que es una frase que yo leí de un libro que es *Verdade tropical* de Caetano Veloso y él dice en una parte hablando del músico de la *bossa nova*, del fundador de la *bossa nova* y autor del disco *Chega de saudade*, Joao Gilberto, que la sencillez perfecta consiste en decir las cosas más importantes de forma tan simple que llegue a la perfección, que se transforme en algo perfecto. Creo que este ideal de escritura es lo más difícil que pueda haber: es el habla del niño que ve las cosas por primera vez con esa mirada que todo lo asombra al descubrir el mundo. Esta es la línea que quiero seguir, cuidar la escritura de las piruetas literarias, las metáforas rebuscadas

y todo en aras de la sencillez. Lo que busco es, en definitiva, una economía que haga que la historia sea contundente.

EF: Dijiste que tu segundo libro también iba a ser escrito en portuñol, lo que quiero preguntarte es qué o quién decide la lengua en la que vas a escribir: ¿es el tema que se impone y te lo exige de alguna manera o es, más bien, una necesidad formal que pasa exclusivamente por la lengua? ¿Pueden separarse estas dos instancias? La lengua de tu escritura, la llamas *portuñol*.

FS: En Artigas, en la frontera, se da este fenómeno. Lo que en un principio se llamó “dialecto fronterizo”, después pasó a llamarse DPU (Dialectos Portugueses en Uruguay) y más tarde, a partir de 2005, “portugués del Uruguay”. En Artigas, en Rivera, en Cerro Largo, en la frontera, se habla una variedad del portugués que tiene explicaciones históricas: se hablaba allí desde antes de la constitución de la Nación. Con la escuela se buscó una homogeneidad lingüística pero en la frontera hemos logrado, después de muchos años de batallar una política educativa que fomente la inclusión, que las escuelas estén más orientadas al bilingüismo para rescatar nuestras hablas fronterizas. En cambio *portuñol* sería toda habla que mezcle el español con el portugués aun cuando lo haga a través de múltiples variables. Por ejemplo en la primera edición del libro *Noite nu Norte* yo decidí llamar a esa lengua de escritura con el nombre de *portuñol* para evitar el tecnicismo DPU y sobre todo lo que quería es que la gente entendiera de qué se trataba. Esto por un lado. Por otro, con mi amigo el músico artiguense Ernesto Díaz solemos decir que así como hay un portugués en Artigas hay también un español de la frontera, que es el particular español artiguense que cuando lo hablamos se nos cuele el portugués y lo mismo pasa cuando intentamos hablar portugués. Es una continua interferencia entre una y otra lengua. Estos *portuñoles* sin gramática ni diccionario difieren entre sí porque no son los mismos los que se hablan en Chuy, en Rivera, en Artigas. Las escrituras también difieren por supuesto: uno lo puede notar cuando se lee en el pizarrón del almacén los nombres de los productos que el almacenero pone a la vista de los clientes. Todo esto me generó serias dificultades a la hora de intentar una escritura. Por qué elijo el portuñol como lengua para mi escritura es una pregunta que siempre me la hago; cuando empecé a escribir, yo quería decir algo sobre una temática en particular y me di cuenta de que en español no lograba decirlo en la forma en que quería decirlo. Tenía problemas con el tono, entonces decidí ensayar en mi lengua materna, la lengua de mi infancia. A mí me pasa que la parte afectiva o la parte triste, la asocio con el portuñol. Por eso, el intento consistió en escribir desde dentro del español en la forma más parecida al portuñol de mi infancia, es decir, en lograr que mi escritura sea lo más parecida posible a cómo sonaba el portuñol en mi infancia; de hecho, algunos me decían deberías haber puesto las palabras del español en español y las del portugués en portugués. Y yo les digo: miren, en esa parte técnica, yo no entro. A la hora de escribir no quiero que esas cuestiones interfieran, no quiero volverme un gramático justamente a la hora de escribir. No quiero escribir un tratado, quiero tan sólo eso: escribir poemas. Después se verá si se entiende o no. ¿Pero qué pasa? Con el libro que estoy escribiendo ahora, también lo escribo en portuñol. Quise pasarlo en español y cuando lo pasaba, perdía, perdía no sólo en la musicalidad sino también en el tono. Hay cosas que uno quiere decir que sólo puede decirlas con esa lengua que responde al tono y a su música intrínseca y que para mí es mi lengua materna artiguense.

EF: Se hace evidente, a partir de tus reflexiones, que el portuñol es el riel, en el interior de tu poesía, por donde se encarrilan los procesos de identidad que, de alguna manera, estarían definiendo el imaginario fronterizo de Artigas: la ciudad aldeana, los lazos sociales, la solidaridad en medio de las necesidades económicas, el humor de que es capaz el artiguense frente a la adversidad.

FS: Cuando escribo un poema y una voz (un personaje) revive la pobreza de su infancia, pienso que lo más adecuado es que tenga esos recuerdos en portuñol. Porque esa es su habla. Pero si hablamos de una identidad fronteriza: si nosotros nos construimos como sujetos sociales y pensantes a partir de la lengua, entonces el portuñol para todo artiguense es sumamente importante. Si yo tuviera que definirme me defino como fronterizo, como un tipo que es de dos países, que es una mezcla, que piensa y siente de una manera entreverada. Es complejísimo el tema. Por lo general no acuerdo con la noción de identidad. Sin ir más lejos, cuando hablamos de candombe, lo referimos al Uruguay, que es la música típica del Uruguay, como para ti me imagino ocurre con el tango. Yo soy de la frontera. Por eso en ese

afán de definir todo como en siglo XIX y el XX a propósito de la nación, aparece la necesidad de definir lo que somos, en verdad no sé lo que somos. Por eso, con ese afán de marcar límites, parecería que hay que ser de un lado o del otro: ¿a vos te gusta la cumbia o te gusta el tango? Es como que no te pueden gustar las dos cosas. En ese afán de ser así o de ser asá, parece que no podés estar en la frontera. Y yo que soy de la frontera, digo que lo mejor es estar en la frontera para que se produzcan las mezclas. A mí me gustan sabores y olores del Brasil que no son del Uruguay. Nosotros los fronterizos lo tenemos asumido: a veces soy brasileiro, a veces uruguayo, es una riqueza y no pobreza. El problema para nosotros fue que nos hicieron creer que los fronterizos somos así por una cuestión de pobreza, que las mezclas provenían de una gran pobreza. Una periodista artiguense que vive acá en Montevideo me contaba que día a día va borrando de su habla todos los rastros del portuñol porque la afectan para su trabajo, ella tiene que hablar bien: ¿y qué es hablar bien? A diferencia de la escritura, el habla no puede reglamentarse. En la frontera nos hicieron creer que éramos uruguayos, entonces tenés que hablar así y asá. Hay gente en la frontera que siente vergüenza de ser fronterizos.

EF: A partir de tus reflexiones, queda claro que la vida de frontera no es un dilema, parece no ser una zona de conflictos, no es un “menos” como se lee en alguno de tus poemas, sino por el contrario una riqueza aunque compleja en su modo de entremezclar tradiciones, como si la frontera fuera un espacio atravesado por una libertad inédita que parece no existir en la vorágine moderna de las grandes ciudades. ¿Cuál es el lado oscuro de la frontera?

FS: Ahora que me lo preguntás, tendría que pensar estos aspectos negativos. A mí me ha pasado el re-descubrimiento de la frontera pero pasé mucho tiempo de mi vida queriendo no ser de allí, queriendo ser uruguayo, queriendo hablar correctamente, de hecho soy profesor de Lengua y Literatura. Pasé por todos los niveles de la Educación y en todas esas instancias me fueron corrigiendo y de algún modo también arreglando. Nosotros nos sentimos menos y ese menos tiene que ver con que no somos enteramente de allá ni de acá. A nosotros nos pasa que a otros que tenemos que venir a morir a la capital, hay que exiliarse acá, porque todo está acá: la salud, la educación. Este exiliarse en la capital es una readaptación porque la frontera no está atendida y tenés que irte. Uno tiende a idealizar la frontera que en Artigas-Cuarai es un puente como en Río Branco-Yaguarón; en cambio, en Chuy es una calle. Y Rivera-Livramento es una calle también, son fronteras distintas que cruzás sin pasaportes, vas y venís sin problemas; y entonces podés soñar que así también se pueda vivir sin autorizaciones, sin documentos, sin cédulas. Pienso que pasar las aduanas es lo más tenso que podés vivir. En Artigas veo a los políticos cada cinco años, para la época de las elecciones. El Uruguay parece ser un país que se limita dedicado a la ciudad vieja, a la rambla, y después vos salís un poquito y empezás a ver cómo vive la gente.

EF: ¿Hay escritores que dan cuenta de la frontera en el contexto de la literatura uruguaya?

FS: Literatura o poesía escrita en portuñol existe más o menos desde 1940 Olinto María Simoes y Agustín Bisio, y actualmente Saúl Ibargoyen, que vive en México desde hace muchísimos años. Hay un compositor riverense Chito de Melo que lanzó un disco que se llama “Rompi-idioma” y después publicó un libro con la letra de las canciones. Ernesto Díaz el músico que trabaja conmigo participó en una recopilación de literatura éditada e inédita de la frontera y lo bueno es que allí uno puede leer muchos autores que escriben sobre la problemática de la frontera y uno los desconoce. Antonio de la Peña, escribe en portuñol, al igual que Elder Silva que ganó muchos premios, su último libro *La frontera será como un tenue campo de manzanilla*, él es de Salto de la frontera con Artigas y su abuela hablaba en portuñol. Quizás me esté olvidando de otros nombres. A mí me interesa el contacto con todos ellos. Con Elder es con quien más he estado en contacto, hemos estado juntos en una Feria del Libro y compartimos juntos una mesa de escritores en Salto donde el tema era precisamente la frontera y también estaba allí Luis dos Santos, escritor artiguense que vive en un pueblo de Salto, que no escribe en portuñol pero sí sobre la frontera. Mario Ferreira que escribió *La derrota de la columna norte* es una novela ambientada en Bella Unión que trata del problema de los cañeros y toma el tema de los tupamaros y si bien no está escrita en portuñol, usa eso sí palabras en portuñol y trata la cuestión fronteriza. Recordemos que el libro de Juana de Ibarbourou *Chico Carlo* tiene expresiones en portuñol. En Brasil hay un movimiento que se llama *Portuñol selvagem* que lo lleva adelante un escritor llamado Douglas Diégues que ha viajado por el mundo con el tema de portuñol y tiene un blog. El hace un

ejercicio distinto del portuñol de lo que hago yo. Yo creo que es de Río de Janeiro y se fue a vivir a la triple frontera. Es como Saúl Ibargoyen que nació en Montevideo y se fue a vivir a Rivera y quedó totalmente embelesado con esa frontera, tal es así que creó el término *Rivamento*, la invención de una ciudad que sobreimprime Rivera con Livramento.

EF: ¿Hay diferencias entre el poema y la canción?

FS: Ernesto Díaz compone la música y yo, después, intento escribir una letra que debe estar subordinada a la música.

EF: Cuando leí *Noite nu Norte* pensé en César Vallejo por la voz del niño, aunque en *Trilce* y parte de *Los heraldos negros* ese niño depende de la voz del adulto, sale y desaparece de la entonación del poema. La pregunta es más concreta: más allá de la tradición y de ciertas filiaciones, los poetas digamos, sean Vallejo o Lorca, que son los poetas que has nombrado en algunos momentos de nuestra conversación, ¿te ayudan a escribir?

FS: De Vallejo a mí me impresionó la voz, la forma de decir, hay poemas que son desgarradores, como ese poema que juega con el hermano a las escondidas y resulta que el hermano no aparece porque se murió. Y ese niño que dice no te demores que quizás me pierda. Lorca es un poeta importante por la imagen. Pero yo no escribo como ellos, quiero escribir y encontrar una voz artiguense. Me gustaría hacer un aporte en este aspecto. No soy un lector de poesía para conocer y para tener un panorama. Soy un lector de narrativa: encontré más poesía en la narrativa que en la poesía. Leo siempre a José Martí que, aunque está a un siglo y medio de nuestro presente, me ayuda a escribir con sencillez, releo siempre *Los versos sencillos*, siempre descubro cosas nuevas.

EF: Ángel Rama, el gran crítico uruguayo, escribió uno de los estudios críticos más deslumbrantes sobre poesía latinoamericana precisamente sobre los versos sencillos de José Martí y demostró, mediante una lección magistral como pocas, lo difícil que es escribir la sencillez: parece ser que no es para nada sencillo escribir sencillo y que tiene “sus soberbios bemoles” como diría Vallejo. Yo te preguntaría: decís que no leés poesía y que la encontrás en la narrativa, ¿por qué escribís poesía?

FS: Yo escribo poemas porque me sale poemas. Mi sueño es escribir una novela o un libro de cuentos. Mi principal fuente es la música, escucho muchas canciones y creo que la veta poética viene por ahí. No logro encontrar en la poesía aquello de que “escribo lo que me gustaría leer”. Por eso escribo lo que escribo.



Grupo Yonke

ANTOLOGÍA DE *NOITE NU NORTE* DE FABIÁN SEVERO

Uno

Vo iscrevé las lembransa para no isquesé.

Uno

Voy a escribir los recuerdos para no olvidar.

Dois

Artigas e uma estação abandonada
a esperansa ditrás de um trein que no regresa
uma ruta que se perde rumbo ao sur.

Dos

*Artigas es una estación abandonada
la esperanza detrás de un tren que no regresa
una ruta que se pierde rumbo al sur.*

Treis

Noum sei como será nas terra sivilisada
mas ein Artigas
viven los que tienen apeyido
Los Se Ninguéim
como eu
semo da fronteira
neim daquí neim dalí
no es noso u suelo que pisamo
neim a lingua que falemo.

Tres

*No sé cómo será en las tierras civilizadas
pero en Artigas
viven los que tienen apellido.
Los Juan Nadie
como yo
somos de la frontera.
Ni de aquí ni de allí
no es nuestro el suelo que pisamos
ni la lengua que hablamos.*

Sete

Artigas no tiene presidente.

Siete

Artigas no tiene presidente.

Oito

Archigas fala i baila com aqueles
mas trabaja i come con estos.

Ocho

*Artigas habla y baila con aquellos
pero trabaja y come con estos.*

Nove

Artigas teim uma lingua sin dueño.

Nueve

Artigas tiene una lengua sin dueño.

Des

Miña lingua le saca la lingua al disionario
baila um pagode ensima dus mapa
i fas como a túnica i a moña uma cometa
para voar, livre i solta pelu seu.

Diez

*Mi lengua le saca la lengua al diccionario
baila un pagode arriba del mapa
hace con la túnica y la moña una cometa
para volar, libre y suelta por el cielo.*

Onse

Artigas e uma terra pirdida nu Norte
qui noum sai nus mapa.

Once

*Artigas es una perdida en el Norte
que no sale en los mapas.*

Tresi

Antes
eu quiría ser uruguaio.
Agora
quiero ser daquí.

Trece

Antes
yo quería ser uruguayo.
Ahora
quiero ser de acá.

Deseséis

Uma vez fui para Montivideu
i casi enloqueso.
yo preguntava
meu Deus, pra que tanta yente.

Dieciséis

*Una vez fui a Montevideo
y casi enloquezco.
Yo preguntaba
mi Dios, para qué tanta gente.*

Disesete

Yo no voi para donde van los ónibus
pois teño medo de no incontrar la cosa que gosto.
En Artigas, por las mañá
veyo lamparitas asesas
nas puerta con cortina de nailon
i us cayorro deitado, viyilando.
Números pintado con cal nas parede sin revocar
patios yeio de yuyo disparejo
as pileta arrecostada nus alambre para tender ropa
yanelas con maseta rompida
casas pur a metade
i siempre abertas.

Diecisiete

*No voy para donde van los ómnibus
pues tengo miedo de no encontrar
las cosas que me gustan.
En Artigas, por las mañanas
veo lamparitas encendidas
en las puertas con cortina de nailon
y los perros acostados vigilando
números pintados con cal en paredes sin revocar
patios llenos de yuyos
piletas recostadas en los alambres para tender ropa
ventanas con macetas en flor
casas a medio hacer
y siempre abiertas.*

Vinte

Onteim me sacarum tudo lo que trasía de Cuarái.
 Otra ves me quitarum tudo.
 Meu Deus, purqué tanta inyustisa .
 Que digo pra Negra, meu Deus.
 Ella tava isperando u aseite, a fariña, u asúcar.
 No pude neim pasá a erva pru mate da tarde.
 Ainda si fose roubado,
 mas era uma semana de trabaliu
 um bolso yeio con el suor de nosa frente.
 Si Dios fuese artiguense
 no avía deiyado que los ombre
 me sacaram la bicicleta.
 Eu pidí por favor,
 eles diserum que era para eu aprendé.

Otra semana pidindo fiado un armasén du Brasileiro
 camiñando pru molino
 yuntando as moeda para i u sábado que viene
 faser um surtido en Cuarái.

Veinte

*Ayer me sacaron todo lo que traía de Cuarái.
 Otra vez me quitaron todo.
 Mi Dios, porqué tanta injusticia.
 Qué le digo a la Negra, mi Dios.
 Ella estaba esperando el aceite, la fariña, el azúcar.
 No pude pasar ni la yerba para el mate de la tarde.
 todavía si fuera robado
 pero era una semana de trabajo
 un bolso lleno de sudor.
 Si Dios fuera artiguense
 no hubiera dejado que los hombres
 me sacaran la bicicleta.
 Yo pedí por favor.
 Ellos dijeron que era para que yo aprendiera.*

*Otra semana pidiendo fiado
 en el almacén del Brasileiro
 caminando hacia el molino
 juntando monedas para ir el sábado que viene
 a hacer un surtido a Cuarái.*

Vintisinco

Sempre que penso en la Chata
 me lembro de como eya me mirava aqueya tarde.

Cuando yo iva en la iscola ella iva asta la esquina
 i yo fuera Chata, dale pa las casa
 i ella voltaba movendo u rabiño lo mas campante.
 Cuando eu voltaba da iscola
 i doblava la esquina de la padaría
 eya ya istava isperando
 i impesava ladrá correndo alrededor de mim.

Yo no yoré cuando ella murió.

Yo yoré una volta que vinieron los de la perrera
 i yo tava iscondido con la Chata
 imbaiyo da cama de mis padre.
 Eyos querían yevarla porque los vesino denunsiaron.
 Era serto que la Chata saía ladrando
 detrás das bisicleta, das moto i dus auto.
 Uma volta
 Un viejo cayó da mordida que ella deu nel toviyo del.
 Mas yo no quería que yevaran eya.
 Mi madre dise que ma miña casa vosés nou entra
 i eles que avía denunsia
 i que la cayorra no tiene patente.

Mi madre feyó la puerta na cara deynos.
 La Chata me mirava asustada
 i yo *tranquila Chatita que nou vai pasá nada*
 i le tocava el fusiño
 i eya con los ojo yeio de lágrima.

Sempre que penso na Chata
 me lembro como me mirava esa tarde.
 Tiña u memo miedo que teño yo.

Veinticinco

*Siempre que pienso en la Chata
 recuerdo cómo ella me miraba aquella tarde.*

*Cuando yo salía para la escuela, ella iba hasta la esquina
 y yo fuera Chata, dale para casa
 y ella volvía moviendo la cola lo más campante.
 Cuando yo regresaba de la escuela
 y doblaba la esquina de la panadería,
 ella ya estaba esperando
 y comenzaba a ladrar corriendo a mi alrededor.*

*No lloré cuando ella murió.
 Lloré una vuelta que vinieron los de la perrera
 y yo estaba escondido con la Chata
 debajo de la cama de mis padres.
 Ellos querían llevarla
 porque los vecinos habían denunciado.
 Era cierto que la Chata salía ladrando
 atrás de las bicicletas, las motos y los autos.
 Una vuelta
 un viejo cayó de la mordida que ella le dio en el tobillo.
 Pero yo no quería que la llevaran.
 Mi madre les dijo na miña casa vosés noum entra
 y ellos que había denuncia
 y que la perra no tenía patente.
 Mi madre cerró la puerta en la cara de ellos.
 La Chata me miraba asustada
 y yo tranquila Chatita que nou vai pasá nada
 y le tocaba el hocico
 y ella tenía los ojos llenos de lágrimas.*

*Siempre que pienso en la Chata
 recuerdo cómo me miraba esa tarde
 tenía el miedo que tengo yo.*

Vintisiete

El bairro ya no es u mesmo.
 Las casa siguen igual, mas sin la yente.
 El armasén del Brasileiro feyó
 el bar del Carlito agora es un clú dus blanco.
 No veyo, como naquele tempo
 os gurí inyendo las vereda.

Los día de reye era um inferno.
 A mim sempre me tocava
 un balde i uma pala para brincá na playa
 mas nou avía playa.
 Yo fasía un buraco i enyía dagua
 i aí brincava.

Al Jorjito sempre le tocava juguete de pila
 i asvés me imprestava.

Como yo soñaba ser chofer del Cotúa
 agarrava las tapa das panela de mi madre
 i saía por la vereda maneyando.

Andava a cavalo num pau de vasora
 yo no tiña una cabeza de cavalo como el Jorjito
 que sua maí compró un Cuaráí.
 El Jorjito tiña muchos juguete i me imprestava.
 Yo no tiña pra imprestá
 mas el Jorjito imprestava igual.

Veintisiete

*El barrio ya no es el mismo.
 Las casas siguen igual, pero sin la gente.
 El almacén del Brasileiro cerró.
 El bar de Carlitos ahora es un club de los blancos.
 No veo, como en aquel tiempo
 a los niños llenando las veredas.
 Los días de Reyes era un infierno.
 A mí siempre me tocaba
 un balde y una pala para jugar en la playa
 pero no había playa.
 Yo hacía un agujero y lo llenaba de agua
 y ahí jugaba.*

*Al Jorgito le tocaban juguetes de pila
 y a veces me los prestaba.*

*Como yo soñaba con ser chofer del Cotúa
 agarraba las tapas de las ollas de mi madre
 y salía por la vereda manejando.*

*Andaba a caballo en un palo de escoba.
 Yo no tenía una cabeza de caballo como el Jorgito
 Que su madre le compró en Cuaráí.
 Él tenía muchos juguetes y me prestaba.
 Yo no tenía para prestarle
 pero Jorgito me prestaba igual.*

Vintinove

La vieja Mary morreu pra nos deya la vereda.

Todas as tarde, ela se sentava para tomá mate dose
con u cusco viralata deitado nus pe
i uma radio de pila para iscutá us telegrama.
Eya resongava i amesava con el bastón
para que nos no jugáramos la pelota,
mas eya tambén
nos binsía dus obrero i dus mal de ojo.

Agora ya podemos jugá tranquilo.
Mas la Mary era nosa vecina
i sua casa istá fayada para sempre
con u cusco deitado na puerta, isperando.

Ela morreu para nos deya la vereda
mas la vereda ainda es deya.

Veintinueve

La vieja Mary murió para dejarnos la vereda.

*Todas las tardes, ella se sentaba a tomar mate dulce
con el perro callejero acostado a sus pies
y una radio a pila para escuchar los telegramas.
Ella rezongaba y amenazaba con el bastón
para que nosotros no jugáramos a la pelota.
También nos vencía de la culebrilla y el mal de ojo.*

*Ahora ya podemos jugar tranquilos.
La Mary era nuestra vecina
y su casa está cerrada para siempre
con el perro echado en la puerta, esperando.*

*Ella murió para dejarnos la vereda
pero la vereda aún es suya.*

Trintitrés

Us miércole con los gurí da Josefa
nos ía nel culto da esquina
onde nos davan yocolate caliente y gayetita María.
Yo sabía todas las cansión i cantava bein alto
purque quiría ser músico cuando fose grande.
Mi padriño me disía
que güela tu tein Yiribibe, tiscutamo todo el culto.

Los dumingo yo iva solito en la misa
alí no davan nada de comer
mas como yo tambén quiría ser padre
yo iva mirar la jente arrodizada, resando
i pensava en ayudar toda esa pobre yente.
Sabía la misa de memoria
i iva repitiendo en vos baja junto con el cura.

Mas lo que me gustava mismo
eran las fiestas de los Ogún nu terreiro da Elisa.

La Main me disía tudo lo que me pasava i iva pasar.
 Avía música, baile i muínta cumida
 Banana, choriso con miel, porco asado,
 Asvés asta yevavan guaraná.
 Eu gostava aunque no sabía las música porque eran difísil.

Una volta, la Main me dise que mi santo es Yangó
 Santo da yustisa y da sabedoría.
 Dese intonses, antes de durmí
 yo le pido forsa, lus i protesión.
 Noum sei si ele me da.

Treinta y tres

*Los miércoles con los chiquilines de la Josefa
 íbamos al culto de la esquina
 donde nos daban chocolate caliente y galletitas María.
 Yo sabía todas las canciones y cantaba bien alto
 porque quería ser músico cuando fuera grande.
 Mi padrino me decía,
 que güela tu tein Yiribibe, tiscutamo todo el culto.*

*Los domingos iba solito a la misa
 allí no daban nada de comer
 pero como yo quería ser padre
 miraba la gente arrodillada, rezando
 y pensaba en ayudar a toda esa pobre gente.
 Sabía la misa de memoria
 la iba diciendo en voz baja junto al cura.*

*Pero lo que más me gustaba
 eran las fiestas de los Ogún en el terreiro de la Elisa.
 La Mae me decía todo lo que me pasa
 y me iba a pasar.
 Había música, baile y mucha comida
 banana, chorizo con miel, chancho asado
 a veces hasta llevaban guaraná.
 A mí me gustaba aunque no sabía las canciones
 porque eran difíciles.*

*Una vuelta la Mae me dijo que mi santo es Xangó
 Santo de la justicia y de la sabiduría.
 Desde entonces, antes de dormir
 yo le pido fuerza, luz y protección.
 No sé si él me las da.*

Cuarentitrés

Yo odiava el Tom.
 Me lembro que ele iva nas casa
 i oiava as cosa que podía levá pra vendé.
 Con meus irmaus facávamos isperando
 para ve u que ele ia levá.
 Ele tiña um bolso preto.

Lo que mas salía eran los adorno
 los reloyio de parede
 las joya i la ropa de mi madre-

Nos mirava ele se ir por la caye de tierra
 rumbo a carretera por las maryen del río.
 Ele iva pru quilombo
 vendé as cosa da miña main pras quenga.

Nos ficava na vereda, oiando pra la
 isperando el Tom.

Cuando ele aparísia la un orisonte
 por u tamaño du bolso, nos ya sabía.
 Si el bolso viña vasío
 nos impesaba pulá y aplaudí
 correndo alrededor da casa.
 Ele dava el diñeiro pra mi madre
 i ella disía pral Fito
*Vai mijo un Brasileiro i tras un litro de leite suelta
 meio quilo de gayeta, dusentos gramo de mortadela
 tresentos gramo de arros i meia de ovo.*

Cuando el bolso viña yeno
 ele deyava as cosa i se iva.
 Intonse miña main voltava botá as cosa un lugar.
 Colgava u reloyo na parede
 botava un biyete viejo na tromba du elefante
 i deiyaba insima da mesa.
 Se iva triste para enfrente del espelio
 i se prindía as caravana, se colgava el crusifijo
 se ponía los aniyo de color
 i el resto das joya deyaba na caya de sapato
 que guardava imbaiyo da cama.

Cuarenta y tres

*Yo odiaba el Tom.
 Recuerdo que él venía a casa
 y revisaba las cosas que podía llevar para vender.
 Con mis hermanos quedábamos esperando
 para ver qué se iba a llevar.
 Él tenía un bolso negro.*

*Lo que más se vendía era los adornos
 los relojes de pared
 las joyas y las ropas de mi madre.
 Nosotros lo mirábamos irse por la calle de tierra
 rumbo a la carretera por las márgenes del río.
 Él iba para el quilombo
 a vender las cosas de mi madre a las putas.*

*Nos quedábamos en la vereda, mirando para allá
 esperando al Tom.*

*Cuando él aparecía, allá en el horizonte
 por el tamaño del bolso, nosotros ya sabíamos.
 Si el bolso venía vacío
 empezábamos a saltar y aplaudir
 corriendo alrededor de la casa.
 Él le daba el dinero a mi madre
 y ella le decía al Fito
 Vai mijo un Brasileiro i tras un litro de leite suelta
 meio quilo de gayeta, dusentos gramo de mortadela
 tresentos gramo de arros i meia de ovo.*

*Cuando el bolso venía lleno
él dejaba las cosas y se iba.
Entonces mi madre volvía a poner las cosas en su lugar,
Colgaba el reloj en la pared
ponía un billete viejo en la trompa del elefante
y lo dejaba arriba de la mesa.
Se iba triste hacia enfrente del espejo
y se prendía las caravanas, se colgaba el crucifijo
se ponía los anillos de colores
y el resto de las joyas las dejaba en la caja de zapatos
que guardaba abajo de la cama.*

Sincuentisincu

*Algúns dumingo nos saimo con la Negra
pra camiñá por Lecueder i tomá uns mate.
Vamo cumé un pancho nel traile da plasa Artigas
i yo sempre le conto la mesma istoria.*

*Que ingrasado como la mente de um
va inganyando las lembransa.*

*Nego, ya me contaste iso,
i sorrí con ese sorriso tan lindo que ella tiene.*

*Yo le conto que cuando mis padre ivan nel sentro
venían subindo por Lecueder
i una cuadra antes du traile
ellos doblava pra que yo no pidira panyo
yo me dava cuenta i impesava a yorá
eles dis que yo era lo mas mañero.
Pobre de mis padre.*

*También me lembro da Chicharra i seus irmano
toda a semana insayavan na canyiña
pra pudé gañá el concurso de baile
nel clú Sentenario
el premio
era un panyo para cada um i um vaso de guaraná
ellos también no tiñan ni pra cumé.*

*A vida e asím
cuando se teim menos.*

Cincuenta y cinco

*Algunos domingos salimos con la Negra
Para caminar por Lecueder y tomar unos mates.
Vamos a comer un pancho
en el carrito de la plaza Artigas
y yo siempre le cuento la misma historia.*

*Qué gracioso como la mente de uno
va encadenando recuerdos.*

*Negro, ya me contaste iso,
y sonríe con esa risa linda que ella tiene.*

*Yo le cuento que cuando mis padres iban al centro
venían subiendo por Lecueder*

*y una cuadra antes del carrito de los panchos
doblaban para que yo no pidiera.
Yo me daba cuenta y empezaba a llorar.
Ellos dicen que yo era muy mañero.
Pobre de mis padres.*

*También recuerdo a la Chicharra y sus hermanos
todas las semanas ensayaban en la canchita
para poder ganar el concurso de baile
en el club Centenario.
El premio era
un pancho para cada uno y un vaso de guaraná.
Ellos tampoco tenían para comer.*

*La vida es así
cuando se tiene menos.*

Sincuentisete

Eu noum sei
si algún día voi incontrá la felisidade.
La noite nu Norte es mui difísil.

Cincuenta y siete

*No sé si algún día
voy a encontrar la felicidad
la noche en el Norte es muy difícil.*

Sincuentioito

Nos semo da fronteira
como u sol qui nase alí tras us ucalito
alumeia todo u día ensima du río
i vai durmí la despós da casa dus Rodrígues.

Da fronteira como a lua
qui fas a noite causi día
deitando luar nas maryen del Cuareim.

Como el viento
que ase bailar las bandera
como a yuva
leva us ranyo deles yunto con los nuestro.

Todos nos semo da fronteira
como eses pásaro avuando de la para qui
cantando um idioma que todos intende.

Vimos da fronteira
vamo pra fronteira
como us avó y nosos filio
cumendo el pan que u diabo amasó
sofrendo neste fin de mundo.

Nos semo a fronteira
mas que cualquier río
mas que cualquier puente.

Cincuenta y ocho

*Nosotros somos de la frontera
como el sol que nace allí, atrás de los eucaliptos
alumbra todo encima del río
y va a dormir allá, después de la casa de los Rodríguez.*

*De la frontera como la luna
que hace la noche casi día
acostando su luz a orillas del Cuareim.*

*Como el viento
que hace bailar las banderas
cuando la lluvia
lleva los ranchos de ellos junto con los nuestros.*

*Todos nosotros somos de la frontera
cuando esos pájaros volando de allá para acá
cantan un idioma que todos entendemos.*

*Venimos de la frontera
vamos para la frontera
cuando los abuelos y los hijos
comen el pan que el diablo amasó
sufriendo en este fin de mundo.*

*Nosotros somos de la frontera
más que cualquier río
más que ningún puente.*



Marcos Ramírez Erre

Rotaciones

LAS FRONTERAS ARGENTINA-BRASIL-PARAGUAY-URUGUAY. EL ACUÍFERO GUARANÍ EN SU TERRITORIALIDAD TRANSFRONTERIZA

Nancy Calomarde*

Tú, y yo, y el hada sexual de la naturaleza,
los tres seres,
seres sencillos,
dormimos alguna vez sobre el
apero,
¿y el agua?: no se nos escondía,
ardiendo terriblemente, en su leve
sexo.

Francisco Madariaga en *João Guimarães Rosa en la muerte*

[...] *del patio de piedras rojas en la mansión de don Acelo Acevedo de Cádiz, el
Luciernes a la casucha guaraní de Guapí Monzini, el indio más indio de estos
parajes- con la (mágica) manipulación de sus pociones de encantamiento y
embrujo, la frontera, señores, es un puente móvil discurriendo sobre el abismo.
Olor y espino.*

Wilson Bueno en *Diario de frontera*

Los epígrafes nos reenvían al espacio poético de una territorialidad construida como región de múltiples fronteras, donde se entrecruzan varios territorios nacionales. Se trata del espacio (real e imaginario) que se abre —como una desafiante interrogación— en la región Nordeste de Argentina, denominada también región de triple o cuádruple frontera. Entre los bordes de Argentina, Uruguay y Paraguay, la pregunta —como un mapa incompleto e inestable— se extiende hasta buena parte de la Amazonía¹ (Pizarro 2005) y del sertón brasileño. Esa territorialidad se construye desde las escrituras, y su marca específica se define en la *fluencia* incesante; esto es, en tanto conjunto de prácticas y experiencias que construyen los sujetos, devenidas de un modo de habitar un territorio fluvial, móvil e inestable. Esa precariedad heteróclita aparece además sometida a una tensión creciente y de carácter político respecto de la redefinición entre lo local y lo global en los contextos contemporáneos. Se trata de un territorio montado sobre un sector del Acuífero Guaraní, la tercera reserva de agua dulce del mundo. Esa colocación en el diseño global imprime a la producción de sentidos sobre ese hábitat el rastro de las arduas e incesante polémicas y pujas de intereses económicos y políticos respecto de su “localidad” o “globalidad”, con las implicaciones simbólicas, económicas, culturales y políticas que trae aparejada.

Como se desprende de los rasgos aludidos, se trata de una territorialidad dominada por la experiencia acuática y selvática, donde los personajes que lo habitan se construyen como sujetos nómades, muchas veces al borde de ley, desertores o bandoleros. Casi al modo de subjetividades tránsfugas, en constante redefinición. Ellos hacen ostensible, en el modo de construcción de sus lenguas, en sus prácticas y estrategias de simbolización, que la “frontera” política es una marca impuesta, y en este sentido, falsa, ya que atenta contra las experiencias comunitarias previas, contra la historia de los contactos, flujos y contaminaciones que ni la fragmentación de las políticas coloniales primero ni la de las nacionales más tarde, lograron desarticular. En ese sentido, su huella en el hacer de esos sujetos y prácticas deviene en marca judicializadora— al señalar y operar sobre los bordes de lo permitido y lo prohibido —que se sobreimprime sobre una experiencia del mundo, cuyo

* Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como Profesora Adjunta en la cátedra de Literatura Latinoamericana II de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC) e Investigadora Formada (CIFYH-UNC). Ha publicado dos libros: *Políticas y ficciones en Sur (1945-1955)* (2004) y *El diálogo oblicuo. Orígenes y Sur Fragmentos de una escena de lectura latinoamericana* (2010) y numerosos artículos en revistas especializadas.

¹ Pizarro estudia la construcción discursiva de la Amazonía en tanto que “espacio físico y humano, cultural, tenía elementos que actuaban como dispositivos simbólicos en el ocupante, gatillándole conexiones semióticas del imaginario, permitiéndole construir con lo que veía un universo mítico, que respondía a sus carencias, expectativas, necesidades físicas y espirituales” (2005: 62).

denominador común resulta ser la construcción de un *entre lugar*, descentrado de la experiencia del límite, cuyo espacio se define en la cohabitación de diversas orillas, en una dinámica cotidiana dada por la circulación transgresora del viaje por el espacio, la lengua como “entre-lenguas” y la resemantización de los bienes simbólicos y culturales desde el lugar de sujetos en tránsito (s) —entre lo nacional y lo extranjero, lo propio y lo ajeno, lo íntimo y lo privado—. Es esa experiencia de territorialidad la que, como parte de su proyecto vital, los aproxima al “vecino”, al habitante de la otra orilla, como com-patriota de ese intersticio peculiar que configura la *fronteridad* y deja explícita, en oposición, su distancia con las experiencias de sujetos que habitan las urbes donde se gesta la ley y el sentido de la nación.

En tal sentido, me refiero a la noción de *territorialidad*, como construcción discursiva de una experiencia subjetiva, personal, pero también, colectiva, a partir de los modos de habitar y construir un espacio. Las experiencias de territorialidad se constituyen como un dispositivo que permite pensar cómo los sujetos se forjan a sí mismos y construyen una experiencia del mundo en estrecho contacto con un medio, que siéndole propio, no dejan de concebirlo como extraño. Es ese extrañamiento-ensimismamiento el que permite la poetización de la experiencia de frontera. Mi punto de vista en este artículo consiste en revisar una genealogía de textos literarios que construyen una experiencia de territorialidad, y al hacerlo trazan filiaciones culturales transnacionales y transfronterizas. En este sentido, la genealogía me provee de un lugar desde donde pensar productiva y poéticamente la heterogeneidad latinoamericana.

El recorrido que propongo se centra en la obra del escritor brasileño, Wilson Bueno, y en la del argentino, Francisco Madariaga cuyas obras dialogan de modo incesante con la escritura de João Guimarães Rosa. Los tres, sentados a la orilla del río escuchan las voces calientes de las paseras, los *yagunzos* y bandoleros. Miran (y se miran), extasiados, los verdinegros y acuarelas móviles del paisaje que ya no puede ser nordestino ni sureño, sino apenas, y provisoriamente, fronterizo.

Madariaga construye una “americanidad” poética en el cruce de varias fronteras:

Ahora, y en nombre de la América Ibérica-beduina-guaraní-gauchi-afro, aparece en la acuarela, João Guimarães Rosa, el gran sertanejo, que anduvo cabalgando primero entre el gauchillaje de Río Grande del Sur, después por las altiplanicies fértiles del río San Francisco, donde abunda el burití, palmera de entre aguas, y finalmente, durante 20 años- como médico rural- por el Sertón del Nordeste, y allí fue amigo de viejos bandoleros, yagunzos en retiro, vaqueros, todos de a caballo y con la memoria llena de alzamientos en armas, con jefes terribles, implacables, pero hidalgos, en algunas ocasiones, con los vencidos que habían- como ellos- peleado bien y no eran agentes de poderes centrales. Trajinó por feudos de topografías fantasmales, entre muy pocos ricos, caídos, y muy pobres, todos enloquecidos, atípicos, personales hasta el delirio. Y con todas estas imágenes, Guimarães terminó, a mi entender, para siempre con los falsos nacionalismos doctorales (204)

Esta región *América Ibérica-beduina-guaraní-gauchi-afro*, se encuentra amasada sobre yuxtapuestas temporalidades y patrimonios culturales, étnicos, lingüísticos. Una zona *heterogénea*, heredera del pasado colonial hispano y lusitano, las migraciones orientales y africanas, la tradición guaraníca de sus pueblos indígenas y la cultura mestiza del gaucho. Habitada por personajes nómades, tráfugas, bandoleros al borde de la ley, que se mueven a caballo o en embarcaciones, y desde allí rearman una cultura a partir de los restos de criollos, indígenas y coloniales. Es también una región heteróclita, dinámica y en incesante redefinición por el carácter de su geografía, sus personajes y sus prácticas. La omnipresente experiencia acuática propicia la circulación constante, como un tráfico urdido en la experiencia de supervivencia, ya que se cruza de una orilla a otra para trabajar, para socializar, para vivir. Sus personajes son nómades, desertores, traficantes o fantasmas quienes, construyen una experiencia vital modulada sobre el régimen de los procesos naturales, principalmente la deriva del río, “Navega, /cabalga,/ toca tierra, /vuela, /se posa/ carga” (190). Poseen su propia ley moral, un tipo de “hidalguía” como memoria del pasado colonial español; una memoria, sin embargo, borroneada y resemantizada ya que desagrega los contenidos reactivos de la configuración de hidalgo hispano, al disolver los prejuicios sobre las labores manuales, y centrarse en su revulsividad política. Se trataría en ese proceso de resemantización, de la modulación de seres implacables pero compasivos junto a quienes los poetas —y sus antecesores guerreros— desafían al poder central.

Señala Garramuño al referirse a la frontera que elabora Guimarães Rosa, en el Prólogo a *Gran Sertón: Veredas*: “Eje de la región delimitada por la novela y de la narrativa misma que se va contando, el río san Francisco, —el “río Pancho”, como la nombra el narrador protagonista— fue fundamental en la historia de la ocupación del territorio nacional, ya que por sus aguas navegaron diferentes expediciones, coloniales primero y posteriormente nacionales, que recorrieron el interior del país para establecer lazos políticos y comerciales con el litoral” (2009: 8). La marca de la historicidad —el pasado colonial, las guerras de la independencia, la Guerra del Paraguay— se hace explícita en las escrituras fronterizas de estos autores, al traducir las experiencias de sujetos que habitan un presente saturado de historicidades yuxtapuestas, de lenguas estriadas sobre diferentes sustratos y de una experiencia anacrónica de la comunidad. Por otra parte, ese estudio identifica algunas operaciones básicas que pueden ser revisadas en otras escrituras: 1) la construcción de un territorio liderado por el río y atravesado por una historia de navegaciones, viajes y expediciones; 2) el monólogo en diálogo que incorpora al interlocutor dentro del habla misma del sertanejo como un modo de abolir la distancia entre el yo sertanejo y el interlocutor urbano, y diluir el pintoresquismo y la distancia en la representación del mundo rural; 3) la construcción de un mundo heterogéneo, una unidad *compósita* que articula las heterogeneidades latinoamericanas y la voluntad de experimentación literaria, lingüística; 4) una experiencia del lenguaje otro montado sobre regionalismos, neologismos, arcaísmos que conlleva la puesta en tensión de la gramática “que se contorsiona en laberintos cagados de intensa emotividad y lirismo, hacen de su sintaxis misma toda una aventura”.

Esas operaciones, con especificidades y diferencias menores, pueden observarse también en la obra de Madariaga y de Bueno, especialmente el modo de construcción de la experiencia de territorialidad, la construcción de un mundo heterogéneo y el modo de elaboración de una lengua poética que erosiona los límites de las lenguas al tiempo que recoge su sustrato y sus moldes y deformidades para reinventarla en el juego del lirismo y la emotividad. Guimarães Rosa inventa a su vez la territorialidad desde su experiencia del sertón brasileño, un área geográfica del Nordeste brasileño que desde Da Cunha en adelante se construye como “marca de una especificidad que define, al mismo tiempo que perturba, una concepción de una identidad nacional brasileña” (Garramuño 2009: 8). A diferencia del sertón de Da Cunha (seco e infértil), el de Rosa se construye desde la marca de la heterogeneidad y diversidad de climas, paisajes y sujetos. Se sitúa en desde el norte de Minas Gerais, este de Goiás y sur de Bahía

En la obra de Francisco Madariaga, a semejanza de Rosa y Bueno, se trata la construcción de un *territorio móvil*, (des)ubicado entre las fronteras argentina, brasileña, paraguaya y uruguaya. Una región dominada por palmares, selvas, esteros y ríos, gauchi-indios, mariscadores, apariciones y peones, hombres a caballo, balsas y trenes. El carácter de su movilidad está dado básicamente por dos atributos. Por una parte, se encuentra en constante estado de redefinición a través de los modos en que los sujetos habitan, apropiándose y resignificándolo, ese territorio fluvial. La circulación incesante, el tráfico de personas, mercancías y procesos de simbolización, y el cruce de fronteras como praxis cotidiana, en conjunto, se convierte en una suerte de dispositivo que limita la eventualidad y excepcionalidad y, por tanto, la significatividad del cambio de estatuto político, del pasaje de nativo a extranjero, para concebir el tránsito fronterizo como parte de la cotidianidad, como cruzar una calle o un barrio cualquiera. Ese dispositivo desocultador de la ficción de la frontera nacional, al eludir sistemáticamente los controles, se instituye como una vital e imprescindible lógica de supervivencia cifrada en la transgresión. Los habitantes de las fronteras suelen contar con permisos especiales para entrar y salir, para mercar, para trasladar o, caso contrario, poseen modos alternos de circulación que —con enorme eficacia— eluden la burocracia a través de artilugios o pactos más o menos tácitos, o de modo complementario, cuentan con medios de movilidad propios, casi siempre acuáticos, para atravesarlas en los lugares alejados de controles aduaneros.

En segundo lugar, su carácter móvil deviene de la misma geografía acuática que imprime/escenifica un modo de habitar y de vivir el mundo articulado sobre la dinámica de una incesante circulación. Lo acuático (desde Heráclito en adelante) remite al cambio incesante, a la imposibilidad de fijeza, al fracaso de la definición y la sustantivación. La experiencia del tiempo y las nociones de pasado presente y futuro se configuran como puro devenir, flujo, yuxtaposición y convivencia de temporalidades diversas (lo antiguo y lo moderno, lo indígena, lo gauchesco, etc.)

En el poema “La balsa mariposa”, dedicado a las chinas indo-mulatas que lo criaron y a un tropero y domador, el yo poético invoca:

Balsa con belleza de mujeres
amarillas
que parten hacia el confín
del entresueño,
y jinetes que marchan a caer
con su caballo
al horizonte donde comienza
“la fin del mundo” (193)

Según Roberto Echavarren, en la escritura de Wilson Bueno encontramos varios de los rasgos próximos a lo señalado en la obra de Madariaga, especialmente el espacio de lo inestable configurado a través del elemento natural del agua y de la experiencia geopolítica de habitar “fronteras” nacionales. Advierte el escritor respecto de la especificidad de la literatura de Bueno “más allá de ese habla brasileña condicionada por la vida rural, el pasado indígena, los nombres de los lugares accidentados, ríos, recrea el impacto de las fronteras de Brasil con Argentina (la “Cisplatina”), y su portugués se mistura, se contamina, de castellano (Echavarren, 2009: 9). Vale decir, la experiencia fronteriza del brasileño habilita una praxis literaria con rasgos propios que reenvía a la redefinición de la lengua poética como así también a la experiencia de territorialidad que la escritura convoca. La lectura de Echavarren conecta, además, a la escritura de Bueno con la tradición de territorios fronterizos y acuáticos. En el Prólogo a *Canoa canoa*, adscribe ese gesto literario al de otro brasileño, a la tradición de Guimarães Rosa, y particularmente al mundo que configura en el relato “La tercera margen del río” donde se narran las peripecias de un hombre que decide abandonar su familia y su vida “en tierra” para embarcarse en una canoa “que mantiene en el corazón del fluir, en medio de la correntada, un palpitar del tiempo sin tiempo [...]” (10). El concebir la territorialidad como frontera implica atender a aquello que a un tiempo define y perturba tanto la percepción de ese universo como la de sí mismo. Es precisamente ese “entre lugar” de la experiencia cultural y simbólica el que desestabiliza la idea de lo nacional, lo hegemónico, lo urbano y lo moderno.

Walter Dignolo trabaja la noción de “frontera” desde el lugar de condición poscolonial de una perspectiva latinoamericana (Dignolo 2003:8). En su análisis revisa el modo en que las “historias locales” de grupos subalternos se enfrentan a los “diseños globales” de los estados y las empresas transnacionales: En este sentido, propone pensar la diferencia colonial como un punto de partida para examinar el “espacio en el que la colonialidad y el poder interactúan”. La diferencia colonial configuraría el reconocimiento de sujetos y saberes marginados por los mecanismos puestos en marcha por el colonialismo a partir del siglo XVI. Implicaría “la posibilidad de situaciones dialógicas en las que una enunciación fracturada es actuada desde la perspectiva subalterna como una respuesta a un discurso hegemónico” (9). En este campo de batalla, no sólo se enfrentan culturas y clases sino, centralmente, saberes, posiciones epistemológicas ante el mundo. Dignolo define el saber subalterno que opera desde la diferencia como un saber fronterizo, como una forma de conocimiento que restituye aquello que las hegemonías borran². El proyecto decimonónico claramente establecido en América Latina de construir límites nacionales, en muchos casos irrumpió con violencia en las experiencias culturales, vitales y comunitarias de sectores que se encontraban vinculados a otros centros —diferentes del diseño político recientemente establecido. El caso de la territorialidad configurada por el sustrato guaraní y por las prácticas migrantes y fronterizas de las comunidades que habitan lo que antiguamente configuró un territorio. En el prólogo de la revista *Nepantla*, Dignolo retoma este concepto para relacionar lo geo-histórico con lo epistémico y con lo subjetivo, el conocimiento con la etnicidad, la sexualidad y el género con la nacionalidad y las relaciones de poder. La escritora chicana, Gloria Anzaldúa, por su parte formula la noción de *Nepantla* como rito de paso en su fase liminal, dentro del cual las identidades sufren una transformación (1987). En esta línea, nos encontramos ante una epistemología actuante, no estática, que focaliza en procesos performativos y de transformación. La clara dimensión política del concepto hace pie en un lugar de enunciación que fisura el orden mundial moderno. De este modo, un conjunto de

² Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Trinh T. Minh-Ha y Stuart Hall se han propuesto deconstruir las ideologías occidentales que continúan dominando el imaginario de las ex colonias. Desde la perspectiva latinoamericana, autores como Gloria Anzaldúa, Norma Alarcón, José Saldivar, Néstor García Canclini (además de W Dignolo) han revisado la noción de frontera desde una perspectiva heterogénea que se articula a partir del *Third World Feminism* (feminismo del tercer mundo), los *Border Studies* (estudios de la frontera) y las culturas híbridas.

escrituras problematizan el lugar de enunciación fronterizo, en tanto pone en escena a subjetividades y comunidades que construyen su experiencia de mundo en el tránsito conflictivo de temporalidades y lógicas diversas, lo que equivale a afirmar que se someten a desplazamientos transfronterizos de diversa índole.

A partir de lo expuesto, pensar las escrituras en términos de fronteras aproxima a una operación epistemológica, teórica y poética que cuestiona las estrategias de la historia moderna. La construcción de límites artificiales produjo una fragmentación en comunidades que históricamente habían constituido un modo de habitar, de producir y de relacionarse, vale decir experiencias de territorialidad basadas en prácticas y memorias anteriores a la construcción de la Nación. En esta línea, los nacionalismos, las políticas centralistas, sus leyes y normas, resultan corroídos por el funcionamiento de otro dispositivo de apropiación del mundo y de construcción de sentidos, subjetividades y culturas. La vasta urdimbre de escrituras sobre fronteras no torna menos indispensable su tratamiento, especialmente en tiempos de flujos migratorios intensos, múltiples procesos transnacionalizadores y nuevas formas de atravesamiento de fronteras que vienen a poner en jaque, una vez más, el discurso sobre regímenes tales como las naciones, las regiones, los continentes, las disciplinas y los campos.

Genealogías fronterizas

Wilson Bueno nació en Jaguapita en 1949 y falleció en Curitiba en el año 2010, en un extraño episodio delictivo nunca esclarecido. Entre sus textos más conocidos cabe destacar la *nouvelle Mar paraguay* a través de la cual pasó a ser considerado un “escritor mítico”. Sin olvidar otros trabajos como *Mi tío Rosendo, el caballo*; *El copista de Kafka*; *Bolero´s Bar*; *Jardín Zoológico*; *Ojos de agua* y *Pincel de Kyoto*, además de *Manual de Zoofilia*, *Diarios de frontera* y *Canoa canoa*. Su trabajo más emblemático, *Mar paraguay* (1992), fue publicado en 2002 en Chile, y en 2005 en Argentina y México. Para la primera edición, Néstor Perlongher prologa el texto con una pieza típicamente neobarroca-neobarrosa titulada “Sopa paraguaya” donde destaca precisamente la construcción lingüístico-poética de un espacio de frontera:

Será realmente Wilson Bueno el que inventó el portuñol (un portuñol mechado de guaraní, que realiza por lo bajo, en la médula palpitante de la lengua, aquello que el poeta argentino —o mejor, correntino— Francisco Madariaga invocaba desde las húmedas alturas de un surrealismo lujurioso gaucho-hispano-afro-guaraní); o de su Altazor artístico, lo pegó, lo fue tomando de uno u otro fragmento de charla, banal, boba, con el mate en la mano y la china (o la rusa) cebando, en sillitas bajas de paja, en el patio de atrás de la cocina. Lo fue pegando en español y en portugués (donde tiene sentido de colar). Le fue entrando por un oído sin que se le pudiese salir por el otro. Aunque parezca sorprendente Wilson Bueno tiene algo de Manuel Puig (porque su escritura se basa en la charla, charlotea) y también algo de cronista pues recoge una manera de hablar bastante expandida, prácticamente todos los hispanoamericanos residentes en Brasil usan los inconstantes, precarios, caprichosos hallazgos de la mezcla de lengua para expresarse (5)

El hallazgo notable de la obra, según el poeta argentino, no reside sino en ese espacio de la comunicación montado sobre restos de lenguas robado de las comunidades donde habitó, “pegado”, “colado” de las charlas, de la deriva sonora de las conversaciones improvisadas de la cotidianeidad fronteriza. Ese hallazgo no es sino el reverbero de una práctica —de restos— profundamente hibridada y construida sobre distintas y anómalas memorias lingüísticas. Esas memorias pueden encontrarse en los inmigrantes hispanoparlantes de Brasil, pero también en los sujetos que pueblan esa ancha frontera argentino-paraguaya-uruguaya y brasileña, que mutan y transmigran incesantemente la lengua y el sistema de simbolizaciones, anclados en una experiencia particular de un universo multilingüe, azaroso y afincado en la transgresión. Ese es precisamente el vértigo de un lenguaje incesante. Allí donde “No hay idiomas. Sólo el vértigo del lenguaje” (6).

La estrategia de desterritorialización, como política lingüística de frontera, en la *nouvelle*, se articula en una lengua artificial, un portuñol mechado de guaraní, donde la concepción del relato como devenir aparece pulverizado, casi no hay anécdota sino un detenimiento en la escena del infierno. El relato presenta a una mujer entrada en años mientras experimenta la coexistencia del máximo de experiencia vital junto a la agonía, ambas experiencias construidas desde relaciones hipostasiadas. Situada entre dos polos, el ardor juvenil de una pasión adolescente y la prisión de una condena cifrada en la atención del hombre que se acerca a la muerte, su propia experiencia deviene de la vida de esos otros. La acción principal del

relato transcurre en una frontera, la playa de Guaratuba, y su protagonista se construye como un sujeto fronterizo, una *marafona* (probablemente de origen paraguayo y de abuela argentina), en una especie de tiempo sin tiempo atravesado por lo patético y lo trágico, lo kistch de un sentimentalismo melodramático que rodea a prefiguración de la culpa acerca de un asesinato que no llega a consumarse.

En paralelo, las posibilidades del lenguaje se expanden en un tejido que trasgrede la norma. No hay relaciones causalistas sino relaciones de contigüidad que apuntan a la imposibilidad de apresar un sentido único. En rigor, diríamos, que expone una típica experiencia cultural de frontera que provee de la pulsión sesgada al sentido, dada por aproximación y en las formas variadas de la hipóstasis. Esa estrategia de desterritorialización, que podemos definir como barroca, se produce principalmente en dos planos. En primer lugar, en el proceso de descontextualización de las lenguas, ya que se oblitera la norma y se relocaliza la producción de sentido en el plano de los significantes desglosados del paradigma que le es propio y adherido a una cadena sintagmática fuera de centro. La lengua que pone en acto la obra, no representa ninguna realidad extratextual sino la creación de un sistema poético que reclama una lectura también creadora, capaz de transformar la referencia en metáfora, capaz de acometer el acto de volver a designar. Por otra parte, la casi ausencia de anécdota pone al acto de narrar en cuestión. Sin embargo su originalidad barroca reside menos en ese gesto que en la construcción de una subjetividad articulada sobre una memoria desterritorializada que hace de los elementos culturales del espacio de frontera un lugar ambiguo entre la memoria hispanoamericana, lusoamericana y guaraní y el puro presente de un relato sin pasado ni teleología.

Leemos:

Ñandu: telaraña: ñandutí: solo él no lo sabe: y sigue en el mar su gusto y semen: ni el sexo hà de tamper estos tracados: evaporable véu: Ñandutí: transparencia y luces: ñandú: ñanderanimbó (33)

La desterritorialización en el plano léxico se produce por la coincidencia inesperada e injustificada de lexemas que pertenecen a cadenas lingüísticas diferentes: al guaraní, al español o al portugués. El *ñandú*, que en guaraní significa araña, se lo coloca al lado de un referente desplazado aunque no impropio, telaraña, e inmediatamente después adherido a otro significante en guaraní que es el tejido típico y exquisito de esa cultura, el *ñandutí*. Inmediatamente el discurso parece descentrarse de esta constelación al introducirse en el territorio acuoso del sexo. Sin embargo, la relación entre mar y transparencia habilita la relación con el tejido, por vía del *velo-veu*. Los elementos que fundan los sistemas de relaciones significantes solamente se encuentran en la cadena artificial armada por la escritura, en este sentido es pura construcción.

En segundo lugar, y como reforzamiento de la operación, el narrador apela a signos paralingüísticos que generan una expectativa de aclaración o especificación que el relato inmediatamente aborta. Los dos puntos colocados insistentemente en la frase *a posteriori* de cada lexema o frase descentran una vez más la lectura. Los dos puntos no cumplen su función de ajustar, precisar, aclarar sino que son utilizadas para diseminar y desbaratar el devenir del relato. Yuxtapone metonímicamente retazos de sentido, fragmentos de frases sueltas, plurisignificantes y, por eso, profundamente literarias.

Perlongher señala a la *nouvelle* como “acontecimiento”, como algo inesperado que produce el efecto de cotidianeidad y a la vez provoca una perturbación que modifica para siempre la forma de percepción del mundo. En este caso, la perturbación consistiría en la invención de una lengua indómita, “un portunhol atravesado de guaraní”. El invento de Bueno, entonces, se afiliaría a varias tradiciones, principalmente a la tradición del “húmedo surrealismo lujurioso, gaucho-hispano, afro-beduino guaraní” de Madariaga y a la tradición de la narrativa de Manuel Puig, recogida en el trabajo discursivo sobre las conversaciones. El modo de escuchar y entramar un discurso a partir de las hablas de otros se instituye en protocolo del montaje lingüístico. El narrador de *Mar paraguayo* opera a través de la técnica del aprehender e insertar los fragmentos de textos escuchados en las conversaciones cotidianas. Esa operación de “pegar-colar”, es interpretada por el argentino en el doble sentido de abstraer y de adosar, de “colar” pero también de aquello que se cuela, por debajo de los filtros, un resto que también puede ser el *non plus ultra* del proceso. Perlongher, que como crítico asume también la posición de las estrategias desterritorializadoras del barroco, al integrar la escritura de Bueno tanto a la tradición del montaje polifónico de Manuel Puig como al trabajo de archivo y recolección de los cronistas, la coloca en una específica tradición literaria: la de la

reelaboración cultural de las hablas difundidas entre los hispanoamericanos residentes en Brasil, que usan lo circunstancial y precario que azarosamente encuentran en la mixtura de lenguas para configurar un modo de expresión. Es esa mistura la que provee de una lógica no sujeta a código sino a su propio azar, al punto de que su única fidelidad al sentido está construida en ese caprichoso desvío o error. Vacilación, tensión entre dos lenguas cuya posibilidad provenga de la cercanía con el error. De allí que se trate de un contrasentido, de una especie de orden sin regulación: “Hay una gramática pero es una gramática sin ley”, hay una ortografía pero es errática. En estos sentidos, la *nouvelle* es una sopa paraguaya porque se instaura como acontecimiento, como algo inesperado y sin ruta, transformador de las prácticas culturales. Es una sopa que no es sopa, sino más bien empanada u omelette dirá Perlongher, que “*nao se sabe para onde vao, carecen de porto ou roteiro, todo boia como suspensao barroca*” (7). Para Perlongher que, mientras lee la novela del brasileño, reescribe su propia poética, el carácter irruptivo del texto consiste en la creación de un espacio entre lenguas, como entre ríos, un intersticio que crea la poética barroca de Bueno, una frontera (lingüística, cultural, poética) que desterritorializa la imaginación y la experiencia literaria, no para procesarla en un nomadismo abstracto, sino para hacer de esa materia lingüística y poética, que en los mejores casos suele ser la literatura, un territorio anómalo, desugetado y saturado de presente. Mina la majestuosidad de las lenguas mayores, desde ese provisorio portuñol mezclado con guaraní, mina la posibilidad de un relato para ser contado, mina la pulsión teleológica y la descentra de la función de reconocerse en una familia (género, región, tradición) para instituir otra lógica, la de “la sirena fingiendo ser manatí”, es decir la expropiación de ambas pulsiones y la consagración de la *performance*, como acto propiamente literario. No hay representación ni historia que contar, sólo acto (de contar).

La frontera poética y lingüística en la obra de Madariaga (1927-2000)³ se traza en diversos planos. En la lengua, tensando su capacidad metaforizadora, arma un territorio hecho sobre restos de lenguas. El español, el portugués y el guaraní funcionan de modo contaminado haciendo ostensible el carácter de artificio de los límites y dando por resultado una lengua otra, una lengua migrante propia de los hablantes de frontera. A la vez inestable y mágica, recortada en trozos de diferentes sintaxis y en la memoria mixturada de sus sonoridades, una lengua más oída que escrita, armada sobre células rítmicas, aliteraciones, rimas internas, osadía morfológica, elipsis, cortes y dislocamientos de sintaxis, voces arcaicas, neologismos: El país natal, como el sertón, se crea desde la lengua:

Palmeras, montes, lagunas como corazones de celeste
oro, boas, curiyú, monos carayá, yacarés, animales
envenenados en sus propios perfumes, todos encerrados
por el gigantesco estero, que allí hace península, hace
bahía, y se estrangula en su propia belleza (*Arazá-Ti Rincón*, 175)

El ritmo de la sintaxis, como una inacabable deriva, se sumerge en la estructura del canto y la enumeración, va como en una cascada, deslizando su esplendorosa diversidad:

Balsa con tigreros retrasados,
con el aliento amarillo de sus víctimas
corroyéndole el sueño.
balsa con tarteras y naranjeras de oro,
con mulatas verdes de ojos dorados,

³ El poeta pasó su infancia en Paraje Estancia Caimán, Departamento de Concepción, Corrientes. Hasta los 15 años vivió entre esteros, lagunas, palmeras salvajes y los gauchos de la región. En este escenario vivió marcado por un idioma guaraní que nunca dejó de hablar. En Buenos Aires desde 1951, se vinculó con los poetas surrealistas, junto a pintores, escultores, cineastas y músicos que se nuclearon para publicar la revista *Letra y Línea*, cuyo primer número apareció en 1954 bajo la dirección de Aldo Pellegrini. Esta experiencia constituye una apertura hacia una búsqueda personal de intenso lirismo, que implicó un regreso al cosmos mítico de su infancia, “centro de su universalidad”. En 1954 conoció a Oliverio Girondo, y Nora Lange, y se relacionó con Miguel Angel Asturias, Edgar Bayley, Olga Orozco, Juan Antonio Vasco, José María Gutierrez, Ramón Gomez de La Serna, Xul Solar, Enrique Molina, Marcel Marceau, Juan Filloy, Aldo Pellegrini, entre otros. Desde 1954, año en que apareció su primer libro de poesía *El pequeño patíbulo*, se suceden 18 obras. Entre ellas: *Las jaulas del sol* (1959), *El delito natal* (1963), *Los terrores de la suerte* (1967), *El asaltante veraniego* (1968), *Tembladerales de oro* (1973), *Llegada de un jaguar a la tranquera* (1980), *Resplandor de mis bárbaras* (1985), *El tren casi fluvial* (segunda obra reunida 1988), *País garza real* (1997), *Aroma de apariciones* (1998), *Criollo del universo* (1998), *Solo contra dios no hay veneno* (1998). Sus poemas han sido publicados en Antologías de América Latina y Europa y traducidos al inglés, francés, alemán, sueco, portugués e italiano. Colaboró revistas y diarios de su país y del exterior (como Clarín y La Nación, de Buenos Aires, y diarios del interior), en revistas del exterior (como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Eco*, *Zona Franca*, *Periódico de Poesía* de la Universidad Nacional Autónoma de México), en los diarios *El Universal* y *El Nacional* de Caracas, *El Espectador* de Bogotá, etc.). Ver: [http:// franciscomadariaga.blogspot.com.ar](http://franciscomadariaga.blogspot.com.ar)

con cigarreras de muy poca habla,
con gitanos productores de algún truequeo
o algún dinero asilvestrado
surgiendo de las hemorragias del estero.
balsa con domadores tartamudos
sobre fletes de pelaje yaguané (*La balsa mariposa*, 191)

La oralidad, como los restos de una antigua conversación, configura el fluir incesante de la poesía de Madariaga. Un sinnúmero de voces de las mujeres mágicas atraviesa la escritura junto a las anécdotas de los peones y bandoleros del pasado como una memoria desarticuladora de jerarquías y cronologías:

¡Trapiche-cué, el estero!, cielo-junco redondo y ala
circular de abeja-junco, dinero acumulado
de los sueños del agua del consentimiento
hadal aplicado por el color infantil de
la delicadeza
del reino santo de la realidad y del
relincho
que arde en el pecho del paraje correntino,
memoria sangral del agua madre,
eco,
¡y yo ya no tengo talento, oh gloria, queda mi
cuento
disuelto en el sexo de la luminosidad!
(*Mediodía en un remate de hacienda*, 171)

La Poesía se concibe como un regreso a otra temporalidad vivida como pasado individual, familiar y social. Su poesía encierra el canto y los cuentos de las criadas gauchi-indias que lo acunaban, de los relatos de bandoleros, cuatrero y mariscadores que rodeaban sus juegos infantiles. Las voces de los silenciosos héroes de la guerra del Paraguay en la memoria de hombres y mujeres, de los caudillos y la política, de las brujas y hechiceras que habitaban el país natal y que en delirio surrealista se diseminan desde la balsa de su imaginación:

Balsa con correos de zar-azar de la política
del sueño,
de la política con pactos de honor
bajo aguacero
o bajo el solo
de los legítimos Jefes Criollos (*La balsa mariposa*, 191)

La operación *transfronteriza* que propone este corpus se observa también en el modo en que la escritura reinventa tradiciones disímiles y hace confluir matrices modernizadoras, urbanas con matrices locales, orales y populares. Lo particular, sin embargo, de ese procedimiento reside menos en el juego heterodoxo —que la literatura latinoamericana ha reinventado incesantemente— entre diferentes sistemas, que en la *mirada tráfuga* sobre la que postula un lugar de enunciación. Esa perspectiva supone un espacio de libertad para nombrar y descentrar tradiciones, ubicar y desplazar imágenes y procedimientos, colocar al lector en una herencia e inmediatamente de-sujetarlo de esa matriz, para hacer de esa posición un puro tránsito que reconoce y extraña, manipula y desata. En ese modo de trabajar con las tradiciones, se postula un *locus de enunciación transfronterizo* en la medida en que hace estallar los límites de las diferentes matrices sobre las que opera la poeticidad y relocala al lector, y al propio texto, en la pregunta por las relaciones entre escritura y nación, escritura y territorio, escritura y canon.

En otros términos, la escritura de Madariaga opera sobre una matriz modernizadora, articulada desde la herencia del surrealismo⁴ argentino, en particular sus primeros libros de poemas *El pequeño patíbulo* (1954) y *Las jaulas del sol* (1960). En ellos, el repertorio surrealista recorre el entramado textual a partir del trabajo metafórico sobre los contenidos de la

⁴ Recordemos su intensa relación con los surrealistas argentinos Bayley, Pellegrini, Vasco.

subconciencia y lo onírico; sin embargo, dentro de ese cuatro modernizador, se reapropia de un elemento afín pero descentrado de la matriz de origen: el agua. De este modo, el elemento acuático permite conectar los estados preconcientes, el fluir de las imágenes y metáforas, el estado de fluencia de la subjetividad, con otros circuitos. En primer lugar, con el carácter limitador de las operaciones de la racionalidad occidental (afín, también, al surrealismo) y en segundo, con la memoria —oral, colectiva, primaria— de una territorialidad vivida como *transfrontera*. Esa tensión constitutiva de su escritura irá, en los siguientes trabajos, haciéndose cada vez más visible y replegándose con mayor claridad en los cantos y relatos de las guachi-indias y los cazadores-mariscadores de su País Natal. En esa corriente, el poeta culmina con definir su lugar de enunciación como peón de universo y su epistemología como derivada del conocimiento mágico de los brujos, verdaderos manantiales de saber poético. En una línea que se profundiza claramente desde *El delito natal* (1963) hasta *Resplandor de mis bárbaras* (1985) configura la noción de saber poético y su relación con la magia, a través de la figura del poeta-chamán:

El misterioso gaucha indio que a la vez es curandero, y habla casi nada, ese me juzga, me mira en mi desesperación. El otro, el que es poeta en estado natural, se asombra y busca la fórmula salvadora. El otro que es un realista quiere transmitirme la experiencia inmediata que le sirvió a él y un cuarto que es un bandolero no me acoge ni me desacoge, sigue con la barbarie en la mirada. Ésos son mis chamanes.

Si su trabajo con la matriz modernizadora se encuentra contaminado de las voces subterráneas que pueblan su imaginación, esta poesía expone, de modo ostensible, un laborioso zurcido de tradiciones latinoamericana. En esta serie, se pueden observar las siguientes operaciones:

1) El diálogo con las reescrituras de la gauchesca, desde la concepción de la escritura como trabajo sobre la matriz oral. Se trata de la matriz marginal de la gauchesca cuyo foco está puesto en la figura del desertor y que se articula sobre dos tensiones básicas: a) la del universo cultural que opone los valores de la libertad y del coraje a las formas morales de una cultura impuesta y regida por las nociones de ley y de relato nacional. De este modo el texto construye una forma de epicidad sostenida en personajes, valores y acciones que detentan un modo de inscripción —como portavoz y referente— de la subjetividad en el relato común; y b) la de territorialidades en tensión, en la medida en que la experiencia urbana se opone a la experiencia transfronteriza en una espiralada operación que recoge las tensiones dominantes de la cultura argentina (campo-ciudad, nación-región, civilización-barbarie, etc.).

2) Las experiencias de las vanguardias americanas, articuladas por la relecturas de Huidobro y Gironde, y más tarde la herencia del surrealismo y el invencionismo argentino. De la matriz del creacionismo, la poética madariaguense reinventa un lugar de enunciación para el poeta como un pequeño dios, en la medida en que opera a la manera de la naturaleza, creando. Sin embargo, en esa concepción ingresa también un matiz proporcionado por el invencionismo —de Edgar Bayley. Se trata de la noción de práctica intelectual del poeta como “invención”, forja y construcción intelectual. El poeta es el peón del universo, dice Madariaga. De ese modo, la práctica específica del poeta consistiría en una laboriosa función de recolección y montaje de los repertorios comunes y desjerarquizados que funcionan en la memoria de los pueblos transfronterizos. Ese rol de recolector y reinventor se articula con la búsqueda interior de construcción de una subjetividad que se piensa en el tránsito entre varios sistemas de referencias. De este modo, su poesía conecta cierta aspiración ética y estética “universalizadora” con la concepción de una poesía como espacio de resistencia cultural. Su escritura se concibe como espacio de recuperación de la lengua viva: “Una isla-base, donde el hada arcaica de los ancestros y las transformaciones templó las armas que luego serán, inexorablemente, hundidas en el corazón infecundo del desamor y del desprecio” (*Trinos blancos y trinos negros*, 204)

3) La otra matriz que funciona en la escritura de Madariaga es la de la épica sertaneja de João Guimarães Rosa. Esa herencia se observa tanto en la composición del lenguaje inestable, fluyente, oral e híbrido que interconecta variantes orales y escritas, como en la búsqueda de neologismos y arcaísmos para alcanzar una suerte de diglosia múltiple y producir el efecto de soporte de la poeticidad que hereda las voces de los olvidados. De allí que esa “otra lengua” reenvíe a un trabajo de montaje y de sobreimpresión de memorias lingüísticas diversas.

También es la épica sertaneja la que colabora en el modo de construcción de los personajes. Si recordamos a Riobaldo y su tránsito de bandolero a estanciero, una dinámica

similar funciona- como un aquelarre surrealista- en el universo de Madariaga. Este universo se encuentra dominado por videntes, políticos, ejércitos, traiciones, terrores religiosos, miseria y explotación. Se trata en general de bandoleros y delincuentes (también de gaucho-héroes olvidados), de sujetos marginales que conforman un país en tránsito, como el sertón. El montaje de una territorialidad *ad supra* desafía el orden nacional y se recuesta en las experiencias y en la noción de comunidad de los antiguos habitantes y en el modo en que esa memoria rearticula prácticas en el presente. En ese reino, los accidentes naturales se configuran como nexos antes que como límites. De modos que tanto los personajes tránsfugas como las territorialidades transfronterizas que escenifica *El tren casi fluvial* se entran y dialogan con la escritura del sertanejo.

4) La tradición oral que —como humus fundante de buena parte de la literatura latinoamericana— aparece en la obra de Madariaga en los modos de una práctica poética que borda cuentos, cantos y relatos de infancia. Las voces de mujeres, abuelas, guachindias y madres emergen de una escritura polifónica que se configura como memoria estriada que recupera la lengua hablada, los cantos y cuentos de infancia, sus personajes mitológicos y los terrores de la niñez. Este operativo da por resultado un territorio mágico e infernal, un *paraíso de fuego*, poblado de contradicciones entre la exuberancia mágica y lo infernal de un mundo hecho de “entierros”, de hombres con pelaje yaguané; algo así como un mapa de las resurrecciones de la barbarie.

En suma, a partir de la reelaboración de estos repertorios, el poeta forja un singular universo, una *región transfronteriza* habitada por seres aluvionales, en tránsito, por sujetos fuera de la ley. Todos tienen un pasado que ocultar, y en ese sentido refuerzan su condición de fronterizos. Además, “habitan” de un modo peculiar esos territorios ya que actualizan en su experiencia cotidiana la hiperexpandida memoria de “otras” naciones y tradiciones. En este juego se dibuja un territorio que, por las dinámicas de circulación y construcción, elude la norma (geográfica, política, lingüística y cultural) y se sostiene en una praxis heteróclita, montada sobre un conjunto de tradiciones y en un código migrante que se arma en el tránsito, lo que equivale a afirmar que se constituye en el atravesamiento incesante y errático de la frontera. Es precisamente ese modo de circulación por el territorio lo que crea una lengua híbrida y sin límite.

La *genealogía transfronteriza* que se observa en los tres trabajos de Wilson Bueno se inscribe, por una parte, en la construcción de una territorialidad y de una visión épica que proviene de la obra de Rosa, tal como he venido desarrollando. El país a la deriva, aluvional y acuático colabora de manera particular en el modo de construcción de un ritmo del relato, tanto como en el proceso de construcción-deconstrucción de subjetividades.

Una segunda operación crítico-poética proviene de una comunidad de escrituras a la que el propio autor ha intentado integrar su producción. Una buena muestra de ello es la inclusión de los fragmentos de *Mar paraguayo* en la antología *Medusario. Muestra de poesía neobarroca latinoamericana* (1996) compilada por Roberto Echavarren, José Kozler, y Jacobo Sefamí. Allí, el texto de Perlogher, “Neobarroco, Neobarroso”, define al barroco como poética de la desterritorialización, de la desubjetivación (21) y hace derivar el *neobarroco transplatino* de la pulsión surrealista, los trazos neobarrocos de la desterritorialización de los argots (29), de la ausencia de un estilo determinado, de un suelo fijo ya que “la perversión —diríase— puede florecer en cualquier canto de la letras” (30). Los textos introductorios afilian a la escritura de Bueno —como a las de los otros escritores antologados— en una familia neobarroca/neobarrosa que parte de una reinención del barroco caribeño (lezamiano) y fluye hacia el sur continental des-ordenando una genealogía de escrituras migrantes, “perversas” y hostiles.

Las transfronteras de un país subacuático

En el texto *Diario de frontera* (2010) de Wilson Bueno⁵, la escritura —como una suerte de invisible y filoso hilo— recorre los meandros de la guerra del Paraguay⁶, o Guerra de la Triple Alianza⁷, tras la tumba del derrotado militar paraguayo, el Mariscal López. La memoria subacuática de un territorio anterior a la violencia de los acuerdos postbélicos. En cada

⁵ La Editorial Babel publica en Córdoba (Argentina) la edición bilingüe de *Diario* (precedida por la edición también bilingüe de la *nouvelle Canoa canoa*), con traducción al español de Federico Racca. La ilustración de tapa del libro colabora de modo explícito con la visibilización de la pregunta histórica que funciona en la base del relato, gracias a una reproducción del pintor Cándido López sobre uno de los momentos de la mítica guerra del Paraguay.

Todas las citas incluidas en el trabajo, corresponden a la traducción de Racca.

⁶ La guerra se inicia en 1864, durante la presidencia de Mitre. Como se conoce, Argentina es obligada a entrar en el conflicto — pese a su intento de neutralidad — que empezaron Uruguay, Brasil y Paraguay. La contienda culmina en 1870, con la pérdida por parte de Paraguay de gran parte de su territorio y alrededor del 90 % de su población masculina adulta. Ver Halperín Donghi (1997).

estampa se reconstruye la experiencia de una territorialidad mágica, saturada de misterios, épicas y derrotas.

El texto se abre con una interpelación al lector y con la presentación de una hoja de ruta:

Lector, amigo lector, traigo los ojos llenos de paisaje. Paisajes a lo largo de rutas y caminitos, ríos, riachos, verdaderas veredas matogrossenses del sur. Y me permito aquí, desde este hotel-cabaña en la boca de la sierra de Maracajú, darles línea por línea, este diario de frontera (Bueno 2010: 31)

En la escritura de Madariaga, se advierte una operación similar ya que la región se ordena sobre una suerte de artilugio que sortea la fragmentación política y a un tiempo deconstruye las marcas introducidas al mapa por la historiografía oficial. Surge así un relato alterno que sutura las sangrantes heridas de los palmares. En la patria que construye para su épico personaje gaucha, Teodoro Frutos, leemos:

[...] si es que no te conocerán —en secreto de criollos— hasta entre el gauchillaje de la Bahía de Ban Borombón y la laguna del tordillo, de Buenos Aires; la Banda Oriental; el Entre Ríos; el Paraguay; Río Grande, Mato Grosso del Sur y el Gran Sertón brasileño; y el resto de la América llanera (El Bayo ruano, 165)

El texto de Bueno se configura como un verdadero diario de viaje no solamente por el nomadismo del personaje sino porque en la construcción de la territorialidad, personajes y experiencias se dibuja un tránsito entre carreteras, agua, selva y barro desarticulando cualquier posibilidad de fijeza:

De Punta Porá a Sidrolandia, carreteras de tierra, ocre, de fina arena, firmes y blandas como el mejor asfalto, que guardan inclusive la humedad de las lluvias de hace una semana (Diario de frontera, 52)

Se trata de un universo excesivo y mítico: “Cortan el paisaje, en bandadas, los papagayos del cerro. Todo aquí es opulencia y exceso. El mundo increado, mucho antes de existir un día” (44).

A su vez, el universo poético de Madariaga, en una operación complementaria, simula otra hoja de ruta ordenada bajo la lógica de la enumeración y la yuxtaposición y regida por la dinámica de los heterodoxos medios de transporte que favorecen el tránsito y que operan como ruptores tanto de la lógica espacial (en tanto que instalan una distancia más subjetiva que material) como de la lógica temporal. Los diversos medios de movilidad se superponen en un listado que combina anacronismo con magia:

[...] siempre he vuelto y volveré a esa República Natural y joyante, para recorrerla: en trenes en balsas, en vapores, en carretas, en canoas, en burritos, en caballos, y si fuera necesario hasta montado en arañitas. Todos ellos transportes a tracción a sangre de oro fino y encantado en el sueño natal-universal del Cosmos Correntino (El tren casi fluvial, 156)

De este modo, emerge una temporalidad imposible de precisar y que los personajes viajeros no pueden sino rememorar:

Igualmente, lo que se ve son senderos, innumerables, caóticos, que se cruzan, riscos vertiginosos de mil arcos iris en la firme arena, allí donde hace muchos millones de años fue el mar. El extenso y grandioso mar paraguayo. Habitado hoy por el caracol de Cerro-Corá y su esquiza manía de diseñar con lápiz-de-color luminiscente las nevaduras del suelo (Diario de frontera, 46)

Las sucesivas capas de historicidad producen la ruptura, imprimen la violencia del límite. Así como el yo narrador va recuperando los caminos previos a la guerra de la Triple Alianza

⁷ Existen varias teorías respecto de los detonantes de la guerra. En esencia, el revisionismo argentino y la visión tradicional paraguaya atribuyen un papel preponderante a los intereses del Imperio británico. La visión alternativa pone el acento en la agresiva política del mariscal paraguayo Solano López respecto de los asuntos rioplatenses.

en busca de la tumba del mítico personaje, en ese recorrido se vuelve a desmontar la utopía del antiguo territorio unificado, anterior a la separación producida por los acuerdos políticos, los desmembramientos y anexiones forzosas. Como un agente metonímico, la voz de la patria grande, el caracol *guatapé*, habitante primordial de la frontera, reconstruye con su lápiz luminiscente el territorio perdido, el mar paraguayo.

Domina, sin embargo, en todo el texto la construcción de esta hoja de ruta regida por la preeminencia de una lógica mágica que, en última instancia, permite rearticular todos aquellos elementos, seres y situaciones. Ese pensamiento mágico —de origen surrealista o neobarroco— permite colocar el paisaje en la escena de lo paradisíaco, de la belleza exuberante y agobiadora del país subacuático. Reenvía a otra temporalidad y a una cultura que inscribe su propia epistemología:

Mujeres que me relataban —en inocente idioma guaraní— sobre hallazgos de restos de antiguas volantas, o sobre apariciones de mujeres bellísimas, vagando en balsas fantasmales, abrazadas a los cuerpos de degollados en las viejas guerras civiles o en la terrible guerra del Paraguay. Balsas con alguna rigurosa mulata especial e párpados arcangélicos, que abre y alza las manos hacia las estrellas y canta, revelando todo el secreto del diablo (Apariciones, 199).

El relato “La invasora” de José Gabriel Ceballos⁸ recoge desde una perspectiva complementaria, las tensiones históricas previas a la guerra de 1864. A través del héroe fronterizo, Andrés Guazurari⁹ (o Guacurari) Artigas, el narrador relee esa silenciosa historia de tránsitos, fugas y traiciones que funciona por debajo de un relato de amor. La tensión entre federales y unitarios, Buenos Aires y las autonomías regionales, la memoria del pueblo guaraní y los intereses de las incipientes provincias, rearma literariamente el mapa de una memoria alterna a la nacionalidad. “El parto brutal de la patria ¿cuál patria? Te preguntarán, te preguntas, transcurrido medio siglo, gastada ya la palabra patria como justificativo de dicha furia que casi no ha mermado desde entonces” (Ceballos, 2009: 134).

Escrita principalmente en segunda persona, a la manera de una voz interpeladora que comprende parcialmente a los personajes, se combina con una tercera que le permite descentrarse del protagonista, Desiderio Aguirre. Sin embargo, los personajes que ordenan la trama, Melchora Caburú y Andresito, habitan un universo atravesado por los conflictos públicos y privados devenidos de la irreconciliable fractura de la experiencia histórica de habitar los bordes de regiones cuyo presente se ha macerado en una memoria común. En este universo, la operación que domina el modo de construcción de los personajes es la de un *dinamismo transfronterizo*, definido básicamente en la inestabilidad de la configuración de las subjetividades. Estos personajes son seres migrantes, en situación de tránsito constante. Así como van y vienen por el expandido territorio subacuático, vienen también de pasados misteriosos y, casi siempre, ilegales. Huyen del delito, del fracaso y de la traición. Se trata, entonces, de bandidos con pasados oscuros a quienes, sin embargo, su carácter marginal no los desprovee de cierta heroicidad y de unos pocos gauchos-héroes- recuperados en su dimensión mítica- que habitan la región.

Quizá porque “ya es muy tarde para ser de una provincia, / y muy temprano para pertenecer, todo, / al planeta del venidero y sangrante resplandor [...]”, todos ellos “habitan”, de un modo

⁸ José Gabriel Ceballos (Alvear, 1955). Nacido en la frontera argentino-brasileña, ha publicado más de diez libros de cuentos y novelas (*Ivo el emperador*, *Vispera negra* y *En la resaca*, de 2010). Ha recibido varios premios por su obra narrativa.

⁹ Andrés Guazurari Artigas nació en la ciudad fronteriza de Santo Tomé, Corrientes, en 1785 y falleció en Río de Janeiro en 1825. Gobernó entre 1811 y 1822 la *Provincia Grande de las Misiones*. Fue uno de los colaboradores de Artigas. Era de familia guaraní, lo que —de no haber mediado Artigas— le hubiera excluido de la oficialidad de la época. El protagonismo histórico de Guazurary se inicia cuando en 1811 se sumó a las tropas de Belgrano en el intento de la expedición para libertar al Paraguay de los españoles, luego acompañó a Belgrano hasta la Banda Oriental con el mismo objetivo, sin embargo al ser desplazado Belgrano de la dirección de las tropas y ser suplantado por Rondeau, Guazurary decidió adherir a los federales liderados por Artigas. Guacurary fue el principal capitán en la defensa argentina de los territorios ubicados entre el río Paraná al oeste y el río Yacuy al este durante las invasiones luso-brasileñas, entre 1814 y 1817. Entre 1818 y 1819 Guazurary atendió el frente interno por indicación de Artigas. Marchó sobre Corrientes, caída en manos de militares afines al poder central porteño, y expulsó a los unitarios. Hasta 1819 ejercería la gobernación de la provincia con decisión y vigor, propiciando una reforma agraria y liberando a esclavos indígenas y negros. En 1819 los lusobrasileños contraatacaron; Guazurary era el único caudillo preparado para enfrentarlos. El encuentro fue desastroso para las fuerzas de Guazurary; muchos de sus hombres cayeron en combate y se vio obligado a abandonar el campo, con la idea de volver a formar sus tropas en la margen occidental del Uruguay. Sin embargo cayó prisionero de los brasileños cuando intentaba cruzar el río. Fue enviado a la prisión de Porto Alegre, y de ahí a Río de Janeiro. Se cree que murió prisionero en Ilha das Cobras, probablemente en 1821. El mismo año de su derrota se firma en Montevideo el llamado Tratado de la Farola, por el cual los nacidos en la Banda Oriental que abandonaron a José Gervasio Artigas y pasaron a formar parte del brasileño “Club del Barón” (antecedente del partido colorado) ceden las Misiones Orientales al ya reino de Brasil a cambio de la construcción de un faro (Isla de Flores).

peculiar, la hiperexpandida memoria de otras naciones, de otras tradiciones. Es esa misma noción de territorio la que elude la norma fija y centrada de una lengua y un conjunto de tradiciones. De allí que ambas —lengua y tradición— se armen en el tránsito en un movimiento de cruce errático de frontera que pone al desnudo el artificio del límite y que arroja como resultado la construcción de una lengua híbrida, de una memoria estriada de diferentes capas del pasado, de subjetividades tráfugas y, en suma, de experiencias de territorialidad que fisuran los discursos de la ley y el orden, y en ese sentido, se presentan provisoriamente como un espectáculo en la fractura, en la *transfrontera*.

Coda

Un grupo de escritores y artistas brasileños, argentinos y paraguayos reunidos en Asunción en 2008, piden la revocación del contrato de Itaipú (que establece la exportación de energía hidroeléctrica de Paraguay a Brasil). El manifiesto insta a “quemar con fuego guaraní” al contrato y propone la redacción de un nuevo acuerdo “escrito em portunhol selvagem, la lengua mais hermosa de la triple frontera” donde, además de “todas las lenguas del Brasil y del Paraguay (incluso las ameríndias)”. Al modo de una lengua transfronteriza que encierre “todas las lenguas del mundo”, proclaman:

Kompañeros del nuevo fluir americano Lugo y Lula: rediseñemos esa barragem contenedora de corrupción y egoísmo de pokkos por um hermozo dike contenedor da esperança da gente paraguaya y brasileira de todo el mundo y de los que nunca quisieron tener fronteras porque desde sempre estuvieron en esta tierra sem mal, los antepassados avás mbyás aches pai-tavyteras tupis ñandevas y tantos otros de los palos cruzados em flor, de los diademas resplandescentes que volaron miles de xamanistikas vezes sobre 7 Quedas, Saltos del Guairá, Kataratas del Yguazú umia kuéra que hasta hoy seguem haciendo sonar suas marakas de las águas bajos las aguas, pieles de dioses y diosas dormidas bajo las pieles y kantos de piedras que resuenan em nostros suenhos mais bellos (Sá, 2008).

Como en una ininterrumpida conversación americana, tres años antes, en una entrevista realizada a Chico Buarque para una universidad norteamericana sobre la posibilidad de la “internacionalización” de la Amazonía, el poeta pone en primer plano el carácter dinámico y revulsivo de una territorialidad que fisura el orden establecido. Casi a la manera de otro *Calibán*, el autor subvierte-invierte la lógica del diálogo. No solamente porque desnuda aquello que la designación eufemística de la internacionalización de esta región oculta (el crecimiento exponencial de su valor estratégico, económico y simbólico como tercera reserva de agua dulce del planeta), sino porque —como la plaga roja— interpela al otro, respecto de la pertinencia de hacer funcionar esa potencialidad internacionalizadora para otras regiones del planeta que concentran reservas naturales, o bienes culturales y estratégicos de similar valor/disvalor para la humanidad (en una heterodoxa lista que incluye desde petróleo a armas, desde museos y alimentos a la hambruna del mundo). Por eso proclama: “Como humanista, acepto defender la internacionalización del mundo; pero, mientras el mundo me trate como brasileño, lucharé para que la Amazonia, sea nuestra. ¡Solamente nuestra!”.

Los dos episodios escenifican los modos de reconfiguración de la región acuática, atravesada por la puja de diferentes discursos, sectores e intereses. La respuesta de Buarque, al recolocar en primer plano su condición “local- nacional” frente a la internacionalidad abstracta esgrimida por su interlocutor, hace foco en esa irresoluble tensión que atraviesa nuestra cultura del presente: no solamente respecto de las cada vez más difusas fronteras entre lo local y lo global, nuestras intercambiables condiciones de extranjeros y nativos, sino, principalmente, respecto de cómo poner en juego, en palabra poética, en discurso, la experiencia de *territorialidades transfronterizas*, cuyo valor (económico, cultural y simbólico) resulta incesantemente redefinido. El manifiesto de 2008 expone la necesidad de reinventar nuevas y viejas formas americanas de construir la experiencia cultural atravesando límites ficticios y recostándose en una memoria común. El Acuífero Guaraní forma parte, entonces, de esa experiencia del mundo, en estado de zozobra y reformulación. En ese flujo, las escrituras literarias han venido alimentando, haciendo más denso el caudal imaginario de sus ríos, lagos y esteros.

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria (1987) *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Spinsters/Aunt Lute, San Francisco.
- Bueno, Wilson (2005) *Mar paraguay*, Tsé Tsé, Buenos Aires
- (2009) *Canoa canoa*, Babel, Córdoba.
- (2010) *Diario de frontera*, Babel, Córdoba.
- Ceballos, José Gabriel (2009) "La invasora", en *Entre Eros y Tánatos*, Castalia, Madrid.
- Echavarrén, Roberto, Kózer, José y Sefamí, Jacobo (selección y notas) (1996) *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Guimaraes Rosa, Joao (2009) *Gran Sertón: Veredas* (trad. y prol. de Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar), Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Halperín Donghi, Tulio (1997) *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza, Buenos Aires.
- Machón, Jorge Francisco (1994) *Misiones después de Andresito*, Creativa, Posadas.
- Madariaga, Francisco (1997) *El tren casi fluvial. Obra reunida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Mignolo, Walter (2003) *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Akal, Madrid.
- "Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia". www.revistaixchel.org
- Perlongher, Néstor (2005) "Sopa paraguaya", en Wilson Bueno, *Mar paraguay*, Tsé Tsé, Buenos Aires.
- Pizarro, Ana (2005) "Imaginario y discurso: la Amazonía", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXI, N° 61. Lima-Hanover, pp. 59-74
- Sá, Fátima "Confira o manifesto em defesa do 'portunhol selvagem'," *Revista O Globo*, 17 de agosto de 2008 (versión online: http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/08/15/confira_manifesto_em_defesa_do_portunhol_selvagem_-547768677.asp)

Resumen: Este artículo se propone revisar una genealogía de textos literarios que construyen discursivamente una experiencia de territorialidad, y al hacerlo trazan filiaciones culturales transnacionales y transfronterizas. El corpus de este recorrido se centra en la lectura de tres trabajos del narrador brasileño, Wilson Bueno, *Mar paraguay* (1992), *Canoa canoa* (2009) y *Diario de frontera* (2010) y de una selección de textos del poeta Francisco Madariaga reunidos en *El tren casi fluvial* (1987). El interés fundamental del trabajo está centrado en la indagación de una forma de literariedad que los textos elaboran sobre un modo de vivir en los bordes de varios sistemas, en el tránsito constante y en el movimiento fluvial de una región imaginaria montada sobre el Acuífero Guaraní, en la frontera entre cuatro países latinoamericanos.

Palabras claves: Frontera– transfrontera– territorialidad- dinámica fluvial - heterogeneidad

Abstract: This article aims to revise a genealogy of literary texts that discursively construct an experience of territoriality and, in so doing, establish cultural affiliations transnationally and across borders. Our reading focuses on three works by Brazilian narrator Wilson Bueno, *Mar paraguay* (1992), *Canoa canoa* (2009) and *Diario de frontera* (2010) and on a selection of texts written by poet Francisco Madariaga and gathered in *El tren casi fluvial* (1987). Our main interest is to explore the form of literariness produced by these texts which concerns a way of living on the edges of several systems, in constant transit and in the fluvial movement of an imaginary region set on the Acuífero Guaraní, on the frontier shared by four different Latin American countries.

Key words: Border – transborder– territoriality – river dynamics– heterogeneity

Rotaciones

LA FRONTERA CHILE-ARGENTINA: VOZ Y ESCRITURA EN PATAGONIA

Gabriela Mariel Espinosa y Laura Pollastri

INTRODUCCIÓN

Lejos, donde el uso del español se hizo sureño,
 habitaron algunos escritores silenciosos.
 (Tamara Kameszain en *El texto silencioso*, 1983)

Este dossier, integrado por dos estudios y una muestra de textos, intenta exponer una escritura soslayada y muchas veces desconocida, un corpus compuesto por la producción literaria de la Patagonia chilena y argentina contemporánea, caracterizado por el descentramiento tanto textual como estético y geopolítico, y enmarcado en un espacio creativo heterogéneo que reúne prácticas de relativa autonomía, reflejadas en textos significativos, así como en la publicación de revistas, la generación de sellos editoriales, la creación de talleres y grupos literarios, la organización de eventos como ferias del libro, recitales y encuentros que son parte inseparable de este fenómeno cultural: la literatura patagónica. Su heterogénea problemática es leída desde uno de los enfoques posibles, considerarla una escritura de frontera.

Gabriela Espinosa, en "Frontera, lengua y dinero: acerca de la escritura de Chile austral", articula desde la categoría de "frontera" (Abril Trigo) los intercambios lingüísticos, económicos e identitarios que evidencian algunos textos literarios de los patagónicos chilenos Sergio Mansilla Torres, Oscar Barrientos Bradasić y Clemente Riedemann. Por su parte, Laura Pollastri en "El sur en la palabra: meridionalidad y escritura" aborda la relación entre palabra y espacio explorando la presencia de una meridionalidad militante en la escritura patagónica actual.

Asimismo, se ha seleccionado un conjunto de textos contemporáneos de autores representativos radicados en el sur de Chile y Argentina. Nos mueve la intención de acercar la palabra del sur a través de textos, que con frecuencia resultan de difícil obtención —con la excepción de unas pocas voces consagradas— con el propósito de difundir una pujante producción que crea identidad en uno de los límites del continente. Por las características de la publicación, se escogieron textos breves, en poesía y prosa, intentando reflejar un panorama, que es acotado sin lugar a dudas; sin embargo, aceptamos el riesgo de ocultar más de lo que se expone: estamos limitadas por el espacio disponible y por la obtención del material. Por estas razones, hay un vasto número de autores que no están presentes, y que podrían considerarse imprescindibles, entre otros: Graciela Cros, Claudia Sastre, Maritza Kutzanovic, Liliana Ancalao y la producción mapuche de un lado y otro de la cordillera—cuyos textos se pueden consultar en la revista *Katatay Revista crítica de literatura latinoamericana*, año VI, nº 8, 2010: 11-37—, Julio Leite, Carlos Blasco, Luciana Mellado, María Cristina Ramos, Ariel Williams, Tulio Galantini, Andrés Cursaro, Aldo Luis Novelli, Raul Artola, Jorge Spíndola, del lado argentino; Yenny Paredes, Yanko González, Maha Vial, José Diógenes Teiguel, Mario Contreras Vega, Carina Decker, Verónica Zondek, Jaime Luis Huenún, Lionel Lienlaf, Elicura Chihuailaf, Luis Oyarzún, Enrique Valdés, León Ocqueteaux, Roxana Miranda Rupailaf, Ivonne Coñuecar, Germán Arestizábal, del costado chileno. Asimismo, y dado que estamos incluyendo autores vivos, no aparecen voces percibidas por las nuevas generaciones como figuras faro del trabajo poético. Nos referimos a los argentinos Juan Carlos Bustriazo Ortiz (1929-2010, Santa Rosa, provincia de La Pampa) e Irma Cuña (Neuquén 1932-2004) y, del otro lado de la cordillera, las potentes voces de Jorge Teillier (Lautaro 1935-Viña del Mar 1996) y Gonzalo Rojas (Lebu 1916- Santiago 2011). No obstante, y guiadas por la directriz del temario de frontera, creemos haber reunido, a través de los textos seleccionados, las principales líneas de reflexión poética —en tanto *poiesis*, creación— que se producen en la literatura Patagónica actual.

Gabriela Mariel Espinosa y Laura Pollastri
 (Patagonia, Universidad Nacional del Comahue, agosto 2012)

FRONTERA, LENGUA Y DINERO: ACERCA DE LA ESCRITURA DE CHILE AUSTRAL

Gabriela Mariel Espinosa*

Bajo el lema “Argentina adóptanos” y con demandas para el desarrollo de la región por parte de movimientos sociales, pobladores de la Región de Aysén se vieron inmersos en un conflicto que aún hoy persiste y que en ocasiones se acalla con la represión por parte del gobierno nacional chileno. El gobierno del Presidente Sebastián Piñera ha exigido la desmovilización general de los habitantes de esa región e invoca la Ley de Seguridad Interior del Estado, sin haber respondido a ninguna de las diez propuestas que restan de un documento de once presentadas por el Movimiento Social por la Región de Aysén. Por su parte, los pobladores se mantienen expectantes a que se puedan materializar algunos acuerdos concretos en los temas más sentidos por los habitantes de estas poblaciones sureñas.¹ Estos hechos ocurridos entre febrero y marzo de 2012 relocalizan la situación de las regiones australes y de frontera en las agendas políticas de los estados nacionales y reactualizan el debate acerca de las representaciones que los estudios de las ciencias sociales ofrecen sobre las zonas fronterizas y sobre qué se negocia y qué se disputa frente al estudio de territorios nacionales a partir de los imaginarios estatales.

Las aproximaciones al término frontera, provenientes de diversas disciplinas, no siempre distinguen los modos en que se comportan sujetos de frontera y espacios geográficos. Tal como plantea Diego Escoler (en Grimson 2000: 256-278) cuando estudia el caso de una población andina de la provincia de San Juan, la frontera natural de la Cordillera de los Andes y la frontera estatal separan pero, al mismo tiempo, comunican y se pueden mirar desde una perspectiva diferente. Resulta notoria la relativa invisibilización de la Cordillera de los Andes que ocurre en algunos casos: se vuelve un área de producción, sociabilidad, intercambio y vínculos transcordilleranos: el sujeto asume en su cuerpo por lo menos dos naciones. Tal es la descripción que ofrece Asencio Abeijón de los habitantes de la población fronteriza de Coyhaique en el relato “El derrumbe”, incluido en el volumen *Memorias de un carrero patagónico* (2009), con prólogo de Osvaldo Bayer. Allí, según Abeijón, los habitantes fronterizos mezclan en su vestimenta el poncho, la chaqueta y faja de huaso, la bota criolla y a veces la bombacha, lo cual denota más el tránsito, la integración y la contaminación de usos que una separación cultural tajante.

Quien comparte y conoce este tipo de experiencias coincidirá con Néstor García Canclini (en Grimson 2000: 139-151) en que una frontera no es todas las fronteras: al interior de América Latina existen experiencias muy disímiles por ejemplo en la Triple Frontera, en la mexicana-estadounidense, o en la patagónica argentino-chilena. Cada una de ellas son muchas fronteras y fronteras, con poblaciones e historias singulares, y esa heterogeneidad que en ellas habita tiende a ser anulada por miradas generalizantes y deshistorizadoras.

* Gabriela Mariel Espinosa es Doctora en Letras Modernas (Universidad Nacional de Córdoba). Desarrolla su actividad de docencia e investigación en la Universidad Nacional del Comahue (Patagonia, Argentina). Desde 2011, ocupa el cargo de Secretaria Académica de la Facultad de Humanidades (UNCo). Desde 1990 es miembro de proyectos de investigación dirigidos por la Dra. Laura Pollastri, a partir de los cuales se produjeron numerosas publicaciones y se organizaron jornadas y congresos, entre los que se destaca, el V Congreso Internacional de Minificción, 2008, Neuquén, Argentina. Actualmente es codirectora del proyecto «Escrituras de (la) emergencia» (04/H131) que concentra su estudio en la literatura de fines del siglo XX y principios del XXI producida en el Caribe anglófono y en la Patagonia argentino chilena. Entre sus últimas publicaciones se destacan: «Del sur al sur: aproximaciones al microrrelato patagónico chileno» en Laura Pollastri et al. *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Buenos Aires: Katatay, 2010. Pp.417-428; «Visiones del mar en la escritura breve: *Anda Nada* de Luis Britto García» en *Hostos Review*, Nro. 6. 2009. Número dedicado al microrrelato en América Latina a cargo de Dolores Koch, New York; «Intelectuales orgánicos y Revolución Mexicana: *Crisol* (1929-1934)» en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh. Vol LXX. Núm. 208-209. Julio-Diciembre 2004, pp. 795-810.

¹ En 1918, hace 94 años, los pobladores de Chile Chico se enfrentaron a Carabineros enviados por el Ministro del Interior de la época para colocar orden en este apartado lugar de la Patagonia chilena, instigados por los intereses de terratenientes magallánicos. Hubo una guerra con muertos, detenidos, torturados, quemados de propiedades. Nolasco Cárdenas, Diputado por Valdivia, Llanquihue y Chiloé recibió a los pobladores en el Congreso. El gobierno de la época, a través del Ministro del Interior, tuvo que dar explicaciones. Estos sucesos fueron recogidos por Danka Ivanoff Wellman en el libro *La Guerra de Chile Chico o Los sucesos del Lago Buenos Aires*, Ediciones Cerro Azul, I. Municipalidad de Chile Chico, Valdivia, 1996. [Datos ofrecidos por el escritor patagónico chileno Pedro Guillermo Jara a quien suscribe vía email]

La condición de frontera, que según la acepción que le da Abril Trigo (1997) a este término implica una constante beligerancia, un permanente movimiento y transitividad, y resulta inseparable del término frontera, se transmuta en signo en gran parte de las manifestaciones literarias que se producen en la Patagonia argentina y chilena en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI: se advierte tanto en los tópicos abordados —que dan cuenta fundamentalmente de la territorialidad y del relegamiento de un Estado centralista—, como en la migrancia, meridionalidad (Laura Pollastri 2010) y condición dislocada de la lengua.

El poema de Sergio Mansilla Torres², “Anda al pueblo, hermano”³, resulta paradigmático en este sentido:

*Anda al pueblo, hermano,
anda;
y tráete plata y azúcar.
Anda, hermano, al pueblo
a vender estas cuantas gallinitas,
y tráete también esa luna grande
que siempre vemos reflejada
en nuestros ojos.
Seguro que allí debe estar
porque en el pueblo hay muchas cosas lindas
y allí debe de estar la luna.
Y tráete plata, hermano,
mira que el camino es difícil
y está oscuro debajo de la lluvia.
Anda al pueblo.
Yo aquí esperaré hasta que vuelvas
y te tendré tortillas en el fogón.
Apúrate, y tráete plata y azúcar y luna
porque estamos quedando atrás
y tenemos que alcanzar como sea
la orilla donde los otros llegan.
Anda, hermano.
Yo aquí, mientras tanto,
prepararé el fuego y la tierra
para que la hagamos florecer
cuando tú traigas plata y luna.*

Mientras el hablante poético espera junto al fogón desgarrado entre el rechazo a la modernidad y el deseo de anclarse en la confortable aunque precaria tradición rural⁴, el hermano es el que viaja. No aparecen aquí referencias concretas de la localidad en la que

² Sergio Mansilla Torres nació en Achao, Chiloé, en 1958. Su infancia y adolescencia la vivió en la localidad rural de Changüitad en la Isla de Quinchao, hasta que en 1976, por motivos de estudio, se traslada a Valdivia donde cursa la carrera de Pedagogía en Castellano y Filosofía en la Universidad Austral. Ya como profesor de Enseñanza Media, entre 1981 y 1983 vive en Los Muermos (provincia de Llanquihue), desde donde se traslada a la ciudad de Osorno en 1984. Allí, hasta 1989, ejerce como profesor en el Colegio San Mateo y en el desaparecido Instituto Profesional de Osorno (actual Universidad de Los Lagos). En 1996 obtiene el doctorado en Lenguas Romances y Literatura, por la Universidad de Washington, Seattle. Hasta febrero de 2010 se desempeñó como profesor de Literatura y Estudios Culturales de la Universidad de Los Lagos, Campus Osorno, Chile. Actualmente es profesor titular de la Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Valdivia, Chile. Ha sido profesor invitado en Brasil, Francia y Alemania. En poesía ha publicado, entre otros: *Cauquíl* (Santiago: Cuarto Propio, 2005), *Oyeme como quien oye llover* (Ottawa: Editorial Poetas Antiimperialistas de América, 2004), *Respirar en el desfiladero* (Valdivia: Ediciones Púdú, 2000), *De la huella sin pie* (Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1995, 2ª edic. aumentada, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000, 106 pp.); *El sol y los acorralados danzantes* (Valdivia: Paginadura Ediciones, 1991), *Noche de agua* (Santiago: Rumbos, 1986). En cuanto a estudios críticos y manuales, ha publicado: *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe 1975-1995* (Santiago: Lom), *La enseñanza de la literatura como práctica de liberación (Hacia una epistemología crítica de la literatura.9*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003, entre otros.

³ Manejo la edición que aparece en Sergio Mansilla Torres. *Buque de arte. Poesía reunida 1975-2005*. Valdivia, Chile, 2010: 40. Versión digital.

⁴ El autor expresa en la entrevista que le hizo Yanko González:

“Anda al pueblo hermano” lo he vuelto a reescribir varios años después en un poema aún inédito que se llama “Ítaca”, una versión profundamente literaturizada del viaje, poniéndome en el lugar no del que se queda sino del que se va y que ya no volverá, porque todo viaje de retorno es ilusorio. Aunque nunca he salido de ninguna parte y nunca he llegado a ninguna parte: el poema elabora el vacío no como negación de la presencia (pongámoslo en palabras de Derrida) sino condición de la presencia que en última instancia, deviene palabra en el tiempo, como muy bien decía nuestro buen Antonio Machado. (“Sergio Mansilla: con dolor de muelas en el corazón”, 1999: 10)

transcurre la historia, encontramos marcas de un territorio en el que se lucha para sobrevivir, que es al mismo tiempo zona de trashumancias y orilla geográfica y política. Los deícticos allí/pueblo marcan una frontera. Del lado de acá, situaciones arcaicas cuasi primitivas pero espacio vital que se constituye en el hogar: se espera con fuego y tierra; del lado de allá, el lugar del intercambio económico: donde se pueden vender las gallinas, donde “hay muchas cosas lindas”, plata, luna y azúcar, la orilla donde otros llegan. Ambos espacios conectados, además, por un camino tortuoso, oscuro y con lluvias. Estar del lado de acá, supone migración y la ausencia de dinero que no permite tener acceso a los bienes de una modernidad que se vive como caída. El mismo Mansilla Torres en “¿Adónde fue mi gente? (Las armas de la memoria)” sostiene: “La experiencia de la modernidad es alucinante y trágica. Como si fuera una tragedia griega, cada avance modernizador es al mismo tiempo un paso más hacia la caída del presente; caída que, paradójicamente, es también una forma de elevación de éste sobre el pasado (visto al menos como) primitivo y rústico”.⁵

El dinero permite, según Georg Simmel (2010: 52), ponerse en movimiento, tiene la virtud de fijar la relación de todo con todo. Ser es tener y en esta ecuación, característica de la cultura occidental, obtener plata es el medio necesario para pertenecer a una vida moderna. La ausencia de tentación del gasto, de confort y de imposibilidad de consumo en las zonas fronterizas patentizan la idea de lejanía y de desigualdad⁶ de habitantes que no siempre se consideran ciudadanos.

Por otro lado, el hablante pide la luna lo cual denota por un lado, la obtención de lo imposible: alcanzar la luna; por otro, una íntima vinculación entre vida social y vida cósmica. Tener la luna podría leerse entonces como un rito de agregación al mundo cósmico tal como conciben la vida algunos pueblos amerindios, según señala Arnold Van Gennep en su fundamental trabajo *Los ritos de paso* (2008: 47).⁷

En este sentido, el poema de Mansilla Torres se acerca, por ejemplo, a los poemas bilingües en mapudungun y en castellano de Elicura Chihuailaf⁸, en particular al poemario *De sueños azules y contrasueños* (2008). El texto “*Tamy vy kvyen ta niafuy*/La luna puede tener tu nombre” (2008: 56-59) alude a ese vínculo del hombre con la Naturaleza y el Cosmos, imbricado, en este caso, con dos momentos históricos que engendraron muerte y destrucción masivas: 1883, fecha de la invasión del Estado chileno al pueblo mapuche, denominada por la historia oficial “Pacificación de la Araucanía” a partir de la cual los pueblos originarios fueron diezmados y relegados a territorios escabrosos y de difícil acceso, por un lado; y el bombardeo atómico sobre Hiroshima, que junto al de Nagasaki, marcaron definitivamente la historia del hombre.⁹ Cito el poema completo en su versión en castellano:

*Tu cuerpo es la naturaleza
me dices
pues el día de la despedida
me salvaron los árboles
del parque
Tal vez nunca podré hablar
de tus visiones*

⁵ En “¿Adónde se fue mi gente? (Las armas de la memoria)” en www.sergiomansilla.com, consultada el 19/03/2012.

⁶ Señala Georg Simmel en “El dinero en la cultura moderna”: “Desde tiempos inmemoriales la ciudad, a diferencia del campo, ha constituido el asentamiento de la economía monetaria [...] La propiedad de dinero apunta a la posibilidad de disfrute de un número de muchas cosas más” (2012: 22).

⁷ Este volumen, cuya primera edición data de 1969, constituye uno de los más destacados trabajos sobre la frontera en un sentido metafórico en el que se conceptualiza fundamentalmente la frontera y los pasajes entre los estadios y roles sociales. La categoría “ritos de paso” sirve para estudiar estas transiciones y se descomponen en “ritos de separación”, “ritos de margen” y “ritos de agregación”.

⁸ Elicura Chihuailaf nació en Quecherewue, comunidad cercana a Temuco, Chile, en 195. Obstetra de profesión, está considerado una de las más representativas voces de la literatura mapuche, así como un activo protagonista por el reconocimiento y visibilidad de los pueblos originarios del continente. *De Sueños Azules...* obtuvo en 1994 el premio Mejor Obra Literaria que otorga el Consejo Nacional del Libro de Chile. Entre algunos de sus libros figuran los poemarios *El país de la memoria* (1988) y *El invierno, su imagen y otros poemas* (1991). En 1999 publicó la crónica *Recado confidencial a los chilenos*. Ha traducido al mapuzugun textos de Neruda y Víctor Jara. (Bibliografía tomada de la contratapa del volumen *De Sueños Azules...* La Habana: Casa de las Américas, 2008)

⁹ Dice Jaime Huenún en *Lof sitiado*: “La población que conforma el pueblo mapuche de Chile alcanza, según cifras oficiales obtenidas a través del Censo Nacional del año 2002, a 604.349 personas, las que constituyen el 4% del total poblacional del país [...]. El 60,7% de la población mapuche habita en las ciudades de Puerto Montt, Osorno, Valdivia, Temuco, Concepción, Valparaíso, y por supuesto Santiago. [...] Desde 1988 a la fecha, una veintena de autores mapuches ha venido publicando libros regularmente, instalando de este modo una serie de propuestas líricas distintivas y diversas. Hablamos de una producción poética que ha conseguido atenuar parte del eurocentrismo literario presente durante todo el siglo XX en un país que sólo era capaz de valorar y prestigiar obras de fuerte filiación estética grecorromana, europea o anglosajona” (2011: 19-20).

al otro lado del Oeste
 porque mi pena es como
 el ruido terrible
 de la bomba de Hiroshima
 No sé, te digo. Yo estoy
 aún mirando
 a mis Antepasados muertos
 sobre nuestros campos
 de 1883
 En el homenaje a la vida
 sin duda, ambos diríamos
 lo mismo: Silencio
 El Silencio sagrado como pasos
 sobre el bosque

Atardece y llovizna
 se detiene en mis Palabras
 en el cielo, más allá
 en la casa de oro
 la Luna y yo, brillando, yacemos
 en el ojo Azul de una tormenta.¹⁰

A pesar de la muerte y el dolor generado por la destrucción que provoca el Hombre, el hablante postula un homenaje a la Naturaleza y a la vida, reclama “Silencio”, el mismo silencio sagrado del bosque, y concluye en los dos últimos versos: “la Luna y yo, brillando, yacemos/en el ojo Azul de una tormenta” (2008: 59). La identificación del sujeto con este elemento de la Naturaleza otorga aquí otro sentido a la morada y al lecho de muerte: describe su estar en el mundo como en un ojo de tormenta, en un centro que brilla y al mismo tiempo, resulta conflictivo.

Varias son las ediciones bilingües de escritores de origen mapuche y huilliche producidas en las últimas tres décadas que intentan ligar las fronteras culturales a partir del trabajo con una lengua migrante que se traslada de la oralidad de la lengua originaria a la escritura, y de ésta al castellano; y que abunda en tropos, figuras y tópicos entre lo arcaico y lo moderno. En este sentido son fundamentales los trabajos de Elicura Chihuailaf, Jaime Luis Huenún, Leonel Lienlaf, Lorenzo Aillapén, José Teiguel, Bernardo Colipán, María Teresa Panchillo, Maribel Mora Curriao, entre muchos otros que han volcado el territorio en la escritura y proveen un acercamiento a una cosmovisión relegada por las políticas estatales y

¹⁰La versión en mapudungun del poema antecede a la que aparece en castellano y es la siguiente:

Tami kalvi ta chumlen ta pekan
 az feliy, pien
 fey amutun antv mew
 montulenew re tati trawvlechi
 aliwen
 Chumkaw norume ta zuguno
 alu tami
 pen zugun mew mvlepuli
 ta nome lafken mapu mew
 welu tañi weñagkvn ta kiñe
 fvtra wirar kechiley
 Irochima weza newen kon reke
 Kimlan, pieyu. Iñche we petu
 azkintun tañi Kuyfikeche la yem
 taiñ lelfvn mew ta 1883
 Taiñ chalitun taiñ mogen mu
 welu, mvr feypimafuyu:
 Ñvkvñnarpe
 Feyti kiñe gechi Ñvkvñ trekan
 Mawizantu new reke

Zum zum nagi feyti fvñfvñmawvn
 tvgi ñi nvtram Zugun mew
 wenu mew, zoy vyiw
 milla ruka mew
 wilvfkvllelu, ti Kvyen iñchiw nariyu
 Kallf ge chi tralkan mu.

problematizadora de las identidades nacionales; poetas que, tal como plantea George Steiner en *Extraterritorial*, entienden que su casa está en la lengua y que construyen su imagen como marginados o dudosamente situados en una frontera (2000: 15).

Asimismo, encontramos numerosos textos producidos en esta área cultural austral en los que la lengua no sólo atraviesa las fronteras de la dicción, la grafía, el léxico, el significado de un texto a otro, presenta también cosmovisiones heterogéneas que logran la mixtura en un mismo texto.¹¹ Poetas como Clemente Riedemann¹² transitan en sus poemas entre el castellano, el mapudungun, el alemán y el inglés. Cito un fragmento de "Un Blue Mapuche"¹³, a modo de ejemplo:

*Hubo licores y poemas
casi a un mismo tiempo en Karra Maw'n
fortalezas en la costa
troncos huecos de árboles metálicos
apuntando hacia el mar
día y noche apuntando hacia el pacífico mar
con piedras redondas y calientes
para matar al Wekufe
al Tuerto
al Cojo
y al Tatuado.*

*Hubo canturreo triste.
Quien salía al anochecer
con el propósito de solazarse
mirando el espectáculo de la luna en el estuario
podía oír
—con absoluta claridad—
el BLUE MAPUCHE.*

*Los indios protegieron hijos y costumbres
en los ūkantuwe (anti-bélicos)
Levantaron gran ceremonia pública:
ROGATIVA GENERAL AL DIOS NGENECHEN
pero no pudieron con el Wekufe
y hubieron de adscribirse al Folklore & Turismo.
[...]
Y los indios se marcharon
hacia el interior o La Frontera
¡WELE NAMUN!
¡MAN NAMUN!
¡WELE NAMUN!
¡MAN NAMUN!
Hacia los cerros.*

En sus volúmenes *Karra Maw'n y Otros Poemas* (1984 y 1995) y *Gente en la carretera* (2001 y 2006), diversos sujetos móviles dan cuenta de identidades portátiles¹⁴, de exilios,

¹¹ David Miralles sostiene: "la irrupción de una singularidad lingüística se debe a los particulares desarrollos humanos de esta zona y a la cohabitación de diferentes lenguas. Varias lenguas europeas, así como el mapudungun, la lengua originaria, se han hablado en el sur y ello ha dejado su impronta en la cultura" en "Sobre una posible literatura del Sur" en www.suralidad.blogspot.com, consultada el 22 de marzo de 2012.

¹² Clemente Riedemann nació en Valdivia en 1953 ciudad en que inició y ha desarrollado gran parte de su labor literaria. Fue uno de los fundadores del Taller Cultural *Matra* y colaboró estrechamente en diversas actividades del Grupo *Índice*. Ha publicado teatro, poesía y crítica cultural. Durante los últimos años ha escrito ensayos sobre el proceso cultural de la transición política en Chile. Fue distinguido con el Premio Pablo Neruda en 1990 y obtuvo la Mención Poesía en Casa de las Américas, 2006. Entre sus obras publicadas figuran: *Hacia la casa de ninguna parte* (poesía, 1981); *El viaje* (crónicas, Tamarcos, 1990); *Karra Maw'n y Otros Poemas* (El Kultrún. Valdivia, 1995); *Gente en la carretera* (El Kultrún, Valdivia, 2001 y 2006); *Isla del Rey*, (El Kultrún, Valdivia, 2003); *Coronación de Enrique Brouwer* (Valdivia: El Kultrún, 2007). Es editor general de la revista *SurOpaco* y director del blogspot: www.suralidad.blogspot.com. Actualmente reside en Puerto Varas.

¹³ Manejo la edición que aparece en Clemente Riedemann. *Karra Maw'n y Otros Poemas*. Valdivia: El Kultrún, 1995 [1era ed 1984]: 23-25.

¹⁴ Concepto tomado de Julio Ramos, 1996: 186.

partidas y regresos penosos en los que no hay “morada [home] donde regresar”, tal como expresa Stuart Hall (citado en Chambers 1995: 23). Sus textos entrecruzan, según Oscar Galindo y David Miralles (1992: 101), diversas lenguas; la crónica con el lenguaje poético y metapoético; el pasado y el presente; historias colectivas y personales; múltiples hablantes en el tejido del discurso: todos elementos que diseñan metáforas de la frontera.

En esta misma línea, me interesa mencionar otro derrotero doloroso de frontera, propio de una meridionalidad que pauta la condición del sujeto y define el hogar, según expresa Laura Pollastri (2010: 15)¹⁵ cuando analiza textos de la Patagonia argentina y chilena. Me refiero al poema “Égloga de los cántaros sucios”¹⁶ del volumen homónimo de Oscar Barrientos Bradasić¹⁷, poeta radicado en Punta Arenas, Chile. El poema, dedicado al río de las Minas —lecho que atraviesa la ciudad de Punta Arenas y desemboca en el Estrecho de Magallanes—, fija una aquí y, al mismo tiempo, expone un transcurrir y desborde permanentes, del sujeto y de la palabra. Con un extenso soliloquio, el hablante poético relata, “navegando en su lomo” (v. 46) como “tripulante de un navío fantasma” (v.51), lo que el río deja a su paso hasta su desembocadura, apoyado morfológicamente a lo largo de todo el texto en una fuerte aliteración de una “r” rasposa que patentiza la idea del cauce que arrastra su pesadez por un lecho fangoso.

Si bien no se conserva el esquema renacentista clásico del tipo de versificación elegido —ya que esta égloga se plantea como una sucesión de ciento treinta versos libres dispuestos arbitrariamente en el blanco de la página— aquí también encontramos una alegoría del tiempo que le toca vivir al poeta: como contracara del dulce lamentar de Salicio y Nemoroso en las Églogas de Garcilaso de la Vega, el hablante canta con un fondo de inquietud e insatisfacción, no exento de amargura, la pena por un río perdido, contaminado, agónico, callado, barroso; paisaje que al mismo tiempo objetiva la desesperanza del sujeto:

*La larga agonía fundadora aliada a los amantes pastoriles que se besan
en la baranda del puente colocando
la eternidad en el medio, tomándote entre sus
manos como una
serpiente dormida
que se ha engullido, mientras las señoras colgaban la ropa,
todo el hastío de la ciudad
que reposa. Ahí va el río como un mar tristeza soñando
la civilización de los pordioseros solemnes
que descansarán en la orilla cívica de Punta Arenas,
al camino que recorreremos de noche, embriagados, de tanto
recordar tu cauce,
tu carácter de deidad con las quimeras empapadas de ceniza, de oro,
de príncipe mendigo hermano de los gatos silenciosos,
romanos o con tiña,
todos maullando tu himno que se
pierde hasta perderse. (v.77-93)*

El río de las Minas se vuelve “metonimia de detritus urbanos y esperanzas varadas” (tal como sostiene Tomás Harris en la contratapa del volumen). Como en tantos otros textos de

¹⁵ Laura Pollastri sostiene, en su agudo trabajo “Meridionalidad y escritura: sacar la lengua”, lo siguiente:

En la economía de la forma, el blanco de la página se vuelve un dispositivo de polifonías donde resuenan, armónica o cacofónicamente, las diversas voces, las diversas lenguas, las diversas hablas para dar cuenta de una subjetividad habitada y constituida por esa misma diversidad: de este modo, el espacio duplica la condición del sujeto en tanto encrucijada, en tanto lugar donde coagulan marcas múltiples de identidad.[...] De allí, una necesidad casi testimonial de hablar del origen, de la procedencia, de marcar principios de modo incesante, de inscribir el trayecto vital individual en el minúsculo espacio del relato.

¹⁶ Manejo la edición que se publica en Oscar Barrientos Bradasić. *Égloga de los cántaros sucios*. Valdivia: El Kultrún, 2004: 9-13.

¹⁷ Oscar Barrientos Bradasić nació en Punta Arenas, 1974. Se tituló de Pedagogía en Castellano en la Universidad Austral de Chile. En la misma Casa de Estudios obtuvo un Magíster en Literatura y posteriormente cursó un Doctorado en Educación en la Universidad de Salamanca. Ha publicado textos de divulgación crítica tanto en Chile como en el extranjero. Algunos de sus poemas han sido traducidos al francés y al croata. Ha publicado, entre otros, *La ira y la abundancia* (Mosquito, Editores, 1997), *El diccionario de las veletas y otros relatos portuarios* (Cuarto Propio, 2003), *Égloga de los cántaros sucios* (Valdivia, El Kultrún, 2004). Obtuvo el Premio Municipal de Valdivia en 1997 y la mención honrosa del mismo premio el año 2002. De igual manera fue merecedor de la Beca de Creación Literaria del Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura. Fue incluido en la *Antología INSURGENTE de nuevos poetas patagónicos*, realizada por Pavel Oyarzún y Juan Magal. Ha incursionado en otras áreas de la actividad escritural como la dramaturgia y la creación de guiones para diversos trabajos audiovisuales. En la actualidad es profesor de Lengua y Literatura en la Universidad ARCIS (Punta Arenas).

la Patagonia austral chilena, el paisaje hídrico creado en los textos no es consecuencia de un determinismo geográfico o regional sino la proyección de una percepción del mundo, se vuelve hidrografía significativa (concepto tomado de Enrique Foffani y Adriana Mancini, 2000: 275). La idea de lo acuático como lugar de viajes, naufragios, de desarraigos, como espacio liminal que separa y reúne, y también como soporte semiótico de la expresión, coagula un estar en el mundo. Porque este río¹⁸, cuyo curso fluvial recorre alrededor de veinte kilómetros con orientación poniente-oriente hasta su desembocadura, constituye la cuenca más austral del país que nace en las altas montañas de los Andes, muestra en sus márgenes vetas de carbón —lo que le valió el nombre inicial de “Río del Carbón”—, contiene riquezas auríferas y desemboca en el mar, reuniendo en su curso dos elementos básicos de la economía chilena: la minería y la pesca, recursos naturales que, si se explotan, no se transmutan en el bienestar de los pobladores. Este río, en cambio, recibe los desechos de Punta Arenas y es, según el hablante de la Égloga, “una serpiente dormida”, “un intestino de ciudad amurallada”, “un río de lágrimas sucias”.

El poema nos ofrece la imagen de un hilo que todo lo conecta dentro de esta ciudad de Finis Terrae¹⁹, a lo que suma la condición de receptáculo de los residuos urbanos y de espacio de interacción económica entre los ciudadanos. El río sucio puede leerse también como metáfora del dinero, del mismo modo que en el poema “El dinero”²⁰ de Gonzalo Rojas en el que este valor de cambio se construye como término de comparación de una visión pesimista, cuando expresa:

*Yo me refiero al río donde todos los ríos, desembocan,
al gran río podrido
[...]
Los Bancos y los Templos abren sus puertas
para que pase el río.
[...]
él es la institución y la costumbre,
él vence los regímenes, demuele ideas,
él mortifica al pobre, pero revienta al rico
cuando no se somete a lamer su gangrena,
él cobra y paga, sabe lo que quiere
porque es la encarnación de la muerte en la tierra.*

El concepto de frontera implica límite estatal y también lugar de intercambios identitarios, discursivos, lingüísticos, económicos; “territorios sin límites” y “zonas de convivencia” (tal como expresa el documento del Encuentro Binacional de escritores “Conversaciones de Patagonia”, realizado en abril de 2012 en Palena, Chile). Frente a algunos estudios de las ciencias sociales que consideran la frontera como un borde que separa, muchas expresiones poéticas de esta área cultural dan cuenta del cruce de lenguas y de transacciones económicas.

En “Anda al pueblo hermano” encontramos un sujeto que va por dinero mientras el hablante poético se encuentra anclado en una forma arcaica de sociabilidad que le da refugio. En la

¹⁸ La cuenca del río Las Minas forma parte de la XII Región de Magallanes, insertándose dentro de una región geomorfológica dominada por La Pampa Magallánica donde los rasgos morfológicos predominantes son las formas planas y onduladas. Es importante destacar además, que esta cuenca Patagónica pese a su reducida extensión, posee una gran superficie identificada como Área bajo Protección Oficial perteneciente al Sistema Nacional de Áreas Silvestres Protegidas por el Estado.

El río de las Minas fue descubierto por Pedro Sarmiento de Gamboa en 1580. El encontró en sus márgenes las notables vetas de carbón, que doscientos cincuenta años después divisó Bernardo Philippi. Por eso se le llamó *Río del Carbón*. En tiempos de la colonia el francés Liviniere descubrió grandes riquezas auríferas y el río fue invadido por buscadores de oro que lo llamaron el Río de las Minas. Muchos científicos lo han recorrido desde donde nace hasta al mar, lo han observado y lo han estudiado, y han redactado algo así como un derrotero, describiéndolo en toda su extensión. Es claro que esto sucedió antes de la canalización. En marzo de 2012, su caudal creció inundando la ciudad de Punta Arenas.

¹⁹ Entre los numerosos textos de la Patagonia chilena en los que lo acuático marca frontera como separación, y al mismo tiempo invisibilidad del límite, encontramos por ejemplo, en el ámbito de la narrativa breve, el texto de Pedro Guillermo Jara “Y yo, puro hastío”. Recupero un fragmento:

*Y cuando el calor arreciaba en Chile, nos largábamos con la barra a lo de Argentina, vadeando el río Jeinimeni, a pie, pensando quizás en una cerveza helada en el boliche del chico Gandolfo, el hermano Gandolfo, casado con la hermana de sotito, el puntero izquierdo de moda en la selección.
Y en la tarde, con el carnet aún en la mano, cruzábamos la barrera de la frontera, cayendo su sombra nuestros hombros; silbando bajito, siempre a pie, con rumbo a Chile, bostezando con el agua hasta las rodillas, con cervezas en las manos, brindando en plena tierra de nadie, mientras las avutardas, muy arriba, volaban lentamente, majestuosas hacia la laguna, origen del río, bajo en la época de verano. (En Historias de Alicia la uruguaya que llegó un día, Valdivia, Edición de autor, 1979: 12-13)*

²⁰ Manejo la edición que aparece en Gonzalo Rojas. *La miseria del hombre*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 1948: 107.

otra orilla, la modernidad supone el progreso, los avances, el consumo; sin embargo, el hablante elige permanecer y transcurrir en su domicilio, en su espacio vital. Ir por dinero supone una transacción económica necesaria para obtener los bienes modernos, intercambio que encontramos metaforizado de otro modo en la “Égloga de los cántaros sucios”, porque en ésta el hablante surca un río que termina en frontera estatal y al mismo tiempo es el lugar del desecho, cuando debería ser fuente de producción. Al conjunto de discursos sobre la frontera se suma aquí el relato del río sucio que desemboca en el estrecho más austral de Nuestra América, otra contracara, un contracliché de otro símbolo de intercambio comercial y económico: el Canal de Panamá. Mientras éste acortó distancias, evitó naufragios, se convirtió en vía de navegación interoceánica entre el mar Caribe y el océano Pacífico influyendo decisivamente en los patrones del comercio mundial y en el crecimiento económico de las principales potencias, el Río de las Minas y el Estrecho de Magallanes agonizan, reciben el desecho de nuestros pueblos y escriben otra historia. Por eso, en esta linde de América, el hablante poético reclama: “Oh río callado, cuándo escribiremos la historia los tristes” (v. 55).

Bibliografía

- Abeijón, Asencio (2009). *Memorias de un carrero patagónico*, Buenos Aires, Galerna. Con prólogo de Osvaldo Bayer.
- Barrientos Bradasić, Oscar (2004). *Égloga de los cántaros sucios*, Valdivia, Ediciones El Kultrún.
- Chambers, Iain (1995). *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Chihauilaf, Elicura (2008). *De sueños azules y contrasueños*, La Habana, Casa de las Américas.
- Escolar, Diego (2000). “Identidades emergentes en la frontera argentino chilena. Subjetividad y crisis de la soberanía en la población andina de la provincia de San Juan”. Alejandro Grimson (Compilador). *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*, Tucumán, CICCUS, La Crujía, pp. 256-278.
- Foffani, Enrique y Adriana Mancini (2000). “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Dirigida por Noé Jitrik. Volumen: *La narración gana la partida*, dirigido por Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé, pp.261-291.
- Galindo, Oscar y David Miralles (1993). *Poetas. Actuales del Sur de Chile. Antología –Crítica*, Valdivia, Paginadura Ediciones.
- García Canclini, Néstor (2000). “¿De qué lado estás? Metáforas de las frontera de México-Estados Unidos”. Alejandro Grimson (Compilador). *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. Tucumán, CICCUS, La Crujía, pp. 139-151.
- González, Yanko (1999). “Sergio Mansilla: con dolor de muelas en el corazón”. *Héroes civiles & Santos laicos. Palabra y periferia: trece entrevistas a escritores del Sur de Chile*, Valdivia, Ediciones Barba de Palo.
- Grimson, Alejandro (Compilador) (2000). *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*, Tucumán, CICCUS, La Crujía.
- Huenún, Jaime (2011). *Lof sitiado*, Santiago de Chile, Lom editores.
- Jara, Pedro Guillermo (1979). *Historias de Alicia la uruguay que llegó un día*, Valdivia, Edición de autor.
- Mansilla Torres, Sergio (1996). “Clemente Riedemann: deseo de una historia y de un lenguaje vedados”. *Estudios filológicos* 31, pp.57-74.
- (2010). *BUQUE DE ARTE. Poesía reunida 1975-2005*. Valdivia, Chile. Versión digital.
- Mignolo, Walter D. y Madina Tlostanova, “Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia”, PDF. S/Ref.
- Miralles, David (2012). “Sobre una posible literatura del Sur”. www.suralidad.blogspot.com, consultada el 22 de marzo de 2012
- Pollastri, Laura (2012). “Meridionalidad y escritura: sacar la lengua” en: Pollastri, Laura (editora): *Los umbrales imposibles (de la Patagonia al Caribe anglófono, muestra de textos)*, General Roca-Neuquén: Katatay. Red de docencia e investigación en el área de la Literatura Latinoamericana - Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos, UNCo. En prensa. Cuatro ediciones preliminares artesanales con fines didácticos.
- Ramos, Julio (1996). “Migratorias”. *Las paradojas de la letra*, Caracas, eXcultura, Universidad Simón Bolívar, pp. 177-186.
- Rojas Gonzalo (1948). *La miseria del hombre*, Valparaíso, Universidad de Playa Ancha.
- Riedemann, Clemente (2006). *Gente en la carretera*, Valdivia, Ediciones Kultrún.
- , 1995 [1984]. *Karra Maw’n y otros poemas*, Valdivia, El Kultrún.
- Simmel, Georg (2010). *Cultura líquida y dinero. Fragmentos simmelianos de la modernidad*, Barcelona, Anthropos.

Steiner , George (2000) [1971]. *Extraterritorial*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
Trigo, Abril (1997). "Fronteras de la Epistemología: Epistemología de la frontera". *Revista Papeles de Montevideo*, Número 1, junio de 1997, pp. 71-97.
Van Gennep, Arnold (2008) [1969]. *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza.



Grupo Yonke

EL SUR EN LA PALABRA: MERIDIONALIDAD Y ESCRITURA

Laura Pollastri*

Cartografías australes

En 1941, en tinta china sobre papel, el plástico constructivista uruguayo Joaquín Torres García dibuja América. Su mapa fue conocido posteriormente como mapa invertido; en él, ubica Tierra del Fuego en la parte superior de la página y la zona Caribe en la inferior. En 1945, Torres García plantea:

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. (Joaquín Torres García 1941)

Más que poner el sur en el norte, lo que hace el pintor es ubicar el sur arriba, señala en la política occidental de los espacios que el sur para nosotros está y debe estar en el lugar de preeminencia. Esta retórica espacial que adjudica valencias a los lugares del plano: arriba, superior, importante; abajo inferior, degradado; derecha, diestro, positivo; izquierda, siniestro, negativo arma un mapa mental en el que los sujetos que lo habitan quedan indefectiblemente apresados. El sur no es, entonces, un punto cardinal marcado por la rosa de los vientos o la brújula, es un conjunto de predicaciones que se colorean según quién y cómo sea pronunciado, es una maquinaria significante¹, una función o dispositivo que se lee como espacio de frontera.²

Las fronteras fueron concebidas como la línea indicadora del último punto en la implacable marcha de la civilización. De un lado de las fronteras estaba la civilización, del otro, la barbarie o el vacío. La marcha de la civilización y la idea de las fronteras creó una división geográfica y corpo-gráfica. Ciertas áreas del planeta fueron designadas como los lugares de los bárbaros y, desde el siglo dieciocho, de los primitivos. De un solo golpe, los cuerpos fueron clasificados y fueron asignados a ocupar determinadas áreas del planeta (Walter Mignolo).

En esta línea de pensamiento, Graciela Scheines, en su libro de 1993 de título muy sugestivo, *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina*, abastece la prédica uniéndola a la ponderación del territorio patagónico: "basta cruzar el Atlántico y caminar hacia el sur para encontrar en la Patagonia inhóspita el tiempo primordial, prehistórico y pretecnológico que deviene la utopía del fin de la historia" (1993: 39). De este

* Laura Pollastri es Profesora (1979) y Doctora en Letras (1987) de la Universidad Nacional de La Plata donde inició su carrera desarrollada, posteriormente, en el país y el extranjero. Desde 1984 reside en la Patagonia; es Profesora Titular de las cátedras de Literatura Hispanoamericana; Directora y fundadora del Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos (Universidad Nacional del Comahue, y fundadora de la Cátedra Libre de Literatura Patagónica "David Lagmanovich". Ha realizado numerosas investigaciones desde 1980; desde 1990 dirige equipos de investigadores universitarios que han trabajado sobre vanguardias, modernismo, narrativa de los siglos XX y XXI. Ha publicado, entre otros: *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI* (Buenos Aires, Katatay, 2010); *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo* (Palencia, Menoscuarto, 2007); en colaboración con David Lagmanovich, *La revista Aula Vallejo: introducción e índice* (Tucumán- Tereóon, Ediciones del Norte y Sur, 2001) y *Microrrelatos argentinos* (General Roca, Publifadecs, 2006). Se encuentra en prensa: *Los umbrales imposibles (de la Patagonia al Caribe anglófono, muestra crítica de textos)*.

¹ En este sentido, se vuelve muy productiva la cita de Fernández Retamar en la "Introducción" para la edición revisada de *Todo Caliban* a través de la cual resulta obvio que 'sur' es algo más y algo distinto que un mero punto cardinal: "La caída del Muro de Berlín es también una imagen, pero para disfrute exclusivo de Próspero, quien está entregado ahora a levantar otros muros, nada imaginarios (por ejemplo, el literal entre los Estados Unidos y México; por ejemplo, el de la xenofobia), esta vez no para separar al Este del Oeste, sino al Norte del Sur: incluso de ese nuevo Sur que hasta hace poco se llamó en buena parte Este" (2004: 9).

² Cfr. María Amelia Bustos Fernández (comp.). *La literatura de la Patagonia Norte: un imaginario en la frontera*. Neuquén: Editorial de la Universidad Nacional del Comahue, 1996.

modo, al hilvanar Patagonia a la idea de última frontera, de sur absoluto, se procede a un vaciamiento que la despoja del hombre, la civilización y la historia. Es entonces cuando uno se siente ante el desierto letrado —en oposición al afortunado hallazgo de Ángel Rama, *La ciudad letrada*—: un espacio regido por el desierto (o que es insistentemente leído como vacío), que produce una literatura en una época en la que lo urbano hegemoniza la producción de discursos. El escritor patagónico batalla con un espacio doble: el urdido por múltiples escrituras que traman lo que Livon-Grosman denomina una “geografía imaginaria”, y el espacio vivido (*erlebte Raum*) —que en muchas oportunidades representa el lugar de radicación³ y no el lugar de nacimiento. Sin embargo, las imágenes proyectadas desde fuera del territorio por un patagonismo⁴ que lo describen creyendo captarlo y contenerlo son una “construcción cultural” radicada en el sur del mundo que descansa en las bibliotecas.⁵

Este espacio sigue siendo sometido a alarmantes muestras de “redescubrimiento”. Susana Bandieri, la prestigiosa historiadora de la Universidad Nacional del Comahue, termina su imprescindible *Historia de la Patagonia* (Bandieri 2011: 368-369) señalando una alarmante situación:

Una respetada revista internacional de divulgación científica [Simon Worral: “La Patagonia”, National Geographic vol. 14, núm 1, enero 2004] sostiene, muy recientemente, en una nota central, que la Patagonia sigue siendo un “espacio abierto” a la ocupación internacional. El texto y las hermosas fotografías aluden a un páramo árido, desértico, ventoso y abandonado —similar al que mostraba Darwin cuando comenzamos la historia—donde los recursos minerales aún esperan “al afortunado” y donde los “estancieros corporativos” (con referencia al grupo Benetton y a otros extranjeros que compraron tierras en la región) “están descubriendo un mar de oportunidades”.

Entonces, no es solo desierto, página en blanco que se lee como texto por venir, sino también baldío, en tanto espacio a la espera de una mano que lo apropie, lo que abre en Patagonia posibilidades infinitas para todo aquel que no sea su legítimo habitante; y, por un proceso intensivo de pecuniarización del espacio que lo vuelve yacimiento —no solo de petróleo, sino también como reserva mundial de agua—, se ha sumado a las diversas figuras del viajero (explorador, científico, entre otras) que la ha tatuado con sus recorridos, la del turista: se ha pasado del explorador al turista y del turista extranjero al comprador, también extranjero. Hay una Patagonia que es nuestra y una que no es nuestra: como una gran paradoja, este vasto territorio recorrido y poseído por la palabra del viajero frecuentemente proveniente de otras tierras, hoy tiene amplias zonas de circulación prohibidas: grandes extensiones de terreno vendidas —de ríos, lagos y caminos— se han vuelto intransitables para los habitantes de la región.⁶

³ Una gran proporción de los escritores patagónicos que están produciendo en la actualidad provienen de otros puntos del país o del extranjero; cito unos pocos ejemplos: Gerardo Burton es de Buenos Aires, María Cristina Ramos, de Mendoza; Gustavo de Vera, uruguayo; Ricardo Costa, de Buenos Aires.

⁴ Afirma Silvia E. Casini: “El espacio patagónico fue caracterizado de manera homogénea a partir de un discurso foráneo relacionado con prácticas imperiales de apropiación del espacio. Se configuró, así, una red textual (que hemos denominado ‘texto fundador’ del espacio patagónico), con rasgos semejantes a los que Edward Said denuncia al referirse a los textos del ‘Orientalismo’, cuando dice que en ellos la mirada imperial ‘daba sentido no sólo a las actividades colonizadoras sino también a las geografías y los pueblos exóticos’”. Cabe aclarar que Casini lo denomina ‘patagonialismo’ (Casini 1993: 17 y ss.) (la cita incluida de Said pertenece a *Cultura e imperialismo*).

⁵ Es interesante que los dos trabajos académicos más citados sobre Patagonia, el de Silvia Casini: *Ficciones de Patagonia* (Rawson- Secretaría de Cultura de Chubut, 2007) y el mencionado de Ernesto Livon-Grosman, *Geografías imaginarias* han sido trabajos realizados, el primero como tesis en el College of Arts and Sciences, University of Kentucky, para el título “Doctor of Philosophy in Hispanic Studies (2005); el segundo, según su mismo autor afirma: “es también un proyecto que fue posible en parte por razones materiales, por el acceso al sistema de bibliotecas universitarias norteamericanas que me permitió no sólo acceder a un gran número de relatos de viajes y mapas, sino y también me ofreció una idea de conjunto que a su vez fue importante a la hora de hacer la selección y constituir una serie textual” (Sergio De Matteo, “Patagonia: como polo de reflexión. Entrevista a Ernesto Livon- Grosman. *Museo Salvaje*. Santa Rosa, invierno de 2006, AÑO IX, N° 21, pp. 3-6). Ambos investigadores acuden, para pensar nuestra Patagonia, a las bibliotecas de septentrión; no es casual, entonces, que sus lecturas se detengan en el régimen ficcional tramado desde fuera de Patagonia. Hay una gran cantidad de textos que por ser edición de autor o publicaciones manufacturadas van de mano en mano y circulan en un grupo muy reducido, pero es allí donde se encuentra el pensamiento de ruptura respecto de códigos establecidos; en este sentido, y sin dejar de reconocer el valor de los mencionados trabajos, considero fundamental y superadora la investigación que está realizando en su tesis: “*Patagonia argentina en su escritura: entre la poesía y el relato breve (1984 – 2009)*” la Lic. Silvia Mellado.

⁶ El presente trabajo retoma y profundiza en ideas e investigaciones anteriores en las que vengo trabajando la identidad patagónica. Me refiero a mis trabajos: “Fragmentos de una fundación” (Pollastri 1999); “Patagonia: una escritura posible” (Pollastri 2000b); “Refundar el territorio: la poesía de Neuquén” (Pollastri 2000a); “Las coordenadas del laberinto: Patagonia argentina y escritura”, (Pollastri 2009); “El desierto letrado: Patagonia, escritura y microrrelato” (Pollastri 2010), y “Meridionalidad y microrrelato: escrituras en el borde” (Pollastri 2011); “Meridionalidad y escritura: sacar la lengua” (Pollastri 2012).

Sin embargo, al hablar desde el sur y en el sur, se produce un discurso de frontera simbólica y metafórica, y también de fronteras reales. La retórica de los espacios produce como contrapartida una meridionalidad en la escritura que expone la intemperie de un sujeto atravesado por la ley de la *civis*, aun cuando lo sur sea aquello que denota un apartamiento de lo urbano y, en algunas oportunidades, de lo civilizado. Por ello, se trata de fundar la *civis* y la *urbs* en el cuerpo del texto y del sujeto. En este sentido, no es casual la opción del chileno Juan Armando Epple (1999: 13) en el siguiente microrrelato:

Argumentatio

A Paquita Noguero

El padre Las Casas les contó que, en un debate teológico, intentó convencer a los europeos de que los indios americanos eran humanos porque se reían.

Todos los indios rompieron a reír a carcajadas.

Las Casas se mantuvo serio.

Pero en el fondo, no podía dejar de sonreír.

Otra dimensión se suma a la maquinaria 'sur', el tiempo. Ya que el sur es también una coordenada temporal, marca un umbral que puede empujarnos a pasados remotos (y vuelvo a la cita tan sugestiva de Scheines).

El 11 de setiembre de 2011 aparece publicado el texto "La nave de los locos", en el muro de Facebook del escritor patagónico chileno Pedro Jara:

Por el Rin desciende la nave de los locos. ¡Qué de risas, alucinaciones, bipolaridades, esquizofrenias! Hablando en romance, cantando en gótico, murmurando en provenzal, rezando en latín, maldiciendo en sardo y en corso al alcalde de Basilea que los embarcó en esta nave para deshacerse de ellos.

Al llegar al delta del río, en el mar del norte, la nave traspasa un portal del tiempo y se materializa en la bahía de Corral, al sur de Chile. La nave remonta el río Valdivia. Los viajeros descienden y los vemos sentados con la mano estirada en los portales de las iglesias; transitando por la feria fluvial; por la Plaza de la República; por la periferia de la ciudad, cargando su soledad y sus pobres pertenencias, acompañado por perros, murmurando en lenguas que nadie conoce y que nadie escucha y que anuncian una nueva edad media que ya se ha instalado entre nosotros, sin darnos cuenta.

Insidiosamente, Jara contesta a la idea implícita de un sur demorado en la historia adjudicando al inmigrante europeo los semas de la locura, la pobreza y el atraso. Entre el borde del afuera y el borde del adentro habita un sujeto que se desplaza en la dicotomía sur / no sur; por ello, el discurso literario Patagónico es un discurso de umbral, o de una frontera que a la vez fuese un umbral: porque de modo permanente se están empujando más allá los predicados que harían de ese sur un lugar inhabitable: hay entonces una lucha por generar en ese lugar una morada. La palabra queda entonces dividida entre la topofilia y la topofobia. El escritor chileno Clemente Riedemann desglosa estas circunstancias de manera precisa en su texto "Sur".⁷

Al principio el sur era mi patio, el perfume de la magnolia entrando por la ventana en las mañanas del verano. Rumor de los vapores, los trenes, oleaje del río balanceando las totoras, la madre canturreando "el día que me quieras";

Pero después fue cataclismo, inundación, barcos tumbados, locomotoras como cucarachas indefensas bajo el sol mortecino. Fue metralla, allanamiento, el padre y el hijo torturados uno frente al otro en los gimnasios⁸;

Al principio el sur era mi patria, la bandera flameando en el pórtico, el alto tiuque vigilando los bosques, un niño reventando guatapiques;

Ahora el sur es una herida, cerrada pero viva, debajo de la piel, lagartija correteando en las murallas, canción susurrada en las esquinas. Canción nueva para vivir el día,

⁷ Publicado por primera vez en <http://suralidad.blogspot.com.ar>, (consultado el domingo 13 de septiembre de 2009).

⁸ Indudablemente se refiere a la caída del Gobierno democrático de Salvador Allende y la llegada de la Dictadura de manos de Augusto Pinochet el 11 de setiembre de 1973, que se continuó hasta 1990.

breve y a la vez infinito. Como un círculo, como un poema, como el amor. Quizás somos solo una palabra.

Este texto distribuye claramente las dos series temporalmente polarizadas entre “el principio” y “el ahora”: por un lado, el sur se despoja de vastedad (se despatagoniza, a Patagonia le cabe la dialéctica de lo inmenso) y adquiere dimensiones humanas en las entretelas del recuerdo que parten del tiempo mítico de la infancia abrigado por la voz materna. La segunda serie se abre al ‘después’, al tiempo histórico del terremoto⁹, al cataclismo natural irrefrenable, y al cataclismo político donde la imagen paterna esta vez es deformada por el dolor de la tortura: dos generaciones torturadas cara a cara en los gimnasios. El padre frente a la tortura del hijo hace de la patria del ahora, que se nombra de inmediato con la bandera flameando, una herida: el lugar en donde cabe solo una palabra. Este texto enfrenta lo *Heimlich*, lo doméstico del espacio vivido por el sujeto (el *erlebte Raum*) en *Unheimlich*, a la vez lo enorme, lo tremendo y lo inquietante de las fuerzas naturales y humanas aunque pronunciados por una voz en sordina.¹⁰

Otras veces, la inmensidad abraza al sujeto, como en este texto de Liliana Campazzo.¹¹

Al costado de la tres, un brindis en el viento, tiraremos una manta y haremos el amor en la banquina. Conjuraré al Dios de lo oscuro y arrojaré los males por el cañadón. La noche en la ruta tres tiene un encanto particular, todo el cielo es más grande y límpido, las estrellas rozan mi cabeza y soy mucho más alta y bella, y pura en sus orillas. No hay en el camino un mejor lugar para amarse que esa pampa inmensa, su abrigo gris afloja el ánimo y las esperanzas se mezclan con las voces de las piedras. Mi auto festejará también la libertad de recorrer kilómetros a toda la fuerza de su motorcito, beberá nafta como nunca, y su andar será firme y tranquilo como el de un pequeño insecto peregrinando el desierto.

Todo lo que está instalado como conjunto de predicaciones vinculadas con el sur es transformado como en una sala de espejos cóncavos y convexos: la inmensidad reduce la proporción del sujeto a dimensiones de insecto, pero si para Riedemann el ser insecto es la metáfora del momento de la catástrofe, Campazzo lo cambia de signo y lo rodea de significados positivos. En la magnífica fenomenología del espacio que traza Gastón Bachelard con *La poética de el espacio* se opone lo inmenso y lo diminuto en tanto “lo inmenso no es objeto, una fenomenología de lo inmenso nos devolvería sin circuito a nuestra conciencia imaginante”

⁹ Posiblemente se refiera al famoso terremoto de 1960, que en Valdivia registró aquella tristemente célebre intensidad record de XI a XII en Escala de Mercalli y 9,5 en Escala Richter. <http://www.angelfire.com/nt/terremotoValdivia/>. Sergio Mansilla, el poeta chilote, registra el suceso en este maravilloso relato: “La quebrazón y el ojo que lagrimea hacia adentro”

El 22 de mayo de 1960 fue el gran terremoto en el Sur de Chile. Mi padre estaba entonces en la Patagonia argentina; mi madre estaba aquel día sola cuidándome y tejiendo en casa. Mi abuelo paterno, el único abuelo vivo entonces, estaba enfermo en el hospital de Puerto Montt. Y yo, con mis dos años, entonces reptaba, aún sin memoria, por el mundo.

Y a eso de las tres de la tarde comenzó a temblar.

Don Esteban Muñoz, nuestro vecino, estaba en medio del mar pescando en su bote, y vio que los barrancos se quebraban como vidrios y caían al mar, y sintió que el aire se estaba llenando de espíritus misteriosos; volvió atolondrado de miedo a tierra. Mi madre salió conmigo en brazos al patio y entonces dice que vio cómo los álamos se inclinaban hasta tocar con su follaje el suelo y la casa saltaba igual que un caballo arisco con jinete y los bueyes corrían mugiendo por el campo como enloquecidos. Ella se cogió de un cerco, y sujetándose a mí y sujetándose ella, soportó lo peor.

Cuando llegó la noche, parecía que sólo los no nacidos y los muertos habitaban las casas abandonadas. Los vecinos se juntaron e improvisaron carpas en los descampados bajo un cielo que ya miraba los exilios presentes y futuros.

Durante la noche hubo una salida de mar: el agua entró a las casas ribereñas; se llevó tinajas, mesas, barriles; flotaron las camas; abrió y cerró puertas a su antojo. Y algunas casas se fueron navegando como barcos salidos de sueños. Y sobre el techo de una bodega iba un perro como un solitario marinero por los océanos secretos del tiempo.

A la mañana siguiente el mar y la tierra dormían su borrachera. Pero ya habían desaparecido los bancos de mariscos y unos días después las playa estaban llenas de peces muertos. Y cuentan que el olor de los peces podridos inundaba todas las islas. Y los campesinos bajaban con sus carretas a la playa a buscar peces muertos para hacer abono con ellos y tener buenas siembras. Entonces no hubo agua porque los ríos sólo corrían debajo de la tierra; y no llovió tampoco porque el cielo estaba seco igual que un cuero estaqueado muchos días al sol. Y la gente tenía que cavar en el barro para sacar una jarrita de agua sucia y maloliente.

¹⁰ Esta misma circunstancia, la fuerza del cataclismo natural esta vez referida a la erupción del volcán Chaitén en el año 2001, se lee en el texto “Todo es nuevo para mí” de Gustavo de Vera, que incluimos en la “Muestra de textos” del presente dossier (Laura Pollastri y Gabriela Espinosa: “La frontera Chile-Argentina: voz y escritura en Patagonia” en *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*. Año VIII, núm. 10, octubre de 2012).

¹¹ “Blues de la ruta tres” en Tulio Galantini. *Agua fuertes Patagónicas*. Viedma, Imprenta de la Legislatura de Río Negro- Archivo Sociedad de Poetas del Fin del Mundo, pp. 69-70.

(Bachelard 1983: 221). Leído desde este lugar, el sujeto arrojado a la interioridad imaginante debe cumplir el rito de conjurar los dioses de lo oscuro para poder pisar en lo concreto; así absorbe en la tierra a la tierra, y Campazzo recurre entonces a la imagen de Eliot para asumir la libertad como contraparte del aislamiento:

*A la noche cocinaré cordero asado y lavaré los platos, me sentaré al lado de la salamandra a leer, la tierra baldía será mía. Gracias Elliot [sic].
Espero el viaje como quien espera la luz.
La ruta interminable y el viento para mí.
La libertad.*

En un texto de Cristian Aliaga, “El manto igualitario”, publicado en *Música desconocida para viajes*, se lee lo siguiente: “La nieve es un manto igualitario que desdibuja los límites de la pampa seca [...] Siempre el fango puede más que la nieve salvo acá, donde nadie pasa, y en la montaña, donde debiéramos vivir para siempre aunque la altura nos ahogue. Hay que quedarse quieto, muy quieto, y ver pasar la vida para poder vivir tan abajo (Koluel Kaike)”¹² (Aliaga 2002: 72). La idea de la contemplación como modo de existencia, de la quietud e inmovilidad como imperativos vitales desde los cuales se conjuga la noción de la región de abajo, la inferior —el texto está datado en un lugar de Santa Cruz, Koluel Kaike— como un lugar habitable, pero no vivible, se relaciona con la percepción de lo austral como lo que está en el lugar de lo inferior. Esta mirada gráficamente está sostenida en una escritura no alfabética: la de la cartografía, la del planisferio, trazada por una mano que adjudica valencias contrapuestas al espacio.

El estupor del hablante en el siguiente texto da cuenta de ese lugar impuesto por una mirada maniquea:

Brújula

*Por enésima vez tomo la brújula, me señala el Norte y no me puedo convencer que mi aldea se ubique justamente en el Sur, invariablemente en el Sur.*¹³

Este texto de Pedro Jara nos dice cuánto hay de inhabitable en la noción de sur. La enorme violencia que el sujeto padece ante la escritura hace del lugar adjudicado al propio cuerpo el espacio de la inferioridad: lo de abajo, en la cartografía occidental, lo ubicado en el sur. De este modo, el domicilio es una prisión semiótica que viene cargada de calificaciones negativas: nuestro sur preeminentemente de lengua castellana o de hablas indígenas, o sea, en ninguna de las lenguas imperiales de la segunda modernidad,¹⁴ es el espacio adjudicado a la barbarie. De un lado queda la civilización, la modernidad, el progreso; del otro, en una continuación del texto sarmientino, la barbarie, el retraso: en una operación que algunos designamos como patagonismo (Mellado, Casini, Pollastri): un conjunto de predicados adjudicados por el foráneo, por el que no es patagónico a lo patagónico —y que el patagónico debe resolver para hacer habitable su morada. A esto responde el habitante de nuestro sur con lo que denominaría una activa meridionalidad. Esta meridionalidad militante de los patagónicos carga los enunciados de un sentido colectivo y político —orientándose hacia

¹² En un trabajo reciente, “Con el domicilio en la palabra: Patagonia, escritura y destino”, he explorado las consideraciones de William H. Hudson, y acerco algunas ideas que podrían ser aplicables a este peculiar estado que señala el texto de Aliaga: “en el capítulo 13 —que habría que repasar completo— de *Días de ocio en la Patagonia*, ‘Las llanuras de la Patagonia’, en un pasaje que podría leerse en la contracara de la lectura que hace Walter Benjamin de la experiencia baudeleriana en la ciudad de París, William Henry Hudson explica su relación con el paisaje patagónico: ‘sobre un caballo, me había vuelto incapaz de reflexionar; mi mente se había transformado de pronto, de una máquina de pensar en una máquina para algún propósito desconocido. [...] Mi estado era de *suspense* y *vigilancia*; y sin embargo no esperaba ninguna aventura, y me sentía tan libre de todo recelo como lo estoy ahora, sentado en una habitación en Londres’ (Hudson 135). Estas percepciones se corresponden con una consideración del espacio según la cual la experimentación (*Erfahrung*) del mismo produce la suspensión momentánea de los influjos externos que se vivencian (*Erlebnis*) en el seno de la ciudad moderna. Es compelido a enfrentarse con aquello que la modernidad por su propia condición intenta exasperadamente dejar atrás, se convoca al sujeto enfrentándolo con su propia interioridad, en un estado de suspensión y vigilancia—en las antípodas del sujeto *blasée*, del urbanita que Simmel retrata en “La metrópolis y la vida mental”. Modernidad y origen se encuentran inscriptos en el entramado de este discurso que intenta captar la peculiar disposición del ánimo ante el espacio patagónico.

¹³ Texto enviado por el autor para su lectura al V Congreso Internacional de Minificción, realizado en la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina, en noviembre de 2008. Está incluido en Laura Pollastri: *Los umbrales imposibles (de la Patagonia al Caribe anglófono, muestra de textos)*, en prensa.

¹⁴ Estoy siguiendo la clasificación de Walter Mignolo cuando afirma que “las tres lenguas imperiales de la segunda modernidad [son] francés, inglés y alemán”. Sobre la relación entre lengua, territorio y escritura en la zona austral, remito a mis trabajos “Meridionalidad y escritura: sacar la lengua” (Pollastri 2012) y a “El desierto letrado: Patagonia, escritura y microrrelato” (Pollastri 2010).

una literatura menor tal como la describen Deleuze y Guattari— desde el que se desmontan los dispositivos de enunciación que desde fuera de Patagonia la radicalizan; generando por un lado una espacialidad en tanto reserva utópica (leyenda rosa); y por el otro, el vacío (leyenda negra); la reacción intenta despabilar las proyecciones tanto negativas como positivas que se despliegan, y aun cuando se acuda a predicados negativos, estos acusan la condición colectiva y urbana del hablante patagónico.

Todo el *affaire* Kalamicoy, producido en 2008 en torno al poema “Introducción a un feo lugar” del escritor, da cuenta de la irritabilidad que genera el enfrentamiento al discurso oficial sobre nuestro sur. El poema comienza así:

*Neuquén tiene un fino viento
que me tiene definitivamente loco
y llena todo de tristes arañas grises
y grandes cucarachas charoladas
que acarrear
pequeñas partículas de mierda
desde el baño
para que reposen sobre el pan duro
que como a diario.*

En el 2008, este texto —incluido en un volumen del Plan Nacional de Lectura luego de ganar un concurso regional de cuento y poesía— generó una polémica que llegó hasta Buenos Aires y que culminó con el pronunciamiento de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación: “el Poder Legislativo nacional intervino a través del expediente 4529-D-2008, que en su proyecto de resolución tituló Sumario para expresar preocupación y rechazo por la distribución en las escuelas de la provincia del Neuquén del material titulado ‘Introducción a un feo lugar’, en el marco de la Campaña Nacional de Lectura” (Riquelme 2009). Sin embargo, esta y otras cosas alberga nuestra Patagonia, y sus escritores alertan sobre ellas con el mismo derecho con que T.S. Eliot escribió su obra cumbre, “Tierra baldía”. Del otro lado de la cordillera, Rosabetty Muñoz, en un mismo tono, contesta con su “huele a esencias”:

*No esperen una postal amable
deste pueblo de mierda.*

*Aparte del mar encabritado
además de las ratas
devorándose entre ellas;
aún después de los cadáveres;
el asunto huele a esencias.*

*Para estar aquí
hace falta estar vencido.*

Y Liliana Ancalao responde, en este coro de voces que se permiten decir lo impropio — legitimado por el sentido propio del espacio aunque otros quieran apropiárselo:

*señor de los desamparados
que esperan el colectivo
[...]
que no pase de largo
como si yo no fuera capaz de andar descalza
como si yo no fuera propensa a la ternura
como si fuera una chapa
un poste nadie nada*

*y que no venga lleno señor
porque se salen con la suya
entonces patas y empujones
en un boleto me suicidan la sonrisa
y me resigno animal al matadero*

que no demore señor hoy hace frío
y no llegan los sueños hasta el alma
en el filo de este riesgo no me culpes
si abandono un segundo la trinchera
y alcanzo a maldecir

la madrugada¹⁵

(Liliana Ancalao, 2011: "Oración para esperar el colectivo", pp. 13-14)

Como se ve espacio, dinero, lengua, palabra y política se entretejen en un discurso que presenta sus credenciales de identidad contestando a la pesada carga del texto patagónico heredado.

Tender puentes

En una práctica que hunde sus raíces mucho más allá de la llegada de los españoles¹⁶, el 28 de abril de 2012, a las 11 horas sobre el puente que une Chile y Argentina sobre el río Encuentro, se reunieron poetas de ambos países para realizar un abrazo poético y leer sus creaciones. Bernardita Hurtado Low había propiciado una reunión durante los días 27, 28 y 29 de abril en Palena, Región de los Lagos, Chile. Leyeron sus textos Bernardita Hurtado Low (Palena, Chile), Gustavo De Vera (Esquel, Chubut, Argentina), Bruno L. Mendez (Trevelin, Argentina), Verónica Merli (Bariloche, Argentina), Carlos Espinosa (Viedma, Argentina), Alejandra Wolleter (Puerto Montt, Chile), Elsa Pérez Carrasco (Puerto Montt, Chile), Nilda González y Patricia Cilio (Esquel, Argentina), Silvia Mellado (Neuquén, Argentina) y Patricia Medina Borquez (Maullín, Chile). Al finalizar las jornadas de reunión, se produjo un Documento del Encuentro Binacional de Escritores, "Conversaciones de Patagonia" (Hurtado Low 2012), donde se propone, entre otros considerandos:

Hacer manifiesto que las fronteras son territorios sin límites: por el contrario, constituyen nuestras zonas de convivencia; porciones de la geografía donde la integración cultural es parte de la vida cotidiana de sus habitantes. Que las trabas burocráticas y formalistas constituyen el principal obstáculo para que esa integración real y tangible, tenga un correlato en sus manifestaciones artísticas y culturales como expresiones de nuestra identidad y bases para otras formas de integración (económica, social, etc.).

Firmaron, en representación de los 16 escritores asistentes a las jornadas de trabajo, Bernardita Hurtado Low (chilena) y Gustavo de Vera (uruguayo, radicado en Esquel, Argentina); este es uno de los gestos por medio de los cuales sus habitantes radican el verbo patagónico en un espacio autodefinido como de frontera, aunque fundamentado en la integración y la convivencia. Indudablemente, es su conciencia identitaria, en tanto patagónicos y australes, la que los empuja a integrarse tendiendo los lazos de religación a través de dos fronteras, material la una y cargada de un fuerte simbolismo la otra, la cordillera y el sur¹⁷ —ese sur tan incomprendido por los hermanos del norte— encontrando allí su razón de ser cultural, política y social.¹⁸

¹⁵ En este mismo registro se puede leer el texto de Héctor Kalamicoy, que en el sector "Contra las instituciones del lugar" incluye el poema "Cómo te quiero Ko Ko": "Ojalá / esta broma pase a horario / o llegue hoy rápido / sin chocar sin volcar con esas ruedas tan lisas / y con toda esa gente adentro: / parece que hicieran fletes a la luna / no quieren dejar nada para el otro viaje / no quieren volver!"

¹⁶ Afirma Bandieri: "Hoy se sabe que la cordillera nunca fue un límite natural para el mundo indígena que la paz y la guerra estaban siempre presentes en la 'frontera', no sólo entre blancos e indios sino también entre las distintas parcialidades" (2011: 67).

¹⁷ En el año 2000, señalaba: "Alrededor de la década del ochenta, con Malvinas, las disputas sobre el Beagle, la capitalización y el debate argentino-chileno por los hielos continentales se reedita desde la política la saga del territorio nacional a la que permanecen ajenos los intelectuales del centro. Mientras en la zona metropolitana de la Argentina se iba abasteciendo una cierta forma de ruptura referida a los modos de auto comprensión de la figura del intelectual y de los círculos donde se armaba el entramado cultural argentino, en la Patagonia se iba acentuando la necesidad de reelaborar la construcción social de un sujeto regional a partir de una reapropiación discursiva del espacio: se activan los sentidos de pertenencia frente a las tensiones que —desde fuera de la región— podrían desestabilizarlos."

A partir de esta época, la Patagonia deja de simbolizar un destino posible para los habitantes de las metrópolis argentinas: una buena síntesis de lo que ha sucedido con el sur— promesa laboral, lugar de utopías— es la que aparece al final de la película "Mundo Grúa" (1999): el protagonista, operador de grúas despedido, marcha —por última vez— hacia ese sur tierra-prometida. Mientras se apila en una habitación de Comodoro Rivadavia, con veinte almas para descansar, fabula por teléfono para su madre el paraíso laboral y paisajístico que su realidad le niega. Al final, monta en un camión y regresa a Buenos Aires: la película termina con la imagen de un vasto desierto, y la colilla encendida de un cigarrillo en la noche. En el sur se ha escrito el último capítulo de una búsqueda fallida. Por otro lado, y ya desde el interior del territorio patagónico, los habitantes de Cutral-Co inician, en 1996, un gesto de protesta —el piquete— bloqueando una ruta, de este modo cierran momentáneamente de manera real y simbólica el acceso de los otros al territorio: desde afuera, y desde adentro de ella, se está marcando la Patagonia como un espacio clausurado (Pollastri, 2000b).

¹⁸ En otro de los considerandos del documento, se propone: "Crear, revisar, actualizar y perfeccionar la legislación necesaria que facilite la integración cultural y las condiciones de circulación de artistas, intelectuales, sus conocimientos y bienes culturales, como forma de fomentar el desarrollo de la producción cultural y los patrimonios culturales de la región, y como la herramienta política que quiebre la dependencia cultural e intelectual con otras regiones y metrópolis" demostrando una clara voluntad de diferenciación con otras latitudes.

Bibliografía

- Aliaga, Cristian (2002). *Música desconocida para viajes*, Buenos Aires, Del Dragón.
- Ancalao, Liliana (2001). *Tejido con lana cruda*, Comodoro Rivadavia, Edición de autor.
- Bachelard, Gastón (1983). *La poética del espacio*, México, FCE.
- Bandieri, Susana (2011) [2005]. *Historia de la Patagonia*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Bustos Fernández, María Amelia (comp.) (1996). *La literatura de la Patagonia Norte: un imaginario en la frontera*, Neuquén, Editorial de la Universidad Nacional del Comahue.
- Campazzo, Liliana (2010). "Blues de la ruta tres" en Tulio Galantini. *Aguafuertes patagónicas*, Edición de Autor, Archivo de la Sociedad de Poetas del Fin del Mundo, Legislatura de Río Negro, Viedma; pp.69-70.
- Casini, Silvia (2007). *Ficciones de Patagonia*, Rawson, Secretaría de Cultura de Chubut.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1990). *Kafka por una literatura menor*, México, Era.
- De Matteo, Sergio (2006). "Patagonia: como polo de reflexión. Entrevista a Ernesto Livon- Grosman", *Museo Salvaje*, Santa Rosa, invierno de 2006, AÑO IX, N° 21, pp. 3-6.
- Epple, Jan Armando (1999). *Con tinta en sangre*, Santiago de Chile, Mosquito Ediciones.
- Espinosa, Gabriela (2009). "Fragmentos de un archipiélago: microrrelato y Patagonia chilena" en Gustavo de Vera y Ariel Puyelli (coords.). *Esquel Literario 2009. Presentación de trabajos expositivos*, Esquel; pp. 21-26.
- Fernández Retamar, Roberto (2004). *Todo Calibán*, Buenos Aires, CLACSO.
- Grimson, Alejandro (comp.) (2000). *Fronteras, naciones e identidades*, Bs. As, CICCUS-La Crujía.
- Hurtado Low, Bernardita y Gustavo de Vera (2012). Documento del Encuentro Binacional de Escritores, "Conversaciones de Patagonia", inédito.
- Kalamicoy, Héctor (2009). "Introducción a un feo lugar" y "Contra las instituciones del lugar" en *LamásMédula / Neuquén*. <<http://www.revistalamasmedula.com.ar/nro2/nota6.htm>>
- Livon-Grosman, Ernesto (2003). *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Mahlendorff, Andrea (2000). *Literarische Geographie Lateinamerikas. Zur Entwicklung des Raumbewusstseins in der lateinamerikanischen Literatur*, Berlín, Editorial Tranvía.
- Mellado, Silvia (2012). *Patagonia argentina en su escritura: entre la poesía y el relato breve (1984 – 2009)*. Tesis doctoral en etapa final de elaboración, dirigida por la Dra. Laura Pollastri. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. (472 págs.).
- Mignolo, Walter y Madina Tlostanova. "Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia", PDF, S/ref.
- Pollastri, Laura (2012) "Meridionalidad y escritura: sacar la lengua" en Pollastri, Laura (editora): *Los umbrales imposibles (de la Patagonia al Caribe anglófono, muestra de textos)*, General Roca-Neuquén: Katatay. Red de docencia e investigación en el área de la Literatura Latinoamericana - Centro Patagónico de Estudios Latinoamericanos, UNCo. En prensa. Cuatro ediciones preliminares artesanales con fines didácticos.
- (2010). "El desierto letrado: Patagonia, escritura y microrrelato" en *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*, coordinación, edición literaria y prólogo a cargo de Laura Pollastri, - 1a ed. Buenos Aires, Katatay, 2010; pp. 439-459.
- (2009). "Las coordenadas del laberinto: Patagonia argentina y escritura", presentado en el Encuentro de Escritores "Esquel Literario 2009". Publicado en Ariel Puyelli y Gustavo de Vera (coordinadores). *IV Encuentro de Escritores Esquel Literario 2009*, Subsecretaría de Cultura y Educación Municipalidad de Esquel- Dirección de Cultura Municipalidad de Trevelin- Cultura del Chubut, Esquel, Mayo de 2009, pp. 71-76.
- (2000^a). "Refundar el territorio: la poesía de Neuquén", Conferencia brindada en la Philosophische Fakultät der Universität zu Köln, Colonia (Alemania), 5 de julio de 2000; inédito.
- (2000^b) "Patagonia: una escritura posible", ponencia presentada en II CONGRESO INTERNACIONAL DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA, 18,19 y 20 de octubre de 2000, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, inédito.
- (1999). "Fragmentos de una fundación", trabajo leído como organizadora del panel: "Poetas del Neuquén en el II ENCUENTRO NACIONAL DE POETAS, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 28-30 de octubre de 1999; inédito.
- Riquelme, Sara Eliana (2009). "La piedra del escándalo" en *Lamás médula / Neuquén*. <<http://www.revistalamasmedula.com.ar/nro2/nota6.htm>>
- Scheines, Graciela (1993). *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Torres García, Joaquín (1941). *Universalismo Constructivo*, Buenos Aires, Poseidón.

MUESTRA DE TEXTOS: MÁS ALLÁ DEL SILENCIO

PATAGONIA ARGENTINA

Gustavo De Vera

muelle

Se adentra en uno
en aguas, en piedras
en dientes de un intento
ensayo y endiablada vanidad
del territorio aguas adentro

Lo sabe:
bajo la grúa muertamente

Lo intuye:
en la frontera de los náufragos

Percibe:
un país extiende, crispera, estalla dedos
ulcerosos como muelles
erizado en pescadores.

Imagina:
nostalgia insolente porque no es él,
sino la tierra (jirones) país
que hunde su hocico.

Y no puede
no consigue ni acierta
con su idioma de semen
revertir un arrebato
clamando y piedras y dientes
bajo su lengua.

En *Último Paisaje*, en <http://gustavodevera.blogspot.com.ar/2010/08/ultimo-paisaje.html>

Sólo es nuevo para mí

(Chaitén - Chile, 2001)

Todo llora sobre Chaitén y sólo es nuevo para mí.
Llora la gente sin sombra
bajo la lluvia llamando
como llaman los niños que leen tu nombre
con sus voces menores,
con sus zapatos nuevos para mí.

En el monte, los coihues de los despeñaderos,
las algas que la playa pudre
llaman por tu nombre

y cómo te llaman
 los peces ahogados en el musgo
 en la espuma verde de los bosques
 en la selva blanca que ahoga pescadores.

ventisqueros y toninas, el volcán insomne,
 cisnes y anclas, botes muertos
 se nombran con tu nombre para llamarte.

Cómo te nombra esta poeta Paulina Cisterna
 y me pide otra vez los últimos versos con que te nombro.

A golpes de lluvia sobre el fuego
 la cocina te llama en sus fogones
 y el amor se cuece entre ajíes y pescados.

No la llames todavía no la nombres.
 Si está lloviendo sobre Chaitén
 donde la sombra se recoge
 y la gente anda sin ella, como yo
 y soy forastero aquí como en mi casa.

Bajo el cielo arriado a media asta en los faldeos,
 por la calle despoblada que el mar vence,
 pasa un hombre cabalgando por delante de los perros
 que husmean mi nombre y el tuyo

Les silba lejos el hombre llamando
 como te llama esta tristeza
 y los perros acuden solidarios
 y esta tristeza silba sola y para quién.

Salvo tu nombre, todo es nuevo para mí.

En <http://gustavodevera.blogspot.com.ar/2010/08/solo-es-nuevo-para-mi.html>

Cristian Aliaga

Lógica de corsario

Guardo en mis cofres una lengua ilustrada,
 ocasión para el llanto y el abordaje.
 Quienes duermen en el muelle raído
 de las playas de petróleo
 me encomendaron la organización del pánico:
 cumpliré, lo juro.
 Pero las marcas de las gaviotas
 están salpicadas de filosofía
 y las estrías del mar
 ocultan la botella que acompañó al suicida.
 No mirarás con estos ojos tu muerte,
 Tu devolución de atributos a la reina,
 la bella de canciones y ojos afilados.

Mirarás con ardor una playa helada,
 donde el viento y al furia
 quitan el linaje
 a los sonámbulos

En *No es el aura de Kant*. Buenos aires: Ediciones Último Reino, 1992.

Negar

Me niego a hablar sobre las latas que corren por mi calle, como auténtica letanía vuelan mañana y tarde arrastradas por un viento maníaco. No van solas, es cierto, sino en grupos de desechos donde bailan bolsas de consorcio, matas del campo, botellas, diarios jamás leídos, prendas con el orín seco. Me niego a hablar sobre el grupo de desechos y el desierto voraz que ha comido mi jardín, mis flores ojo de gato, ha secado el único pino que aún se bambolea. Me niego a hablar del viento derogado de sequías, de aquel que llevó los ramos de plástico, los panes de tierra negra, los libros amarillos en noches de tormenta, del que infundió un rumor anaranjado en los viejos, que se niegan a abrir los ojos frente a la tierra que vuela. Me niego a hablar de lo que he visto, y miro una flor parada al fondo del terreno, como si existiera.

En *La sombra de todo*. Buenos Aires: Editorial bajo la luna, 2007.

Liliana Campazzo

Los hombres tienen
destino de viaje
las mujeres resisten
y no preparan mapas
no aprontan valijas
no.

Las mujeres instalan piedras
que crecen en cimientos
que levantan paredes.

Las mujeres
traen del mar las piedras.
Fondo marino.

En *Yuyo seco*. Neuquén: Editorial Limón, 2005.

Ahora
sólo queda decir
lo que ha quedado
lo que a tanto invierno
ha sucedido.
En el mil de la ruta tres
una mujer
se sienta y escribe
siente que es la única certeza
el poema
que titila
en la pantalla de luz
sin mármol
la palabra
aire es
aire
aire.

En *Yuyo seco*. Neuquén: Editorial Limón, 2005.

Ricardo Costa

Patagonia Satori

Abandonado junto a un viejo Renault gris
 en el kilómetro mil quinientos setenta y ocho,
 él teme que su reflexión no incluya al mundo
 ni a ninguna discusión que afecte la problemática
 del ser y del no ser.
 Duda y su reflexión se pliega a la deriva del *jote*
 que sobrevuela la sequedad de este páramo.
 Tanto desde arriba como desde abajo, hombre y pájaro
 se demoran contemplando una extensión infinita.
 Para el *jote*, el ritual culmina cuando descubre el objeto deseado
 y su vuelo se inclina para precipitarse sobre la víctima
 En cambio para él todo comienza cuando entiende
 que no existe otro objeto deseado
 más que los motivos de su propia existencia.
 Entonces reconoce que una filosofía inquietante
 no debería cargar con el cuerpo de alguien que propone
 una conjetura débil entre tanto abandono.
 Así regresa al punto del cual nunca debió partir, el cual acepta
 como destino del único mundo que le toca vivir; el que escucha
 masticar al ave mientras la ruta continúa desierta,
 mientras el tiempo se eterniza en una poética del silencio
 y la espera vuelve a oscurecerse porque el pensamiento
 no progresa y aquí no ha pasado nada.

En *Mundo crudo (patagonia satori)*. Neuquén: Editorial Limón, 2005.

Velocidad crucero

a Cristian Aliaga

El pensamiento se queda con esta imagen:
 un pedazo de ropa clavada en el alambrado
 y sacudida por el viento.
 El ojo es ambicioso.
 Se queda con la curva que forma la ropa en el aire.
 La púa del alambre tiene mucho de lenguaje.
 Se aferra a cada fleco del trapo
 como la palabra a la idea
 que está próxima
 a rasgarse.

El alambrado se continúa poste tras poste
 y la distancia entre pensamiento y lenguaje
 se borra en el último punto de la ruta.
 Una recta en el desierto no dice nada
 porque ahora la distancia se ha convertido
 en un plano donde todo es lejano,
 donde todo está por suceder,
 mientras el pensamiento transcurre
 en la mirada del que conduce.

Este trapo fue la vestidura de alguien que alguna vez
 también condujo por esta desolación y que también
 tuvo un pensamiento alambrado por el lenguaje.

Entonces, el tiempo real del pensamiento
 no es la púa que desgarra al trapo

ni el viento colgado en una curva.
Es la mirada del que conduce
buscando en el horizonte
un lenguaje a donde
llegar.

En *Veda negra*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2001.

Raúl Mansilla

IV. (UNA MUJER EN EL HORIZONTE DE PAMPA SALAMANCA)

Definé una posición para mi cuerpo,
en el asiento, junto a la ventana.
Cuando miré hacia delante,
tu rostro ya había llegado al horizonte,
a tres,
cuatro mil,
kilómetros por hora.

[...]

XII. (COLÓN LLEGANDO A PEHUAJÓ)

Para llegar a Buenos Aires,
no hace falta guiarse por brújulas ni estrellas,
las antenas de televisión de los primeros pueblos,
indican la proximidad del país de las especias.

En *El héroe del líquido*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1999.

Martín Sebastián Pérez

Oiremos detrás del desierto
la llamada perdida
de un alambrado caído
desde que las vías se enfantasman.
Dicen que pedirá
por el sable oscuro
que corta los baldes de agua
de las canillas públicas
que termina con el desierto fogado
con las inquietas mariposas
con las palabras que deletreamos
con el espejo y el reflejo
con la espiga podrida
que prepara pan para los hombres

Oiremos que detrás del desierto
una llama da pérdida
encendiendo a los hombres
y ocupando las mujeres
con pensamientos la miguela
que dejan fértiles el desierto
que arena las piedras lisas
y nos encierra en ostras
para mirarnos el ombligo en el espejo

En *Librar a los Guntas de Yilé*. Chubut: Fondo Editorial Provincial, 2007.

Macky Corbalán

Derecho de admisión

Expulso al mundo
por mi boca,
y como quiero
me encamino —custodiada—
a la salida.

En *La pasajera de arena*, Buenos Aires: Libros de tierra firme, 1992.

Entre morir
o vivir, elijo
callar

En *Inferno*. Buenos Aires: Libros de tierra firme, 1999.

Cena íntima

Con la reluciente cocina como
fondo, el agua y el fuego hacen
lo suyo. El vegetal resiste
lo que puede, pero temprano
o tarde habrá de sucumbir
a la pertinaz, natural
alianza.
Tu boca lo espera,
los dientes aprestan su filo
unos contra otros en el marfil
apagado; mastican primero el vino
negro, luego el pan de excusas,
al fin la lengua untuosa, la rendida
saliva.

De *Como mil flores*. Rosario: Hipólita ediciones, 2007.

Gerardo Burton

exiliados

sufre el silencio, la oscuridad
desde los aljibes del deseo
cuando mienten, cuando vienen
a saber qué camino, cuál es el río
de cordilleras, de fríos donde nadie
atreve a andar
donde sólo miran
los portentos de la época
y los mensajes
no se contestan, no porque mueren
los aromas, los ramos de jazmín
que la primera vez mueren en el cielo
del recuerdo, de ese mismo murmurar de la muerte
en cada esquina

y vas a volver
sin duda
a ver tus calles, esas luces

del otoño, entre piedras y plátanos
 dorado el aire
 como el río marrón
 que sepultura es de tantos

De *radiofotos* en *Obra junta* . Neuquén: Secretaría de Cultura y Turismo de la Municipalidad de Neuquén, 2007.

videla preso

ojos horadaban el aire
 de quien fue dueño del vacío

chispas de la voluntad que se quiebra
 huelen en las mazmorras: aullidos
 ulular de sirenas
 y el metálico chasquido de las armas

la electricidad arde todavía en la carne joven

 el mismo gesto tras las rejas hoy
 igual odio impasible de cruzado
 soberbia y santidad de burócrata eficiente

un llanto apenas oído en la cuna jamás mecida
 sacude el universo de telarañas del anciano dictador

De *radiofotos* en *Obra junta* , Neuquén: Secretaría de Cultura y Turismo de la Municipalidad de Neuquén, 2007.

Bruno Di Bendetto

I. Geografía de lo inexistente

En este país se nos han muerto los trenes: ahí quedan
 como cadáveres de escarabajos resecos
 las estaciones o sus nombres:
 Las Plumas, Cañadón Lagarto, Punta Rieles,
 nombres aferrados al borde de la memoria, esa planicie
 barrida por el viento.

Viento hay en la Patagonia, no trenes.
 Viento loco, feroz, locomotora desbocada, transparente,
 aullido que sopla hacia todas partes, pero siempre desde el oeste.
 Tren largo como ancho es el país es este viento puntual,
 todo se lo lleva:
 bocas, almas, besos, cuentos
 todos somos pasajeros y todo es pasajero
 en este tren del tiempo.

En *En este país se nos han muerto los trenes*, <<http://bruno-dibenedetto.blogspot.com.ar/search/label/Enestepaisseosenoshanmuertolostrenes>>

13

nada en la belleza

la ambición de la medusa
 es ser agua voraz

ondula

un escalón por debajo
de la transparencia

Lo que cautiva al ojo
no es lo transparente
sino la promesa del veneno
que sisea
en lo que no se deja ver.

De *Nada*, 2009, inédito. <<http://bruno-dibenedetto.blogspot.com.ar/search/label/Nada>>

Silvia Mellado

con las piernas hacia el cielo
abiertas en ve
esperando y esperando
erecto y rasurado
mi yo
listo
fronterizo
traspasable

De *moneda nacional y otros poemas*. Neuquén: edición del autor, 2012.

Hay un pueblo que produce muchachas enfurecidas/ no hay columpios sanos donde
hamacarse y/ nadie las echa/ se van solas a las ciudades / habitan los interiores de las casas/
o las calles / para volver a la plaza / de vez en cuando / a mirar las cadenitas oxidadas/con
minuciosa atención (Zapala, yo)

(del muro de face)

De *moneda nacional y otros poemas*. Neuquén: edición del autor, 2012.

las de su misma clase la culparon
cuando ahogó el niño en la letrina
y es que donde nacimos
nunca hubo un mísero azulejo art nouveau

por eso tampoco tenemos caché para matar niños

pero fíjese que lo mismo nos ordeñan nos miden los fluidos es
por eso del líquido que nos leen

y siempre hay
un flujo una agüita
una sangre devenida en combustible invisible
para una sociedad ajena
al mundo que habitamos

De *moneda nacional y otros poemas*. Neuquén: edición del autor, 2012.

Clara Vouillat**Agorafagia****I**

Aquí no hay ecos
La voz no tiene dónde rebotar.
Solo se camina en círculos
Entre la nada y la nada.
De vez en cuando,
Un alambrado
Marca el límite
De nuestra soledad.

XI

Sobre la catástrofe de los acantilados
se despeña el continente.
Aún se oye el crujir de los glaciares
abriéndose paso hacia el abismo
y aún las piedras cantan
con su rodar por esta estepa abierta.
Todavía ruge algún volcán, de vez en cuando
para advertir al mundo
que seguimos cambiando,
que no nos hemos muerto.

Llamadas**I**

Nadie detrás del teléfono.
Tensa, espero imaginando
al que está agazapado
sin contestar a mi reclamo.

En *Agorafagia*, General Roca: Fondo Editorial Municipal, 2008.

PATAGONIA CHILENA**Rosabetty Muñoz****(huele a esencias)**

No esperen una postal amable
deste pueblo de mierda.

Aparte del mar encabritado
además de las ratas
devorándose entre ellas;
aún después de los cadáveres;
el asunto huele a esencias.

Para estar aquí
hace falta estar vencido.

En *Ratada*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2005.

Pequeño Retrato de la Ascensión de un Ángel

Dormido, de suave talante
sostiene una piedra en cada mano.
Allá abajo, en la terrosa humedad
una orla dorada rodea su cuerpo.
Las raíces susurran
los insectos suspenden su carcoma,
para contemplar la dulzura de este ángel.

(A pesar de los ojos abiertos
de sus labios coloridos
de su corona de flores frescas,
ya no está con nosotros).

Ahora que hemos visto cómo consiguió un nombre
cómo se hizo una familia siendo ya cadáver,
ahora puede aflojar sus alas falsas
y dejar que la lluvia estropee el traje prestado.

Ahora es cuando se elevan entonando coplas
Planeando sobre las cabezas de los asistentes.

Si no fuera por las cuatro velas encendidas
por las flores y el lavatorio debajo de la mesa
podríamos engañarnos:
esa cabeza reclinada en la almohada
ya no está con nosotros.

Quisiera el pequeño llevarse
hasta sus restos mortales
(para qué dejarlos, alivianados ya de su peso).
El nacimiento fue un breve paso.
En vuelo rasante pasó a recoger
un gesto de amor cualquiera
y dejó una cicatriz
esta línea finísima en el útero.

En *En nombre de ninguna*, Valdivia: El Kultrún, 2006.

No se crían hijos para verlos morir

Cuando el mar se llevó a sus tres
hijos
ella estaba acodada en la media
puerta
de su casa, pensando en ollas
aladas
y repletas. De pronto cayó en un
vacío
del que surgió vieja y encorvada.
No
necesitó entrar para vestirse de
negro.
Ya estaba recogiendo flores
cuando
salió su hombre con la radio en la
mano, desamparado y tembloroso.

Ella es una sábana flotando sobre nosotros.
 Nada detiene el remolino que alienta su vuelo.
 Desde su vientre deshabitado
 los ovarios violeta abren como flores nocturnas.
 La ansiedad es un arrecife
 donde acerados corales hieren los cuerpos amados.
 Sus hijos bajo sus ojos
 quisiéramos las madres
 ofrecerle un trozo de pañal
 para vendar sus muñones o un arca
 donde recoger los alados restos.

En *Hijos*. Valdivia: El Kultrún, 1991.

Sergio Mansilla Torres

Todo lo que es de esta isla

Todo lo que es de esta isla
 me agrada;
 ésta es la prisión que he buscado.
 Me quedaré a vivir para siempre
 rodeado de estos muros
 de aire y de humo. Ahora
 puedo abrir la puerta de los días
 y salir silbando el murmullo
 de los alerces no nacidos
 hasta que salga
 la luna
 y acaricie el monte
 con sus cabellos.

Acompáñame, esposa bienamada;
 quedémonos abrazados junto
 a los yugos inservibles
 y a las carretas que se pudren
 abandonadas a los inviernos.

¿Hay lugar para mí
 en tus ojos
 fijos en el fuego?

En *Cauquil*, Santiago: Cuarto Propio, 2005.

Ítaca

Y cuando, al fin, arribas a Ítaca no hay perro ni casa. Nadie ha oído hablar jamás de una tal Penélope; el nombre Ulises pertenece a un idioma desconocido. Lo que hay es una isla pelada. Floreciente fue alguna vez, dicen; pero no lo creo ni lo creeré.

El viaje fue rutinario, ni sirenas ni comedores de loto; las diosas y las ninfas brillaron por su ausencia. No hay, pues, motivo para escribir nada memorable después de tantos años de vagabundeo por lugares cuyos nombres no vale la pena recordar.

En Ítaca estás. Caminas por el sendero que conduce a la casa que construiste de joven. Los ojos van, de pronto, hasta los álamos plantados en hilera junto al arroyo: ellos permanecen en dirección contraria a la noche y guardan el nido de los barcos en sus follajes.

¡Ah de la casa! La estrecha puerta se abre a la penumbra que el sol apenas aniquila por un rato: tu casa, la escalera, la cocina —siempre la cocina—, el polvo de las cornisas; aquí hablabas con Dios mientras llovía y dejaba de llover cada tanto.

Ítaca no es la infancia. Y nunca estuviste allí ni con los vivos ni con los muertos, y no puedes recordar sino el único borroso día cuando el viento pasó por los huecos del aire. No construiste casa alguna. Ni Ítaca es Ítaca. Y no has viajado tampoco a ninguna isla. Sólo escribiste algo que no tiene, tal vez, más sentido que el agua que corre hacia el mar.

En *Cauquil*. Santiago: Cuarto Propio, 2005.

Lengua extranjera

Lengua extranjera, lengua de un enraizamiento desconocido
del alba.
Las muchachas se bajan los calzones en las alcobas llenas de
ceniza.
Las muchachas hablan bajo el águila equívoca de la noche.
Pero nadie sabe descifrar el fermento de las carretas antiguas
que se fueron al cielo.
Y tú te volverás extranjero en tu propia casa y no entenderás
a tus hijos
cuando digan que el exilio ya no es exilio sino su sal y su
agua.
Lengua errante por los siete mares, aparejada con la sombra
de los caballeros antiguos.
Lengua de tierras que limitan con la muerte donde a diario
los jardines
son borrados de la memoria: la memoria que provoca la
pérdida de la memoria.
¡Cuántas migraciones forzadas hay en la risa del aguacero!
¡Cuánto de la cosecha se ha sublevado en los senos de las
vírgenes disolutas!
Extranjero, errante hasta el fondo del alma apócrifa,
afirmado
allá lejos en el umbral de las estaciones: no hay nadie, no hay
nada,
excepto los grandes anuncios de liquidaciones irreales.
El rostro de las disidencias que no pueden hablar; nada que
decir
o mucho que decir pero no hay significado en el murmullo.
Sólo seres lapidados en las alas, esporas, semillas, la brisa en
flor
sobre una extensión de arena que tiene sabor a quemadura
de espíritu.

En *De la huella sin pie*. Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1995.

Clemente Riedemann

En el puente

Otros estuvieron aquí, al despuntar el siglo, para
cantar el triunfo de la ingeniería sobre los zancudos
del pantano. Yo elijo contar, con la boca cerrada, lo
que ven los ojos.

Si hubiese sido Brooklyn, chatarra / malos amores
i no Wladimiro el destrozado. Si el titular fuese: «Se
Desplomó el Puente de Brooklyn» i no «Se Mató el Gran
Poeta Maiakovski», quizás la poesía sería ahora poder
para organizar la onda de los otros. Un puente para
entender sueños contrarios.

Para construir ese puente es que viajamos. I entramos en él, como un virus, a copiar el hilo de sus tuercas.

Un puente entre los secretos en la oreja i los satélites
en el espacio; un puente entre las rukas junto al río
Chol Chol i los apartamentos de Park Avenue.

En *Karra Maw'n y Otros Poemas*. Valdivia: El Kultrún, 1995.

Por ínsulas extrañas

Lugarejo de Carelmapu, atardecer del 3 de junio de 1643.

Ingresamos por entre farellones verdes
hacia un mar de islas separadas entre sí
apenas por el ancho de tres naves.

Desde la orilla, reunidas en torno a unos pedernales,
nos hacían señas las gentes.
Voceaban una lengua desconocida por este Almirante.

Comían de algunos peces dispuestos sobre los leños ardientes.
Estaban desnudos, a pesar de la ventisca.
No parecían sufrir, aunque lucían miserables.

“¿Cómo os copuláis y parís críos en medio de estas soledades?”—,
pregunté, nervioso, desde el puente, más que nada
para impedir que la compasión me asediase.

“¿Cómo es que os agarráis a la vida, pendejos,
ignorantes del esplendor y los perfumes?”

Más, no iniciaron actividad alguna para acercarse al barco.
Tan sólo nos veían pasar, como si fuésemos nubes.

Había unas chozas, unos perros.
Todo estaba triste. Y vivían allí las gentes.

En *Coronación de Enrique Brouwer*. Valdivia: El Kultrún, 2007.

Sur

Al principio el sur era mi patio, el perfume de la magnolia entrando por la ventana en las mañanas del verano. Rumor de los vapores, los trenes, oleaje del río balanceando las totoras, la madre canturreando “el día que me quieras”;

Pero después fue cataclismo, inundación, barcos tumbados, locomotoras como cucarachas indefensas bajo el sol mortecino. Fue metralla, allanamiento, el padre y el hijo torturados uno frente al otro en los gimnasios;

Al principio el sur era mi patria, la bandera flameando en el pórtico, el alto tiuque vigilando los bosques, un niño reventando guatapiques;
Ahora el sur es una herida, cerrada pero viva, debajo de la piel, lagartija correteando en las murallas, canción susurrada en las esquinas. Canción nueva para vivir el día, breve y a la vez infinito. Como un círculo, como un poema, como el amor. Quizás somos solo una palabra.

En <http://suralidad.blogspot.com.ar>, domingo, septiembre 13, 2009

Bernardita Hurtado Low**Retrato**

Vivo en la cordillera
con el alma pendiente de las nubes
tengo días precarios y otros mejores,
son esos cuando la casa se llena de silencio
y los membrillos resuenan en el techo.
A veces me purifico en la neblina del alba
y aprovecho el buen tiempo
para colgar mis penas en el patio
y sacudirlas del invierno y sus dolores.
En las tardes, mientras en la cocina
desgrano penas y arvejas,
puedo saber si mañana llueve
cuando en el mallín cantan los teros;
entonces, llega la hora
de atizar el fogón
y cocer pan
en el rescoldo del olvido.

En *Furia y paciencia*. Valdivia: El Kultrún, 2001.

Orillada

Yo no fui al exilio,
me escondí más lejos
puse flores en la mesa
y perfumé mi casa de manzanas.
Habituada al silencio y la prudencia,
enlacé el pasado a la memoria
y encendí las luces
en la fiesta de otros.

Fueron años, sin sentirme loba ni oveja
orillada, cansada de ser
convertida en la sombra y el eco.

En *Furia y paciencia*. Valdivia: El Kultrún, 2001.

Mal tiempo

Aunque no floreció la quila
este invierno llovió demasiado.
La lenga enrojeció
y con tanta agua
se remojaron las penas.
Quedamos aislados
sin poder cruzar.

Cada uno en su propia orilla.

En *Furia y paciencia*. Valdivia: El Kultrún, 2001.

Pedro Guillermo Jara

No sé por qué tengo que explicar situaciones

Y qué quieres, que te explique todas mis dudas. No sé qué te crees, Alicia, justo hoy, a la hora de los Beatles y más encima desde Liverpool, con la maldita oreja atenta, con mis centros irradiadores a *ful taim*, «qué son los centros irradiadores», me preguntas, con tu duda rozando mis dedos que hurgan la radio a pilas, tratando de cubrir toda la tarde que se desplaza frente a mis narices y con mi oído atento a los chirridos del mundo. El centro irradiador son ellos, los que viven al otro lado del Jeinimeni, explico, adoptando una postura cómoda entre tus senos y en ese momento, en plena onda corta la BBC de Londres, Help; y este pueblo, continuo, está cerca topando ese centro y sus términos lo usan la gallada que va de comparsa, Help, BBC de Londres clara como la lingüística, y suma a los chilotos que van al Turbio, entiendes, Alicia mientras dibujo tres isoglosas sobre la arena, y cuando la gallada vuelve, vihte, vienen teñidos de che, mate amargo, pibe, marcando mal los acentos, qué sé yo; y ella sonríe mientras me acomodo definitivamente en el pupitre de la sala 7 de la Facultad, hace poco, alrededor de las dos y cuarto de la tarde, en una ciudad totalmente ajena a mis perspectivas.

En *Historias de Alicia la uruguaya que llegó un día*. Valdivia: autoedición, 1979.

El último hombre de la ciudad

Me detengo frente a la luz roja. Al fondo la cordillera. Por la avenida rueda una bolsa plástica. La ciudad, vacía. Este semáforo me ha sido dado sólo para mí. Soy el último.

En *De trámite breve*, Edición Caballo de Proa, Valdivia, 2006.

La nave de los locos

Por el Rin desciende la nave de los locos. ¡Qué de risas, alucinaciones, bipolaridades, esquizofrenias! Hablando en romance, cantando en gótico, murmurando en provenzal, rezando en latín, maldiciendo en sardo y en corso al alcalde de Basilea que los embarcó en esta nave para deshacerse de ellos.

Al llegar al delta del río, en el mar del norte, la nave traspasa un portal del tiempo y se materializa en la bahía de Corral, al sur de Chile. La nave remonta el río Valdivia. Los viajeros descienden y los vemos sentados con la mano estirada en los portales de las iglesias; transitando por la feria fluvial; por la Plaza de la República; por la periferia de la ciudad, cargando su soledad y sus pobres pertenencias, acompañado por perros, murmurando en lenguas que nadie conoce y que nadie escucha y que anuncian una nueva edad media que ya se ha instalado entre nosotros, sin darnos cuenta.

En FACEBOOK, publicado el 11 de septiembre de 2011

Oscar Barrientos Bradasić

Nada

Nuestro paraíso neoliberal ya tiene un río.
Es una palabra amordazada,
un supermercado muy surtido
(la herencia feliz de la Junta Militar),
una canción de radio FM.
Un vendedor homeopático.
Nada.

En *Égloga de los cántaros sucios*. Valdivia: El Kultrún, 2004.

Encallada la Barca de Caronte

A mi hermano Álvaro

Soltar amarras
mientras las almas sufrientes
te estiran la mano,
tanto navegar para llegar aquí.
En este otrora Río del Carbón
casi nada navega,
todo es una cucharada de barro
pero igual da gusto verte ahí,
contrahecho y pensativo,
como yo,
recordando el infierno con algo de nostalgia,
enterarnos que el sufrimiento puede conducir al heroísmo
o por lo menos a la inmolación,
porque quizás habrá recuerdos más felices,
porque es verdad que el río fluye
y la Historia está varada
como tu barca.
La única que nos queda
para salir de aquí.

En *Égloga de los cántaros sucios*. Valdivia: El Kultrún, 2004.



Marcos Ramírez Erre

Biobibliografías*

Gustavo de Vera (Montevideo, Uruguay, 1961) reside en Esquel (Chubut, Argentina) desde 1992. Escritor, gestor cultural, cofundador del grupo de escritores y lectores «El Arca de papel» (Esquel, 1999); coordinó los talleres literarios del grupo «El Arca de papel» entre 1999 y 2003. Integró la comisión organizadora y coordinó los Encuentros de Escritores «Esquel Literario», Subsecretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Esquel, entre 2007 y 2011. Publicó *Memoria del Humo. Historias de Vida en Lago Rosario* (1999, INAI-Municipalidad de Trevelin), testimonios de la comunidad mapuche – tehuelche del Lago Rosario. Coautor de los libros de historia regional, *1902 - El protagonismo de los colonos galeses en la frontera argentino chilena* (2002, Municipalidad de Trevelin); *Trevelin, un pueblo en los tiempos del Molino* (2002, Municipalidad de Trevelin-CFI) e *Imágenes de la Cordillera. Album histórico-fotográfico* (2006, Municipalidad de Trevelin-CFI). Autor del poemario *Último Paisaje* (2006, Fondo Editorial Provincial del Chubut).

Cristian Aliaga (Tres Cuervos, Buenos Aires, 1962) reside en Lago Puelo (Chubut, Argentina). Periodista y docente universitario, publicó *Lejía* (Último Reino, 1988), *No es el aura de Kant* (Último Reino, 1992), *El pasto azul* (Último Reino, 1996), *Estancia La Adivinación* (Último Reino, 1998), *Música desconocida para viajes* (Deldragón, 2002), *La sombra de todo* (bajo la luna, 2007). Integró el consejo de redacción de la revista Último Reino y fundó la Editorial Universitaria de la Patagonia. Hacedor de los espacios culturales *Hudson, centro de Artes & cultura* y *Revuelto Magallanes*. Editó la obra poética de Juan Carlos Bustriazo Ortiz (*Herejía bermeja*, 2008). Compiló, entre otras, las antologías *Sur del mundo. Narradores de la Patagonia* (El Patagónico, 1992), *Patagónicos. Narradores del país austral* (IMFC-Desde la gente, 1997), *Los mejores relatos de Patagonia, de Verne a Bayer* (Ameghino, 1998) y *Desorbitados. Poetas novísimos del sur de Argentina* (Fondo Nacional de las Artes, 2009).

Liliana Campazzo (Buenos Aires, Argentina, 1959) reside en la provincia de Río Negro, Argentina, desde 1976. Poeta, docente y artista plástica. Ha coordinado numerosos talleres de escritura, arte y promoción de la lectura. Ejecutó el Plan de Bibliotecas Viajeras de la provincia de Río Negro en la Línea Sur, entre 1989 y 1995. Miembro de la comisión organizadora de los Encuentros de Escritores Patagónicos, Puerto Madryn, Chubut, entre 2002 y 2008. Publicó, *Firme como el acaso* (Fundación Banco Provincia de Neuquén, 1991), *De no poder* (Feminaria, Revista de Creación para Mujeres 1992), *Las mujeres de mi casa* (Patagonia Poesía Aysén, Chile, 1998) *Quieta para la foto* (Simurg 2003), *Las voces de escritoras de la Patagonia- Ensayo* (Asociación Culturas del Sur del Mundo, Chiloé, 2004), *Yuyo Seco* (Editorial Limón, Neuquén, 2006), *Escritos en el vidrio- los poemas del después* (Llantodemudo, Córdoba, 2009) y *A boca de pájaro* (vela al viento ediciones patagónicas, 2012).

Ricardo Miguel Costa (Buenos Aires, Argentina, 1958) reside en Neuquén, Argentina, desde 1982. Poeta, narrador y docente. Integró el colectivo *Poesía en trámite* (Neuquén, 1989 - 1991). Publicó los libros de poemas, *Árbol de tres copas* (Filofalsía, 1988), *Casa mordaza* (Libros de Tierra Firme, 1990), *Homo dixit* (Libros de Tierra Firme, 1993), *Teatro teorema* (Libros de Tierra Firme, 1996), *Danza curva* (Ediciones del Dock, 1999), *Veda negra* (Ediciones del Dock, 2001) y *Mundo crudo (Patagonia satori)* (Editorial Limón, 2005). Algunas de sus obras poéticas fueron premiadas en el Concurso Premio Plural, México 1992; Primer Premio Fondo Nacional de las Artes 1998; Tercer Premio Concurso Iberoamericano de Poesía Neruda, Chile 2000; II Premio Internacional «Macedonio Palomino», 2008; entre otros. En 2007 publicó el ensayo *Un referente fundacional. Las Letras neuquinas (período 1981-2005) y su (in)transferencia al campo educativo* (El Suri Porfiado Ediciones) y en 2011 la novela *Fauna Terca* (El Suri Porfiado Ediciones).

Raúl Mansilla (Comodoro Rivadavia, Chubut, 1959), reside en Neuquén, Argentina. Poeta, docente, integró el Consejo Editorial de la *Revista Cultural Coirón*, órgano difusor del Centro de Escritores Patagónicos (1983), los colectivos *Poesía en trámite* (1989 – 1991) y *Celebriedades* (2003). También integró el grupo que fundó la *Casa de la poesía* (Neuquén, 2000). Publicó los libros de poemas *Mariaísmo* (Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, 1984), *De la construcción de mitos y otros sucesos* (Fondo nacional de las Artes y Municipalidad de Puerto Madryn, Chubut, 1988), *Las estaciones de la Sed* (último Reino, Buenos Aires, 1992), *El Héroe del Líquido* (Ediciones del Dock, Buenos Aires, 1999), *No era un viajero inglés* (Libros Celebrios,

* Estas biobibliografías, así como el procesamiento de los textos de la Muestra, han sido realizadas con la colaboración de la Lic. Silvia Mellado.

ed. artesanal, Neuquén, 2004), *Ojos Rojos* (Libros Celebrios, ed. artesanal, Neuquén, 2005) y *Oralidad esquizoide* (del Genpin, ed. artesanal, Neuquén, 2010). Dirigió el sitio web <http://escritorespatagonicos.8m.com>, en el que se difunde la creación de escritores del sur argentino y chileno.

Martín Sebastián Pérez (Córdoba, Argentina, 1974) reside en Puerto Madryn (Chubut, Argentina). Integró el Grupo Literario *Verbo Copihue* y participó en los talleres de análisis y creación poética coordinados por Arturo Carrera y Diana Bellessi (*Revuelto Magallanes* y *Fundación Antorchas*, 2000). Desde el 2009 dirige el *fanzine* semestral gratuito *Antología personal y breve*. En 2010 publicó el libro *fanzine una siesta a la sombra* (textos y fotografías estenopecas de los asistentes al Taller de lectura y escritura, Comisaría de Puerto Madryn). Publicó los poemarios *Maderita y otros poemas* (Revuelto Magallanes, 2001), *apoln* (edición de autor, 2005) y *Librar a Los Guntas de yilé* (Fondo editorial provincial, Chubut, 2007). Integra la antologías, *Poesía para nadie* (La Tapadera, Valencia, 2005), *Desorbitados. Poetas novísimos del sur de Argentina* (Fondo Nacional de las Artes, 2009) y *La Cuerda de los relojes limando el tiempo, Antología de poetas de Puerto Madryn* (Fondo Editorial Provincial, Chubut, 2011).

Macky Corbalán (Cutral Co, Neuquén, 1963) reside en Neuquén, Argentina. Poeta, periodista y Licenciada en Trabajo Social. Integró el colectivo *Poesía en trámite* (Neuquén, 1989 - 1991) y el grupo activista lésbico feminista *Fugitivas del desierto* (Neuquén, 2004 - 2088). Generó y promovió la apertura de la *Casa de la Poesía* (Neuquén, 2000) y dictó talleres literarios junto a Raúl Mansilla en distintas localidades de la Provincia de Neuquén. Publicó los libros de poemas *La pasajera de arena* (Libros de Tierra Firme, 1992), *Inferno* (Libros de Tierra Firme, 1997) y *Como mil flores* (Hipólita Ediciones, 2007). Su obra integra diversas antologías, *Voces a Mano. Antología poética de Neuquén* (Ediciones Culturales Neuquinas, 1987), *Poesía en la Fisura* (Ediciones del Dock, 1995), *Antología de Poetas de la Patagonia* (Centro de ediciones de la Diputación de Málaga, 2006), *Poetas Argentinas (1961-1980)* (Ediciones del Dock, 2008) y *Poesía del siglo XX en Argentina* (Visor, 2010).

Gerardo Burton (Buenos Aires, 1951) reside en Neuquén, Argentina desde 1986. Poeta y periodista, integró el colectivo *Poesía en trámite* (Neuquén, 1989 - 1991). Editó las antologías de los Concursos de poesía y cuento patagónicos (Fundación del Banco Provincia del Neuquén) entre 1991 y 1999. Difusor y estudioso de la obra de Irma Cuña, prologó la antología *Poesía junta 1956 - 1999* (Ediciones Último Reino, 2000). Publicó *Poemas iniciales* (Botella al Mar, 1979), *Con la esperanza delante* y *18 poemas azules para María* (Ed. de la Unidad, 1981), *Los juegos ocultos* (La lámpara errante, 1985), *Infierno sin umbral* (Último Reino, 1989), *4 sonetos* (Ed. artesanal, 1993), *Aire de penumbras* (Último Reino, 1995), *Voces cerca del Cristo verde* (Ed. artesanal, 2001), *Corazón perdido* (poema-afiche, 2002), *Radiofotos* (Último Reino, 2004), *Obra junta* (recopilación de su obra hasta 2004, Municipalidad de Neuquén, 2007) y *Nueve nube* (cebolla de vidrio ediciones, Neuquén, 2010). Sus poemas integran diversas antologías.

Bruno Di Benedetto (Avellaneda, provincia de Buenos Aires, 1955) reside en Puerto Madryn, Argentina, desde 1979. Coordinador de talleres de escritura para escritores y docentes en diversas ciudades del país. Organizó los encuentros *Los maestros de la Rosa Blindada* (2001), *Los maestros del Escarabajo de Oro* (2002) y los *Encuentros de Escritores Patagónicos*, Puerto Madryn, ediciones XXIII, XXV y XXVI. Desde 2005 se desempeña como capacitador del Plan de Lectura de la Provincia de Chubut. Publicó los poemarios, *Palabra irregular* (Premio Convocatoria Escritores Inéditos, Chubut, 1987), *Complicidad de los naufragos* (1992), *Dormir es un oficio inseguro* (premio Fondo Editorial Provincial, Chubut, 2003), *Country* (Editorial El suri porfiado, 2009) y *Crónicas de muertes dudosas sucedidas en Patagonia y otros desiertos* (Premio de Poesía Casa de las Américas, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2010; reeditado en Ediciones en Danza, Buenos Aires, 2011). En narrativa, publicó *Vengan juntos* (Editorial Jornada, 2007).

Silvia Renee Mellado (Zapala, 1977) reside en Neuquén, Argentina. Profesora y Licenciada en Letras, docente e investigadora de la Universidad Nacional del Comahue. Publicó los poemarios *Celuloide* (Educp, La Plata, 2005), *Acetato* (Educo, Neuquén, 2009), *30 imágenes movimiento. poesía en rollo* (edición *on line*, 2010) y *moneda nacional* (edición de la autora, libro artesanal impreso en perfiles de petróleo, 2012). Integra las antologías, *Paleta de poetas* (Tribu salvaje, Neuquén, 2007), *Última poesía argentina* (Ediciones en Danza, Buenos Aires, 2008), *Antología I, Narrativa. Patagonia Ficción* (Trelew, Tela de Rayón, 2010), *Los umbrales imposibles (de la Patagonia al Caribe anglófono, muestra crítica de textos)* (Laura Pollastri, Coord. edición no

venal, General Roca -Neuquén, 2011), *Lof sitiado. Homenaje poético al pueblo mapuche de Chile* (Jaime Huenún ed., Santiago de Chile, LOM, 2011) y el tríptico de poesía *Peces del desierto*, núm. 6 (Universidad de la Patagonia San Juan Bosco, Comodoro Rivadavia, 2009).

Clara Vouillat nació en 1946 en General Roca (Río Negro, Argentina) donde reside. Periodista especializada en espectáculos y cultura. Trabajó los diarios *El Sol* de Concordia, Entre Ríos, *La Opinión* de Trenque Lauquen y en el diario *Río Negro* de General Roca, en el periodo 1980 - 2000. Directora de Cultura de la Municipalidad de General Roca entre 1980 y 1991, miembro del Centro de Escritores Patagónicos (1983) y de la Comisión Directiva como Vicepresidente y Presidenta. Integró *El taller literario de General Roca*, coordinado por Nicolás Bratosevich entre 1976 y 1983. Formó parte de la primera Comisión Técnica del Fondo Editorial Rionegrino (1984), el Centro de Escritores de General Roca y las revistas difusoras *Propiedad Horizontal* (1985 - 2001) y *Desde el Andén*. Publicó los libros de poemas, *Cartografías* (Vinciguerra, Buenos Aires, 1998), *Señales* (Publifadecs, General Roca, 2002) y *Agorafagia* (Fondo editorial Municipal, General Roca, 2008). Sus poemas integran diversas antologías.

Rosabetty Muñoz nació en 1960 en Ancud (Chiloé, Chile), donde reside. Desde su titulación como Profesora de Castellano, ha ejercido labores de docencia en distintos establecimientos educacionales de Chiloé, ha participado activamente en talleres literarios como en el pionero *Aumen* (Castro 1975-1991), así como en el desarrollo cultural del sur de Chile. Ha publicado, entre otros, *Hijos*, El Kultrún (1991); *Baile de señoritas*, El Kultrún (1994); *La Santa, historia de su elevación*, Lom ediciones (1998); *Sombras en el Rosselot*, LOM ediciones (2002), *Ratada*, LOM ediciones (2005), *En Nombre de Ninguna*, El Kultrún (2006). Su poesía también ha sido incluida en numerosas antologías, entre ellas, *Antología del Poema Breve en Chile*, Floridor Pérez, compilador, Editorial Grijalbo (1998); *Escritoras Chilenas*, Linda Koski, Editorial Cuarto Propio (1998); *Antología Poética de Mujeres Hispanoamericanas (Siglo XX)*, Idea Vilariño (compiladora), Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo (2001). Ha recibido numerosas becas y distinciones.

Sergio Mansilla Torres nació en Achao (Chiloé, Chile) en 1958. Cursó la carrera de Pedagogía en Castellano y Filosofía en la Universidad Austral de Valdivia y en 1996 obtiene el doctorado en Lenguas Romances y Literatura, en la Universidad de Washington, Seattle. Se desempeñó como profesor de Literatura y Estudios Culturales de la Universidad de Los Lagos, Campus Osorno, Chile y actualmente es profesor de la Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile. En poesía ha publicado, entre otros, *Cauquil* (Santiago, Cuarto Propio, 2005), *Óyeme como quien oye llover* (Ottawa, Editorial Poetas Antiimperialistas de América, 2004), *De la huella sin pie* (Valdivia, Ediciones Barba de Palo, 1995, 2ª edic. aumentada, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000, 106 pp.); *El sol y los acorralados danzantes* (Valdivia, Paginadura Ediciones, 1991). En cuanto a estudios críticos y manuales, ha publicado, *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe 1975-1995* (Santiago, Lom), *La enseñanza de la literatura como práctica de liberación (Hacia una epistemología crítica de la literatura)* (Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2003), entre otros.

Clemente Riedemann nació en Valdivia, Chile, en 1953 y reside en Puerto Varas, Chile. Fue uno de los fundadores del Taller Cultural *Matra* y colaboró estrechamente en diversas actividades del Grupo *Índice*. Ha publicado teatro, poesía y crítica cultural. Durante los últimos años ha escrito ensayos sobre el proceso cultural de la transición política en Chile. Fue distinguido con el Premio Pablo Neruda en 1990 y obtuvo la Mención Poesía en Casa de las Américas, 2006. Entre sus obras publicadas figuran, *Hacia la casa de ninguna parte* (poesía, 1981); *Primer Arqueo* (1989); *El viaje de Schwenke y Nilo* (1990); *Karra Maw'n y Otros Poemas* (El Kultrún, Valdivia, 1995); *Gente en la carretera* (El Kultrún, Valdivia, 2001 y 2006); *Isla del Rey*, (El Kultrún, Valdivia, 2003); *Coronación de Enrique Brouwer* (Valdivia, El Kultrún, 2007); *Suralidad, antropología poética del sur de Chile* (ensayo, 2011); *Riedemann Blues* (2011); *Café Pushkin* (2012). Es editor general de la revista *SurOpaco* y director del blogspot, www.suralidad.blogspot.com.

Bernardita Hurtado Low nació en Ancud (Chiloé, Chile) y actualmente reside en Palena, Chile. Ha publicado *Furia y Paciencia* (Valdivia, El Kultrún, 2001) y el libro de poesía para niños *Aromas de Infancia* (Valdivia, El Kultrún, 2004). En 2002 realiza el video documental *Palena, Vida de un pueblo en la frontera*. Ha sido incluida en las antologías *Un camino en la selva, un paso a la libertad* (Ramón Quichiyao, 2003); *100 Años 100 Poemas* (Consejo Comunal de Cultura de Parral, 2004); *Las otras Palabras* (Publicación Literaria editada por Ariel Puyelli, Esquel, Chubut, Patagonia Argentina, 2007); *Alto Palena* (Valdivia, Ediciones Kultrún, 2010); entre otras. Recibió el premio Elena Caffarena en 2004, como artista creadora en la Región de Los Lagos. Fue

organizadora, en 2012, del I Encuentro Binacional Conversaciones de Patagonia, junto con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Palena, Región de Los Lagos, Chile.

Pedro Guillermo Jara nació en 1951 en Chillán (Chile) y reside en Valdivia, Chile. Es fundador, editor y director de la revista de bolsillo *Caballo de Proa*. Ha publicado numerosos volúmenes de narrativa, entre los que se destacan, *Historias de Alicia la uruguaya que llegó un día* (autoedición, Valdivia, 1979); *Para Murales* (El Kultrún, Valdivia, 1988); *Plaza de la República* (El Kultrún, Valdivia, 1990); *Disparos sobre Valdivia* (El Kultrún, Valdivia, 1997); *Relatos in Blues & otros cuentos* (Puerto Montt, 2002); *El rollo de Chile Chico*, (Conarte, Valdivia, 2004), *Cuentos tamaño postal*, (El Kultrún, Conarte, Valdivia, 2005); *De trámite breve*, (Edición Caballo de Proa, Valdivia, 2006); *El Korto Circuito* (afiche-literario), (Autoedición, Valdivia, 2008); *Tres disparos sobre Valdivia, de Peter William O'Hara* (Colección Ínsula Barataria, El Kultrún, Valdivia, 2009); *El Drac, una bajada al pensamiento* (Edición Caballo de Proa, Valdivia, 2009). Sus textos aparecieron en numerosas antologías y revistas nacionales y extranjeras.

Oscar Barrientos Bradasić nació en 1974 en Punta Arenas (Chile) donde reside. Se tituló de Pedagogía en Castellano en la Universidad Austral de Chile y cursó un Doctorado en Educación en la Universidad de Salamanca. En la actualidad es profesor de Universidad del Mar (sede Magallanes, Chile). En Valdivia perteneció al Grupo Mangosta y trabajó en la creación y difusión de la revista de literatura *Ciudad circular*. Ha publicado textos de divulgación crítica tanto en Chile como en el extranjero. Ha publicado, entre otros, *Espada y taberna* (Ediciones Eolífica, Punta Arenas, 1988); *Mi ropero es un mar sombrío* (Ediciones Atelí, Punta Arenas, 1990); *La ira y la abundancia* (Mosquito, Editores, 1997), *El diccionario de las veletas y otros relatos portuarios* (Cuarto Propio, 2003), *Égloga de los cántaros sucios* (El Kultrún, Valdivia, 2004). Fue incluido en la *Antología INSURGENTE de nuevos poetas patagónicos*, realizada por Pavel Oyarzún y Juan Magal.

Resumen: Este dossier presenta, introducido por Laura Pollastri y Gabriela Espinosa, dos artículos: "El sur en la palabra: meridionalidad y escritura" de Laura Pollastri donde aborda la relación entre palabra y espacio explorándola desde las nociones de frontera y espacio vivido, de lo que resulta la práctica de una meridionalidad militante en la producción de los escritores patagónicos actuales, que la crítica considera una literatura menor (Deleuze y Guattari). Gabriela Espinosa en "Frontera, lengua y dinero: acerca de la escritura de Chile austral", articula desde la categoría de "frontería" (Abril Trigo) los intercambios lingüísticos, económicos e identitarios que evidencian algunos textos literarios de los patagónicos chilenos Sergio Mansilla Torres, Oscar Barrientos Bradasić y Clemente Riedemann. Por último, se publica una muestra de textos de escritores patagónicos chilenos y argentinos, y las biobibliografías correspondientes.

Palabras clave: Escritores patagónicos – frontera- frontería- meridionalidad-cambios identitarios

Abstract: This dossier, introduced by Laura Pollastri and Gabriela Espinosa, presents two articles: "The South into the word. *Meridionalidad* / meridionalidad and writing", by Laura Pollastri, and "Border, language and money: regarding Southern Chilean writing", by Gabriela Espinosa. On the one hand, Pollastri's work approaches the relationship between word and space in the production of current writers from Patagonia. This relationship is explored from the notions of frontier and lived space (*erlebte Raum*) that result in a practice of a militant *meridionalidad* in current Patagonian writers' production and is considered as a minor literature by critic (Deleuze and Guattari). On the other hand, Gabriela Espinosa articulates, from "*frontería*" category (Abril Trigo), linguistic, economic and identitarian interchanges observed in some literary texts by the following Chilean Patagonian writers: Sergio Mansilla Torres, Oscar Barrientos Bradasić and Clemente Riedemann. Finally, a sample of texts written by both Chilean and Argentinean Patagonian writers and their corresponding bio-bibliographies are published.

Key Words: Patagonian writers- border – frontería - *meridionalidad* /meridionalidad - identitarian interchanges

Rotaciones

LA FRONTERA HAITÍ-REPÚBLICA DOMINICANA:
FRONTERA, FRONTERÍA

Teresa Basile*

INTRODUCCIÓN

En los años sesenta del siglo pasado Haití aparecía en el centro de la búsqueda de una historia propia, diversa de la europea (aunque no ajena), capaz de exhibir los quilates latinoamericanos y así desmentir el axioma hegeliano que negaba el paso de la historia —y su Espíritu— por estos territorios donde sólo la naturaleza se hacía visible, según el filósofo alemán. Haití era (y sigue siendo) el símbolo de una historia construida desde abajo, desde los colonos que además eran “negros” y, por ello, constituía un eslabón clave en una tradición latinoamericana de revoluciones, revueltas y motines, cuyos emblemas mayores iban desde el levantamiento de Túpac Amaru (1780) y la revolución en Haití (1791) hasta la triunfante revolución cubana en 1959. Haití, entonces, como primera gesta revolucionaria victoriosa que inauguraba tempranamente las luchas de la independencia (1804) con una revolución *sui generis* que entremezclaba la independencia colonial con la rebelión de esclavos, los derechos libertarios del ciudadano con los reclamos de carácter étnico.

En *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier, uno de los personajes, el suizo Sieger, dice: “Todo lo que hizo la Revolución Francesa en América fue legalizar una Gran Cimarronada que no cesa desde el siglo XVI. Los negros no los esperaron a ustedes para proclamarse libres en un número incalculable de veces”, y a continuación hace un recuento de las “sublevaciones negras que, con tremebunda continuidad, se habían sucedido en el Continente”. Para Carpentier, uno de los eventos seminales de este archivo de la historia de América Latina es la Revolución de Haití, presente tanto en esta novela como en *El reino de este mundo* (1949). Es indudable el interés del escritor cubano tanto por examinar los nexos con la historia de Occidente, como por señalar la agencia de revoluciones propias. Luego del catálogo de revueltas, concluye Sieger “Bien puede verse [...] que el famoso Decreto de Pluvioso no ha traído nada nuevo a este Continente, como no sea una razón más para seguir en la Gran Cimarronada de siempre”.

Por su parte, en *Calibán* (1971), Fernández Retamar define dos líneas dentro de la historia de América Latina casi opuestas y enfrentadas, en un intento por definir sus trazos legítimos —aunque desde una perspectiva más polarizante que el punto de vista de Carpentier más atento a los cruces e intercambios entre las diferentes capas de la historia. Por un lado se encuentra la cultura y la historia de la “Anti-América”, cuyos intelectuales —desde Sarmiento a Carlos Fuentes y Jorge Luis Borges— figuran como ideólogos de la “burguesía”, del “(neo)colonialismo” y dóciles a las teorías foráneas (luego Fernández Retamar va a suavizar y diluir estos juicios tan tajantes, productos de la Guerra Fría en cuyos fuegos Cuba está atrapada). Esta historia comienza con la Conquista europea y se continúa con el sometimiento al capitalismo como una forma de dominio neocolonial, con los “oligarcas criollos” y con el “imperialismo”. En la otra vereda Fernández Retamar señala una historia y una cultura (y una intelectualidad) latinoamericana, la “legítima”, cuyo centro es Calibán, la figura emblemática del colonizado que resiste y el *objeto* de los sistemas opresivos, pero también el *sujeto* de las luchas libertarias. Es una cultura atenta a las peculiaridades de América Latina, “anticolonialista”, “antiburguesa”, y cuyos representantes van de José Martí a Fidel Castro, pasando por Mariátegui y otros.

Esta historia “legítima” es gestada por el “pueblo mestizo”, es la cultura de las “clases explotadas”, los “oprimidos”, es la historia en la que grupos de “indígenas y africanos” tuvieron una fuerte agencia. Esta genealogía culmina en 1959 con la “llegada al poder de la Revolución

* Teresa Basile es profesora de Literatura Latinoamericana II, Investigadora del Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) y miembro del Comité de la Maestría en Historia y Memoria, de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Sus trabajos abordan los vínculos entre literatura, política y memoria en las literaturas de las últimas décadas, focalizando por un lado en el Cono Sur, y por el otro en Cuba. Ha publicado *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (Beatriz Viterbo, 2008), el Posfacio a la edición de *Corazón de skitalietz* (Beatriz Viterbo, 2010); y junto con Ana María Amar Sánchez (eds.), *Derrota, melancolía y desarme. Los años '90 en la narrativa latinoamericana*, en un Número Especial de la Revista Iberoamericana, del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), de Pittsburgh (en prensa). Es directora, junto con Enrique Foffani, de la revista *Katatay. Revista crítica de Literatura latinoamericana*.

cubana” y también con el triunfo de Allende en 1970; y en cuyo extenso linaje encontramos a la revolución haitiana: “Se podrían ir marcando algunas de las fechas que jalonan el advenimiento de esa cultura: las primeras son imprecisas, se refieren a combates de indígenas y revueltas de esclavos negros contra la opresión europea. En 1780, una fecha mayor: sublevación de Túpac Amaru en el Perú; en 1803, independencia de Haití; en 1810, inicio de los movimientos revolucionarios en varias de las colonias españolas de América [...]”. Nuevamente Haití aparece como acontecimiento central en la fragua de una historia peculiar de América Latina, que se forja desde la agencia de los sectores doblemente oprimidos.

Sin obturar la vigencia de éstas y otras lecturas, en este dossier se aborda otra perspectiva que ahora focaliza ya no la revolución haitiana, sino la *frontera* con la República Dominicana en un giro que exhibe nuevos intereses en los estudios latinoamericanos, que se vienen desplegando en torno a la “teoría de la frontera” desde la década de los noventa. Cambio de punto de mira que señala el paso del escenario de los años sesenta protagonizado por la revolución cubana hacia otro en el cual se interrogan los tránsitos, migraciones, diásporas de las culturas latinoamericanas hacia otros territorios que, si bien siempre estuvieron presentes, se ahondaron con los procesos de transnacionalización y globalización de las últimas décadas.

En las perspectivas tanto de Néstor Rodríguez como de Juan Valdez que aquí reunimos, la frontera se presenta en dos versiones arquetípicas, extremas y radicales: como límite, articulado por los estados nacionales, que separa y excluye por un lado, y como zona fronteriza que auspicia los intercambios culturales, por el otro. Se trata de aquella distinción que Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera* (1987) estableció, en su reflexión sobre la frontera que separa Estados Unidos de México, entre el concepto de *border* como línea divisoria definida por el acto de separar, que promueve políticas violentas, como alambrado clavado en su cuerpo que “me raja...me raja”, y la idea de *borderland* como franja territorial donde habita el universo chicano hecho del encuentro de diferentes mundos culturales que reconvierten ahora su cuerpo en un puente (“yo soy un puente tendido del mundo gabacho al del mojado”). Luego Abril Trigo renombró ambas instancias como *frontera* y *frontería* para distinguir entre una *frontera* que cierra y delimita, que construye identidades que han permitido por ejemplo separar la civilización de la barbarie, que instituye un corte, un estado, una situación a través de un dispositivo de contención; frente a una *frontería* que es más espacio y franja que línea o mojón, y se abre hacia afuera, auspicia los tránsitos, articula diferencias, soporta la inestabilidad, la acción, los contactos y contaminaciones, la movilidad, el desplazamiento y la transgresión, interviniendo y desarmando las territorialidades de los estados nacionales.

La *frontera* como territorio de políticas de exclusión y división, como espacio de confrontación histórica entre la ascendencia francesa de Haití y la matriz española de República Dominicana, ya está presente desde la época colonial en los conflictos económicos, culturales y lingüísticos, y se acentúa con las independencias de ambos pueblos. Luego las tensiones entre ambos países se profundizan en el gobierno del presidente Rafael L. Trujillo (1930-1961) quien —apoyado por importantes intelectuales— trazó una política educativa y lingüística para crear una República Dominicana blanca, católica y española, cuya herencia llega hasta el presente —en el que, por otro lado, comienzan a surgir nuevas medidas que intentan desarrollar programas atentos a la realidad multicultural y multilingüe de la franja fronteriza. Esta enemistad y confrontación ha creado una serie de imaginarios y mitologías demonizadoras en torno a un Haití perturbador o respecto a la holgazanería de los dominicanos. Pero ha sido la política de dominicanización, de deshaitianización y de blanqueamiento de la frontera, emprendida por Trujillo, el punto de mayor intolerancia y violencia que desembocó en la persecución y matanza de miles de haitianos (entre 20.000 y 30.000) por las fuerzas militares dominicanas, conocido como la “Masacre del perejil”, convirtiendo a la frontera en escenario de un genocidio.

Por otro lado, la *frontería* como espacio productivo de una cultura híbrida, como zona de procesos de interacción cultural, ha dado lugar a los cruces lingüísticos, al empleo del *kreyòl* como la lengua fronteriza, a toda una realidad polimorfa que Juan Valdez, en una entrevista que le hizo Maite Celada, describe del siguiente modo: “Mi inquietud por la frontera dominico-haitiana comienza a raíz de un trabajo de campo de corte etnográfico que realicé hace 5 años en la provincia de Samaná en el noroeste de la República Dominicana. Allí, junto a hablantes del español, conviven desde el siglo XIX hablantes nativos del inglés, descendientes de inmigrantes negros afro-americanos y de inmigrantes de las Antillas anglófonas y hablantes del *kreyòl* haitiano, descendientes de cimarrones, soldados haitianos y de matrimonios mixtos de haitianos y dominicanos”. Es lo que se ha dado en llamar la cultura del “rayano”, de aquellos que habitando en una raya defienden una doble lealtad, configuran una vida de

varios valores, encarnan el límite en sí mismo como *frontera*, y ofrecen su experiencia en una serie de textos literarios que desbordan los anaqueles de las literaturas nacionales. Todo lo cual reclama activar la *potencia de la frontera* como una epistemología (Walter Mignolo) que permite ir “más allá” de las polaridades y contradiscursos con los que la frontera, estatuida por los estados nacionales, tramita sus exclusiones, para rearticular aquello que fue negado, reconociéndolo tanto en la positividad del sí mismo como en la negatividad que lo negó, para abrir un nuevo rumbo, para franquear un territorio de senderos que se cruzan, y para conjurar las sinrazones de la frontera que el poeta dominicano Manuel Rueda supo describir con seca ironía:

¿Sabes, hermano, adónde
nos conduce esta ruta llena de paralíticos guardianes?
("Canto de regreso a la tierra prometida")

Teresa Basile



Yukinori Yanagi

Resumen: Este dossier se inicia con una entrevista de Teresa Basile a Néstor Rodríguez en la cual se abordan diversos conflictos territoriales, lingüísticos y culturales suscitados en la frontera entre Haití y República Dominicana, tanto en la historia de ambos países como en el presente. El artículo de Juan Valdez analiza en el contexto de la frontera domínico-haitiana, las discusiones sobre el valor del español y el kreyòl que ofrecen la oportunidad para examinar en qué modo específico las representaciones lingüísticas intervienen en las luchas políticas donde se construyen las nuevas identidades. En acorde con metodologías y aproximaciones elaboradas por sociólogos del lenguaje y lingüistas-antropólogos, analizo un corpus de textos representativos del discurso metalingüístico y de las relaciones haitiano-dominicanas. Mi análisis de la dimensión lingüística de los conflictos políticos aspira a contribuir a la reflexión crítica en búsqueda de alternativas a las miradas conflictivas, y a motivar el diálogo intercultural y la convivencia de grupos diversos.

Palabras claves: representación lingüística – discurso metalingüístico – frontera – Haití – República Dominicana

Abstract: This dossier presents an interview with Néstor Rodríguez by Teresa Basile which approaches several territorial, linguistic and cultural conflicts aroused in the Haiti and Dominican Republic border, both in their history and in their present time. Juan Valdez' article examines, in the context of the Haitian-Dominican border, the discussions on the value of Spanish and Kreyòl offering an opportunity to analyze the specific manner in which linguistic representations intervene in the political struggles to build new identities. In accordance with the work of sociologists of language and linguistic anthropologists, I analyze a corpus of texts representative of metalinguistic discourse and Haitian-Dominican relations. My analysis of the linguistic dimension of political problems aims to contribute to finding alternatives to conflicting approaches and to motivate intercultural dialogue and the coexistence of diverse groups.

Key words: linguistic representation – metalinguistic discourse – border – Haiti – Dominican Republic

SI ESTA TIERRA DA PA LO DO... . ENTREVISTA VÍA EMAIL A NÉSTOR RODRÍGUEZ*

Por Teresa Basile

Teresa Basile: ¿Cómo describirías los conflictos culturales de la frontera entre Haití y República Dominicana que tienen una larga historia?

Néstor Rodríguez: En efecto, se trata de conflictos de larga data. Incluso anteriores a la formación de las repúblicas que comparten la isla. Esos conflictos ya estaban presentes en el siglo XVIII con la tensión constante entre colonos franceses y españoles. Unos se empeñaban en acrecentar las ganancias de sus plantaciones y otros procuraban negociar bien la venta de ganado que movía una parte importante de ese sistema. Estos conflictos, en principio puramente económicos, produjeron, por supuesto, otros de tipo cultural que se manifestaban en enfatizar diferencias, como por ejemplo el idioma y las tradiciones. Cuando Haití alcanza su soberanía vienen tiempos de grandes fluctuaciones en la manera en que los habitantes del Santo Domingo español se relacionaban con sus vecinos, pero ya para la época de la independencia dominicana en 1844 había empezado a cuajar ese nacionalismo a ultranza que se exagera en los años de Trujillo y llega con variados matices hasta nuestros días. Lo curioso del caso es que cuando escarbas un poco en la historia dominicana del siglo XIX notas que la memoria histórica recoge tanto episodios execrables, como por ejemplo las masacres de Dessalines en la zona norte del país, como también muestras de extrema solidaridad por parte de Haití, como acaeció cuando la élite terrateniente de Santo Domingo entregó la recién nacida república otra vez a España en 1861 y estalló una guerra para recuperar la soberanía. Esos conflictos culturales, aunque tienen una raíz histórica que se pierde en los tiempos de la colonia, hoy día sobreviven gracias a la retórica militante de intelectuales ultranacionalistas que persisten en perpetuar el mito de un Haití perturbador de la pretendida pureza de la cultura dominicana. En ese sentido, todavía no se ha modificado el texto histórico. Todavía los niños dominicanos crecen pensando que los haitianos comen gente. Esto a pesar del trabajo serio de académicos, artistas, gestores culturales y organizaciones no gubernamentales que han asumido la tarea titánica de intentar cambiar esa percepción equivocada del vecino de al lado.

TB: ¿Cuáles han sido las políticas culturales (educativas, lingüísticas, letradas, etc.) proyectadas por los estados nacionales respecto a las diferencias culturales? ¿Hubo cambios, giros en estas políticas?

NR: Ignoro las políticas culturales del gobierno haitiano con respecto a las diferencias culturales, pero sé de iniciativas oficiales que han surgido desde el lado dominicano y que se pueden interpretar como positivas en cuanto a que muestran al menos un gesto de acercamiento a un debate que debería ser más profundo. Me refiero a los intercambios sobre todo de índole académica y artística entre Haití y República Dominicana, algunos incluso orientados específicamente al tema de la frontera. Se trata de iniciativas tímidas por parte de gobiernos de diversa denominación, pero no dejan de ser gestos dignos de tomarse en cuenta. Hay todavía mucho por hacer para modificar la mitología anti haitiana. Todavía el imaginario popular dominicano piensa que el vudú es una práctica demoníaca cuando en realidad se trata de una religión de gran complejidad y riqueza. Todavía se escucha a académicos dominicanos hablar del criollo haitiano como un dialecto y no como una lengua más, una de las lenguas oficiales de Haití.

TB: Hablaste del mito en torno al Haití perturbador. Me gustaría que me describas un poco más ese imaginario que se fue articulando en la República Dominicana sobre Haití desde

* Néstor E. Rodríguez es catedrático de literatura latinoamericana en la Universidad de Toronto y autor de *Escrituras de desencuentro en la República Dominicana* (2005) y *Crítica para tiempos de poco fervor* (2009).

políticas culturales de corte nacionalista. ¿Qué mitologemas emplean, qué “tipos” sociales enfocan, qué relatos arman?

NR: El mito del Haití perturbador viene de los años convulsos que siguieron a la proclamación de la independencia dominicana. Hubo muchas intentonas de reocupación por parte de Haití que generaron grandes matanzas y eso cuajó en el imaginario popular dominicano de modo muy agudo. Cuando Trujillo alcanza el poder esa mitología deja de ser parte de la memoria oral para convertirse en política de estado, es decir, la demonización de todo lo relacionado con Haití se institucionaliza. Así surge la nefasta política de “dominicanización de la frontera” a principios de la década del 40, que venía precedida del genocidio de 1937. En el plano intelectual, esta política de estado estuvo afincada en la diligencia de intelectuales que tuvieron a su cargo su legitimación, como es el caso de Manuel Peña Batlle y Joaquín Balaguer, por mencionar a los dos más activos en ese sentido. En los discursos y obras de Peña Batlle y Balaguer, Haití se describe como un agente nocivo para el desarrollo de la República Dominicana a nivel cultural, racial y hasta moral. Por ejemplo, en la obra de Peña Batlle se justifica el uso de cualquier medida para detener la “invasión” haitiana al territorio dominicano, y en Balaguer se encuentran argumentos en torno a la capacidad reproductiva del haitiano; Balaguer llega al extremo de decir que los haitianos se reproducen a un ritmo “vegetal”. Esto lo dice en un libro de los años cuarenta que se reeditó prácticamente íntegro en 1983, y que desde entonces es libro de texto en escuelas secundarias y universidades. Ese tipo de retórica, responsable del recrudecimiento y perpetuación de la violencia simbólica y fáctica en contra del haitiano y los descendientes de haitianos en República Dominicana, sobrevive prácticamente intacta en la obra de intelectuales de hoy. Uno en particular, Manuel Núñez, es un pensador de verbo fogoso que defiende la integridad de una cultura dominicana monolítica vistiendo la levita decimonónica. Nunca ha dejado de sorprenderme la pasión con que defiende posturas ultranacionalistas de defensa de la “dominicanidad” con argumentos propios del siglo XIX. Me sorprende lo anacrónico de su prédica tanto como la pasión con que defiende una uniformidad que la cultura dominicana no puede tener, puesto que la cultura no es un monolito.

TB: ¿Y cuál es la imagen o el imaginario que la cultura de Haití elaboró sobre República Dominicana como respuesta a esa violencia simbólica?

NR: A nivel del imaginario popular lo que pervive del lado haitiano de la isla es la imagen de las mujeres dominicanas como prostitutas y los hombres como haraganes y abusones. El nacionalismo a uno y otro lado de la frontera lo único que engendra es violencia.

TB: ¿Cómo impactó el paradigma de la “diferencia”, la atención a las alteridades, los debates en torno al multiculturalismo y las investigaciones en torno a la frontera en el caso de la frontera Haití/ República Dominicana? ¿Ha habido cambios políticos, legales y/o culturales en la cuestión de la frontera?

NR: Los debates en torno al paradigma de la diferencia, el multiculturalismo y la frontera han encontrado eco en un sector adelantado de la academia dominicana, pero no es una discusión que haya logrado trascender los corrillos universitarios. Haití sigue siendo en el imaginario social dominicano un espacio de otredad *non grata*. Yo te diría que en ciertos aspectos incluso se ha caminado hacia atrás, como es el caso de la reciente modificación de la Carta Magna para eliminar el *jus soli*, el derecho de toda persona nacida en suelo dominicano a tener la nacionalidad del país en que nació. Esta medida ha llevado a miles de dominicanos descendientes de haitianos a vivir hoy día en un limbo jurídico, puesto que el estado niega validez a sus partidas de nacimiento y ni siquiera les permite obtener documentos de identidad. Este tipo de medida que supuestamente procura enfrentar la emigración haitiana ilegal se alinea con otras de índole militar, como la creación, en 2006, del Cuerpo Especializado en Seguridad Fronteriza (CESFRONT), institución asesorada directamente por el *Department of Homeland Security* de los Estados Unidos. Pero se trata de medidas hasta cierto punto contradictorias porque se le quiere poner freno a un flujo de inmigrantes que constituye la base de grandes fortunas en la agricultura, particularmente la industria del azúcar, la construcción y hasta el turismo. El empresariado que se lucra de la mano de obra barata de los haitianos no tiene ninguna intención de que el flujo migratorio se regularice.

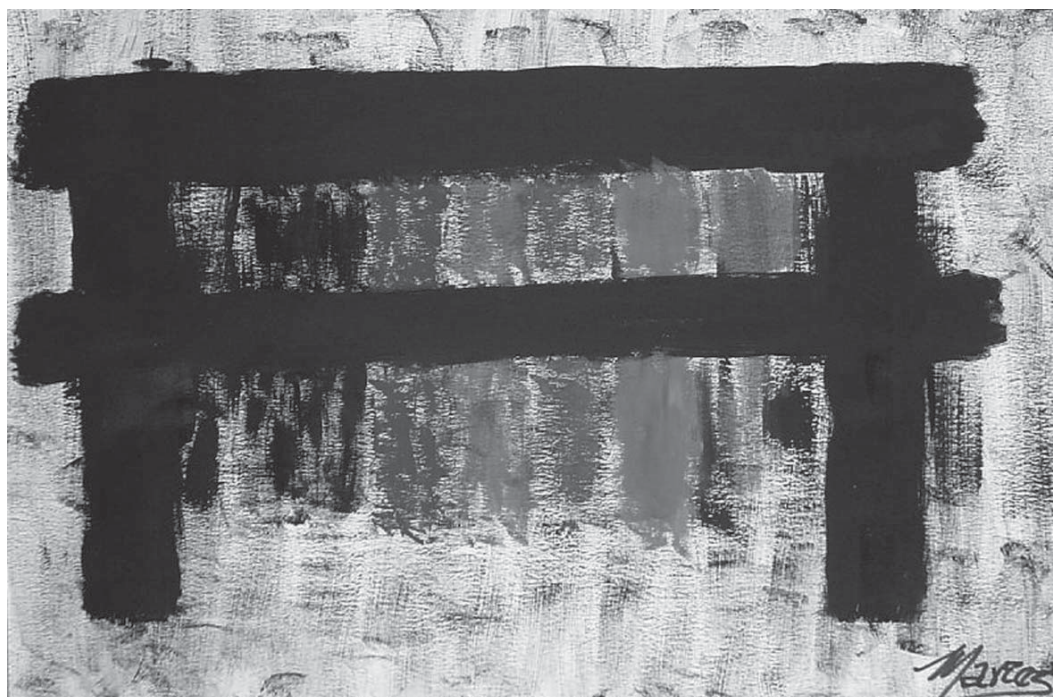
TB: ¿Qué sucede con la literatura que se escribe en, desde y sobre la frontera?

NR: La literatura dominicana tiene una amplia tradición de obras que tratan el tema de la frontera, desde aquellas que se ajustan a la narrativa nacionalista tradicional, como es el caso de *El Masacre se pasa a pie*, de Freddy Prestol Castillo, y de *Compadre Mon*, de Manuel del Cabral, hasta aquellas que abordan el tema de la frontera y sus sujetos desde una óptica más crítica. En este renglón habría que ubicar los cuentos de Juan Bosch, pero sobre todo obras de publicación reciente como la novela *Marassá y la nada*, de Alanna Lockward, los cuentos de Aurora Arias en su excelente *Emoticons* y la novela *El hombre del acordeón*, de Marcio Veloz Maggiolo, una de las mejores propuestas que he leído en torno a la frontera y sus alrededores. En ella se le da principalía a la figura del “rayano”, el sujeto de la frontera, siempre a medio camino entre “lo haitiano” y “lo dominicano”. De hecho, antes de Veloz Maggiolo un grandioso escritor dominicano sorprendentemente poco estudiado, Manuel Rueda, había fatigado el tema desde la poesía. Mención aparte merece la novela *Malas hierbas*, del puertorriqueño Pedro Cabiya, quien reside desde hace años en Santo Domingo. Me parece que Cabiya dilucida mejor que nadie los diversos matices del tropo de la frontera al presentar con fina ironía la ruindad del capitalismo dominicano que “zombifica” al haitiano para garantizar su dominio.

TB: ¿Se puede hablar de una cultura de la frontera? ¿Una cultura de *frontería* que exhiba marcas propias, que se diferencie tanto de las marcas características de la cultura de Haití como de República Dominicana? ¿Con lenguas, relatos y tradiciones culturales particulares?

NR: Silvio Torres-Saillant, pionero de los estudios dominicanos en Norteamérica, encontró un término feliz para designar ese que identificas como “cultura de la frontera”. Torres-Saillant la denomina la “condición rayana”. Con esto se refiere a los necesarios “cruces” que vive la sociedad dominicana a distintos niveles, cruces que convierten la experiencia de “lo dominicano” en un espacio lábil que se enriquece a través de contactos de todo tipo y que apuntan a la primacía de lo diverso en el debate sobre lo cultural. Lamentablemente, esta dinámica que describe Torres-Saillant, cotidiana en la zona de la frontera y también en la interacción de compatriotas ubicados en la isla y en los enclaves dominicanos en Norteamérica, Europa y Puerto Rico, no es reconocida por la intelectualidad rancia, heredera del trujillismo, que aún domina el debate sobre la nacionalidad en República Dominicana. Pero esto a la larga tendrá que cambiar. En algún momento se entenderá el mensaje que la talentosa Rita Indiana Hernández lanza en una de sus canciones al hacer referencia a los pueblos que comparten la isla: *Da pa' lo' do'*.

TB: Sí, vale la pena quedarnos con esa letra de Rita ... gracias, Néstor.



Margarita María Perez Pelaez

LENGUA-FRONTERA: LA IMAGEN LINGÜÍSTICA DE HAITÍ EN LA REPÚBLICA DOMINICANA*

Juan R. Valdez*

El siguiente análisis preliminar forma parte de una amplia investigación que aborda las representaciones del habla y fenómenos lingüísticos en zonas de contacto marcadas por serios conflictos sociopolíticos en el Caribe. La representación lingüística, principalmente la constituida por el discurso metalingüístico, consiste en el uso del código A para estudiar o describir el código A o B (Esparza Torres 2006: 64). Así pues, interrogo las representaciones del español dominicano y el kreyòl haitiano como fronteras “naturales” entre los dos países. Los tres campos seleccionados (Cuba, Puerto Rico, República Dominicana-Haití) para mis investigaciones ofrecen casos de normas lingüísticas regionales en pugna que involucraron la reforma educacional y distintos grados de violencia. En el caso de la Hispaniola transfronteriza examino las características que emergen en las discusiones del valor de los lenguajes, inspirado en las aproximaciones de Arnoux y del Valle (2010), Melià (1997 y 2012), Ramos (2010) y Woolard (2008). Dichas discusiones conforman un corpus de representaciones lingüísticas de origen institucional común. Al mismo tiempo, contienen una serie de ideogramas o unidades semánticas que recurren sistemáticamente, otorgándole al corpus coherencia temática. Todo esto hace posible el análisis de la organización y división de los grupos de hablantes en espacios sociales cuyos beneficios y límites son disputados.

Ciertamente, variedades del español son las que dominan el panorama lingüístico en la República Dominicana. No obstante, encontramos hablantes de otros idiomas y un número de personas cuya realidad sociolingüística podría ser mejor descrita como un repertorio multilingüe y multidialectal. Más bien, la práctica lingüística en el país se define por fenómenos complejos y la vivacidad de sus zonas de contacto en las cuales encontramos a usuarios de hablas mixtas. Y por todo el país, aparecen un gran número de inmigrantes haitianos quienes son bilingües en distintos grados. Este panorama sociolingüístico contrasta con la narrativa prevalente de identidad nacional en los distintos medios y con la visión oficial de monolingüismo que domina los textos más recurridos por los estudiosos de la sociedad dominicana y su historia (Jansen 2010, Valdez 2011).

Con marcada frecuencia en las discusiones sobre lo que constituye la República Dominicana se recurre a argumentos lingüísticos y raciales muy intrigantes. Ya para 1822, años antes de la independencia, José Núñez de Cáceres, líder político local, antes de entregar las llaves de la ciudad de Santo Domingo al general haitiano Jean Pierre Boyer, declaraba que el plan haitiano para la unificación política de la isla estaba destinado a fracasar debido a causas de orden lingüístico. Según Núñez de Cáceres: “si no se entienden por el órgano de la voz, no hay comunicación; y ya veis aquí un muro de separación tan natural como insuperable, como puede serlo la interposición material de los Alpes y de los Pirineos” (citado en Rodríguez Demorizi 1955: 454). La respuesta de Boyer no se hizo esperar:

El interés de la República exige que el pueblo de la parte oriental de la República cambie a la brevedad posible de hábitos y costumbres para adoptar los de la República a fin de que la unión sea perfecta y las antiguas diferencias desaparezcan sin más (citado en Rodríguez Demorizi, 1955: 454-455 y en Granda 1994: 223).

Consecuentemente, los líderes haitianos declararon (alrededor de 1824) el “francés” como la lengua de administración en todo el país: “lengua generalmente utilizada [...] en todos los actos públicos tales como en los tribunales civiles o los juzgados de paz” (citado en Granda 1994: 223; la traducción es mía).

* Esta investigación se ha beneficiado del apoyo financiero de National Endowment for the Humanities (NEH) y del Ibero-Amerikanisches Institut en Berlín.

* Doctor en filosofía por el Centro Graduado de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY) y profesor de educación bilingüe en Queens College (CUNY). Su libro *Tracing Dominican identity: the writings of Pedro Henríquez Ureña* (2011, Palgrave Macmillan), que muy pronto será editado en español, traza las implicaciones sociohistóricas de los textos lingüísticos de Pedro Henríquez Ureña.

Este plan inicial de normalización lingüística estaba destinado a fracasar, primeramente porque lo que Boyer y compañía erróneamente llamaban francés era sólo la variedad lingüística de una diminuta minoría. De hecho, la modalidad nativa de la mayoría en la incipiente sociedad haitiana era el kreyòl. ¿Cómo iba a difundirse una variedad —el francés— que muy pocos hablaban y que la gran mayoría no sabía leer ni escribir? Y segundo, las autoridades haitianas calcularon mal o no supieron medir bien las lealtades de las clases dominantes dominicanas. Germán de Granda (1994: 206) le llamó a este proyecto lingüístico-cultural un caso de planeamiento lingüístico frustrado en el Caribe. Desde aquella época de intento inicial de autodefinición en Hispaniola, los sentimientos sobre las diferencias y las ideas e imágenes respecto a las prácticas lingüísticas se instrumentalizan consistentemente en los espacios discursivos donde se construyen las identidades dominicanas y haitianas, y sus connotaciones raciales (Valdez 2011).

La frontera política abarca aproximadamente un área de 360 kilómetros que se extiende desde Pedernales en el Sur hasta Pepillo Salcedo en la costa norte. El tratado de Aranjuez en 1777 estableció la ubicación teórica de la frontera. En 1795, a partir del tratado de Basilea España otorga posesión del territorio oriental completo a las autoridades francesas. Como consecuencia de la revolución haitiana, los franceses ceden el territorio insular completo ante la revuelta de los esclavos de la isla que culminó con la abolición de la esclavitud y la creación de un solo estado en la cual convivían dos sistemas lingüísticos autónomos y diferentes con sus respectivas tradiciones culturales. Tras una larga guerra y con el argumento principal de la incompatibilidad de caracteres, en 1844, los dirigentes sociopolíticos de la parte oriental logran independizarse de la jurisdicción política de Haití e iniciar el proyecto de construcción de un estado-nación. Al margen de todos estos procesos, el paisaje sociocultural de la zona fronteriza devenía cada vez más complejo con la aparición y establecimiento de comunidades étnicamente haitianas y de grupos mixtos (conocidos como rayanos —de la raya o línea divisoria). Allí, en un área extensa emerge un espacio transnacional que se define por un complejo de relaciones económicas, inter-raciales, y culturales, en el cual las prácticas lingüísticas variables desempeñan un papel crucial. Aquí aún conviven kreyòlparlantes con hispanoparlantes y hablantes bilingües con sus registros mixtos. La interpenetración de las culturas haitiana y dominicana es tan profunda que muchos dominicanos ignoran el origen haitiano de algunos de sus artefactos culturales más preciados tales como el merengue y de algunos de sus modismos más representativos tales como *con-con* (arroz pegado al fondo del caldero).

Por mucho tiempo, desde la capital dominicana, la frontera era vista como un espacio remoto, deshabitado y silente. Pero a partir del comienzo del siglo veinte la perspectiva cambia. En la década del 1920 aparecen descripciones de los superintendentes de los respectivos distritos escolares, denunciando el carácter bicultural y bilingüe de las comunidades transfronterizas tales como Dajabón:

En las poblaciones una minoría habla y escribe el castellano con bastante corrección. De la mayoría unos adolecen de defectos de pronunciación y lo escriben incorrectamente; otros lo hablan mal y no lo escriben [...] Es muy rara la persona de nacionalidad dominicana que no sabe hablar el "patuá." Ello se explica: las relaciones comerciales que se sostienen con los haitianos, la afluencia constante de ellos a las regiones fronterizas dominicanas con el objeto de establecerse definitivamente, etc. son causas que determinen la propagación y arraigo del mencionado dialecto en el ánimo de los dominicanos. Sucede también que las familias acomodadas utilizan los servicios de las haitianas como cocineras y de los haitianos como peones. De ahí la oportunidad que favorece la influencia del "patuá" siendo accesible a los escolares y hasta los niños de cuatro años de edad en adelante. En el seno de las escuelas no se permite hablar el "patuá" (Genao 1922, citado en Demorizi 1955: 219).

En los años treinta y cuarenta, esta inquietud ante la situación sociolingüística de la frontera aumentaba entre los observadores dominicanos. Marrero Aristy, periodista y novelista, describió la región de la siguiente manera:

Raspadura y huevos de este lado se canjeaban del otro por habichuelas y ron o por algún paño de tela o un sombrero de cana, sin pasar por la aduana; y para realizar estas operaciones y para referir a la familia lo ocurrido en los trayectos se hablaba creole; el flexible, retrógrado, onomatopéyico creole que se mete hasta los huesos y se trasmite como una enfermedad contagiosa (Marrero Aristy 1943:26, énfasis en el original).

Estos comentarios ilustran el tipo de discurso metalingüístico que me propongo analizar:

Hacia mucho tiempo que el hombre de la región no sembraba; hacía mucho que comía habichuelas del otro país, bebía su ron, conocía sus mujeres, compraba sus pollos, hablaba su lengua, en detrimento de su religión y su origen, y se desteñía hasta tornarse en casi un extraño (Marrero Aristy 1943: 42-45).

Estas descripciones nos posibilitan entender la vigencia de los intercambios económicos y culturales, los cuales eran facilitados habitualmente por el kreyòl, la variedad entonces predilecta para la comunicación en esta región. Asimismo podemos observar cómo en el parecer de los agentes culturales dominicanos cuyas representaciones voy analizando, se percibía el kreyòl como algo que hacía daño, como una enfermedad a la que había que controlar y erradicar. Una vez contextualizadas, estas representaciones lingüísticas ponen en evidencia el contraste entre los dos códigos: “el lenguaje corrompido y el creole afrohaitiano son sustituidos por el castellano puro y los modernos métodos de enseñanza” (Marrero Aristy 1943: 22; énfasis en el original). Con estas palabras, Marrero Aristy indica el camino a seguir, la ruta de la normalización lingüística; o sea, la solución para cambiar la situación lingüística fronteriza era castellanizar e hispanizar:

Será necesario que crezcan los pequeños que tienen ahora mejor oportunidad que sus mayores, que lleguen a la adolescencia practicando deportes, oyendo hablar correctamente su idioma, haciendo una vida social activa en bailes, excursiones escolares, certámenes y otras actividades, para que se haga detestable ante sus ojos el recuerdo de un pasado de miseria material y espiritual (1943: 45).

Quedaba claro: era necesario todo un trabajo de inculcación mediante el cual se realizaría, primero, la lenta imposición del español como primera y única lengua y, segundo, la transformación sociocultural deseada: “aquello es algo más que mera propaganda periodística, y algo más que la construcción de cierto números de edificios, canales y caminos, aunque quien no conozca aquellas soleadas tierras no esté preparado para comprenderlo de una vez” (Marrero Aristy 1943: 45). Los procesos de normalización lingüística e ideológica iban de par en par:

“¿Ves el valle?” —me dijo de momento— [un magistrado]. “En él, como en una visión bíblica, veo la futura capital fronteriza.” Y llevado de un entusiasmo poético, se dio a fantasear, en el más puro y bello castellano, construyendo “La Elías Piña del futuro [...] Veo la ciudad que será ésta dentro de sesenta años” (Marrero Aristy 1943: 59).

Fundamentalmente, el desarrollo del plan que serviría de base a toda la nueva estructura social y política, que catapultaría los cambios hechos y por hacer, se apoyaba sobre el terreno semiótico de la representación:

De 1930 a la fecha han crecido y se han multiplicado los cafetales, ha echado cuerpo la ganadería, han nacido incontables centros de enseñanza e instituciones, y se han levantado industrias y edificios en el Sur que no aparece en estas páginas. Todo ello constituye materia para más de un libro. Cuando una nueva oportunidad y nuevos medios me lleven otra vez, o lleven a alguien que no sea yo, a describir ese otro mundo, se abrirá al conocimiento de los dominicanos del Este y el Norte, un cuadro de color y belleza inconfundibles, en cuyo fondo encontrarán muchas de las más puras virtudes y altos ideales del pueblo dominicano. En ese Sur se refleja también con claros destellos, la obra extraordinaria del Presidente Trujillo (Marrero Aristy 1943: 92).

Al plan de nacionalización elaborado durante el régimen del dictador dominicano Rafael L. Trujillo (1930-1961) contribuyó un diverso grupo de filólogos y académicos dominicanos quienes por su parte convergieron en torno a la idea de que la supervivencia de la República Dominicana dependía de la protección y la expansión del español, particularmente en las zonas que eran multilingües, multiculturales y transnacionales. Para estos fines, los actores claves crearon una red de escuelas, impusieron el español como la lengua de instrucción, prohibieron el uso del kreyòl y cambiaron los nombres oficiales o populares de pueblos,

aldeas y otros lugares del kreyòl o el francés al castellano. Así se iba concretando el plan de deshaitianización de la región fronteriza.

¿Cómo sabemos que se venía tejiendo un plan de limpieza étnica y un intento de eliminar el kreyòl que se intensificó a partir de los treinta? Las políticas culturales, las reformas educacionales, y las representaciones lingüísticas están repletas de referencias a hechos concretos o medidas drásticas afines al deseo de transformar la cultura e intensificar el desplazamiento lingüístico. Ya examinamos los comentarios relevantes de Marrero Aristy pero repasemos algunos ejemplos más. En 1932, el Coronel Leoncio Blanco, tras recorrer por aire el territorio fronterizo pronunció lo siguiente:

El gobierno me ha encargado de desplegar el mayor interés y patriotismo en la defensa de nuestro territorio sagrado y les traspaso a ustedes parte de esta gran responsabilidad para que en los puestos que ustedes estén ubicados formen una barrera indestructible pero solo en el caso de la agresión mantengan el honor de las armas dominicanas (citado en Vega 1988: 124).

En 1934, Mario Fermín Cabral, líder del senado dominicano, declaró:

En la lengua está la vida. La incompreensión fue enemiga de nuestra soberanía y nuestras libertades en el pasado; lo es en el presente y lo será en el porvenir, si no le hacemos frente, reforzando ambas nacionalidades. Identificando con el senador Zaphyvin, creo que el primer paso en este sentido toca al legislador, instituyendo la enseñanza obligatoria del español en las escuelas. Eso es lo más importante. Lo demás vendrá como secuela natural (citado en Vega 1988: 218).

En la Circular No. 7, dirigida por el entonces Superintendente General de Enseñanza, Pedro Henríquez Ureña (1932), a los inspectores de instrucción pública, podemos leer: “estimaré a usted se sirva de informarme inmediatamente con indicación de nombre y lugar, qué maestros de nacionalidad haitiana estén trabajando en escuelas oficiales o semioficiales de su jurisdicción” (citado en Inoa 2002: 83). Y así sucesivamente, un sinnúmero de medidas, amenazas y planteamientos ponen en evidencia la implementación de leyes de nacionalización, inmigración y escolarización orientadas hacia la expulsión de haitianos, el blanqueamiento simbólico de la población dominicana y el desplazamiento lingüístico y cultural.

Las autoridades e intelectuales dominicanos en conjunto buscaron la cristalización del poder estatal y la consolidación nacional por medio de mecanismos de socialización e ideologías en los cuales la lengua española jugaría un papel central. Pensaban que la hegemonía del español garantizaría la lealtad del ciudadano, la seguridad nacional y la expansión del estado. Estos actores lograron producir y difundir la ideología lingüística que Kathryn Woolard denomina como la de la “autenticidad” o la creencia de que una comunidad se define por medios de expresión auténticos y puros arraigados en un territorio geográfico y espacio social únicos (2008: 304).

Aun así, la inicial campaña de alfabetización y castellanización no lograría calmar la ansiedad del régimen. Para los trujillistas, el plan de reconfiguración fronteriza no avanzaba lo suficiente y la situación amenazaba con convertirse en una crisis política. El historiador dominicano Bernardo Vega documenta que Julio Ortega Frier, Ministro de Justicia, indicó: “que su gobierno no solo deportaría a los haitianos ocupantes ilegales de tierra sino que si esto fracasaba, haría ‘otra cosa.’ Más tarde afirmo, tranquilamente, que los haitianos estaban saliendo de la República Dominicana ‘vivos o muertos’” (1995: 396). En un momento agudo de la crisis, en octubre de 1937, la frustración con el problema migratorio haitiano, las crecientes fobias de la élite dominicana y las ansiedades de poder de Trujillo precipitaron la masacre de 12.000 haitianos mejor conocida como “el corte” y también como “la masacre del perejil,” en la cual para poder distinguir los negros dominicanos de los negros haitianos se hizo una prueba de pronunciación de la palabra “perejil.” Naturalmente, los hablantes incapaces de producir la R vibrante simple, pronunciaban “pelejil,” delatando sus orígenes haitianos o revelando su bilingüismo fronterizo de antaño y perecieron durante la limpieza étnica ordenada por Trujillo.¹ Con esta masacre quedaría más claro que nunca hasta qué punto estaba dispuesto a llegar el estado dominicano y hasta qué punto llegaba la complicidad de la inteligencia local. Se produjo un miedo y terror absolutos en la población civil. Las

¹ Las obras literarias dedicadas al examen de este trágico suceso histórico incluyen las novelas de Jacques Stephen Alexis (1955), Freddy Prestol Castillo (1973), René Philoctète (1989) y Edwidge Danticat (1998).

representaciones lingüísticas y culturales subsiguientes pretendían legitimar las acciones previas del régimen sin reconocer el terrorismo del estado.

En efecto, las políticas culturales se tornarían más sofisticadas en las próximas décadas. Eso sí, casi siempre el maestro y la lengua seguirían siendo los ejes centrales:

Él [Trujillo] sabe que el arquitecto de la patria es el maestro; que sin la escuela es imposible asegurar la resistencia nacional contra el azote de los males exóticos, porque sólo ella es nodriza del presente, madrina del futuro, maga del progreso, lama [sic] de todas instituciones, nido de todas libertades y armadura de todos los Quijotes (Jiménez 1941: 155-6).

El maestro como agente del estado y el lenguaje como instrumento de hegemonía constituyeron la base de la política escolar. Los académicos dominicanos de la época, particularmente los filólogos, a través de las representaciones lingüísticas, suministraron las herramientas y las actitudes ideológicas a los maestros responsables de castellanizar a los miembros de las comunidades bilingües y biculturales. Peña Batlle concluía: “ese es el mejor camino porque nos conduce ahora el Presidente Trujillo, en cuanto se refiere a la creación de barreras sociales y legislación adecuada para salvar de la influencia vecina el origen indiscutido de la nacionalidad dominicana” (1943: 16). Armando Oscar Pacheco, publicista de Trujillo, caracterizaba la situación de la siguiente manera:

Esta acción está dirigida a ennoblecer y dignificar el índice intelectual de las clases de escasos niveles económicos donde quiera que se encuentren [...] La dinámica impelente de ese programa ha sido la popularización de la cultura [...] De esta manera el plan está dirigido a conocimientos básicos de la lengua española y las matemáticas (1955: 72-73).

Muchos de los textos filológicos relevantes concluyen con el más rebuscado ideologema de los academicistas de la época: “nadie ha sintetizado mejor que la Academia Dominicana de la Lengua al adoptar como lema: ‘La lengua es la patria.’ La patria es lo más caro a nuestra vida, y la lengua es la expresión más elocuente de esa vida” (Llaverías 1941: 117).

En la actualidad, ¿sobreviven las antiguas ideologías y actitudes lingüísticas? Echemos un vistazo a algunos breves ejemplos de discursos metalingüísticos más recientes. Tomemos el caso del filólogo dominicano Manuel Núñez, portavoz de la ansiedad de la élite dominicana ante la presencia haitiana en la República Dominicana. En su discurso de ingreso a la Academia Dominicana de la Lengua Española, Núñez se opuso rotundamente a la expansión del kreyòl en la República Dominicana por miedo a que resulte más difícil evitar que los descendientes haitianos exijan sus derechos como una minoría étnica (2003: 175). En varias ocasiones Núñez insiste en que la República Dominicana no es un país bilingüe, pero revela su ansiedad ante la posibilidad de que la realidad pueda ser otra: “que el área lingüística de los criollohablantes en la República Dominicana se halla en plena expansión” (2003a: 56-57). Sin duda, la labor de agentes tales como Núñez se une al esfuerzo por contener, minimizar, ignorar y elidir la vitalidad de las prácticas lingüísticas alternas en la República Dominicana.

Por otro lado, la negativa a reconocer oficialmente la vitalidad del kreyòl en la zona transfronteriza, en particular, y en la República Dominicana, en general, repercute en las actitudes del estudiantado en todo el país. En un estudio recién realizado por las investigadoras Bullock y Toribio (en prensa), una joven estudiante indicó: “a mí no me gustaría hablar haitiano no,” por miedo a ser arrestada (sin paginación). La imagen de Haití elaborada en aquella época de los treinta aún está vigente en la República Dominicana. La representación lingüística elaborada por los susodichos académicos aún alimenta las actitudes lingüísticas de muchos en la República Dominicana. Sin duda, como precisan Arnoux y del Valle (2010: 17), dichas representaciones lingüísticas intervienen en la lucha política por la construcción de nuevas identidades. A la situación dominicana aplica lo que ha señalado Melià con respecto a los fenómenos de interculturalidad y bilingüismo en Paraguay: “hay, sobre todo, discriminaciones conscientes y establecidas, que ni la educación ni el sentido común consiguen desbaratar” (2012: 89). Ahora bien, no todo es conflicto en Hispaniola. Durante mi reciente visita, explorando las calles de la ciudad de Dajabón pude observar murales y carteles de publicidad de productos dominicanos en kreyòl. Obviamente, el interés remunerativo del capitalismo y la comodificación de las prácticas lingüísticas motivan estas nuevas circunstancias. No obstante, hay que reconocer que aun en medio de las hostilidades, la incompreensión histórica, el oportunismo de los nacionalismos, la victimización, la lucha por la supervivencia y el

torbellino de las contradicciones ideológicas, se van abriendo algunos espacios en los cuales haitianos, dominicanos y dominicanos de ascendencia haitiana, con sus miedos y esperanzas, se estrechan las manos y juntos abarcan cuestiones vitales en torno al desarrollo socioeconómico y cultural de la isla.

Bibliografía

- Alexis, Jacques Stephen (1955). *Compère Général Soleil*. Paris: Gallimard.
- Arnoux, Elvira N. y José del Valle (2010). "Las representaciones ideológicas del lenguaje: discurso glotopolítico y panhispanismo." *Spanish in Context* 7.1: 1-24.
- Bullock, Barbara y Jacqueline Toribio (En prensa). "From Trujillo to the *terremoto*: the effect of language ideologies on the language attitudes and behaviors of the rural youth of the northern Dominican border." *International Journal of the Sociology of Language*: sin paginación.
- Dandicat, Edwidge (1998). *The farming of bones*. New York: Soho Press.
- Esparza Torres, Miguel Ángel (2006). "Sobre metalenguaje e historiografía lingüística." *Discurso, lengua y metalenguaje: balance y perspectivas*, Ramón González Ruiz et al (eds.), Hamburg: Verlag, 63-87.
- Granda, Germán de. 1994. *Español de América, español de África y hablas criollas hispánicas*. Madrid: Gredos.
- Inoa, Orlando (2002). *Pedro Henríquez Ureña en Santo Domingo*. Santo Domingo: Ediciones Ferilibro.
- Jansen, Silke (2010). "Monolingüismo y bilingüismo en el discurso de la lingüística hispánica— el ejemplo de la República Dominicana." *Aspectos del desarrollo de la lingüística española a través de los siglos*. Katharina Wieland et al (eds.), Hamburg: Helmut Buske Verlag, 111-124.
- Jiménez, Ramón Emilio (1941). *Del lenguaje dominicano*. Ciudad Trujillo: Imprenta Montalvo.
- Llaverías, Federico. 1941. *Por España y su lengua*. Ciudad Trujillo: Imprenta J. R. Viuda García, Sucs.
- Marrero Aristy, Manuel (1943). *En la ruta de los libertadores: impresiones de un periodista*. Ciudad Trujillo: La Nación.
- Melià, Bartomeu. 2012. "La interculturalidad y la farsa del bilingüismo." *Abehache* 2 (2): 89-94.
- (1997). *El Paraguay inventado*. Asunción: Centro de Estudios Paraguayos "Antonio Guasch."
- Núñez, Manuel (2003). "La lengua española: compañera de imperio." *Boletín de la Academia Dominicana de la Lengua* 17: 137-195.
- (2003a). "La frontera y la fractura del territorio nacional: obstáculos en la percepción del problema." *La frontera: prioridad en la agenda nacional del siglo XXI*. José Miguel Soto Jiménez et al (eds.), Santo Domingo: Secretaría de Estado de las Fuerzas Armadas, 47-61.
- Pacheco, Armando Oscar (1955). *La obra educativa de Trujillo*, Tomo II. Ciudad Trujillo: Impresora Dominicana.
- Peña Batlle, Manuel A. (1943). *El sentido de una política: discurso pronunciado en Villa Elías Piña el 16 de noviembre de 1942*. Ciudad Trujillo: La Nación C. por A.
- Philoctète, René (1989). *Peuple de terres mêlées*. Port-au-Prince: Editions H. Deschamps.
- Prestol Castillo, Freddy [1973] (1991). *El masacre se pasa a pie*. Santo Domingo: Editora Taller.
- Ramos, Julio (2010). "Alegoría californiana." *Estudios* 18.35: 12-27.
- Rodríguez Demorizi, Emilio (1975). *Lengua y folklore de Santo Domingo*. Santo Domingo: UCM.
- Valdez, Juan R. (2011). *Tracing Dominican identity: the writings of Pedro Henríquez Ureña*. New York: Palgrave Macmillan.
- Vega, Bernardo (1988). *Trujillo y Haití I (1937-1938)*. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana.
- (1995). *Trujillo y Haití II (1937-1938)*. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana.
- Woolard, Kathryn (2008). "Language and identity choice in Catalonia: the interplay of contrasting ideologies of linguistic authority." *Lengua, nación e identidad: la regulación del plurilingüismo en España y América Latina*. Kirsten Süselbeck et al (eds.), Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 303-323.

Rotaciones

LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS:
LA NOVELA CHICANA

Julio Ramos

(con la colaboración de Gustavo Buenrostro)

Prólogo a la edición argentina de *...y no se lo tragó la tierra*

Para Alfred Arteaga y Norma Alarcón

Ficción del límite

Corregidor inicia su nueva serie de literatura mexicana, *Vía México*, con esta edición de la novela *...y no se lo tragó la tierra* (1971) de Tomás Rivera. Como suele decirse en Tijuana, *la patria empieza en la frontera*. Lo que no queda nada claro —desde la perspectiva de los sujetos migratorios, casi todos de origen mexicano, hispanoparlantes, que pueblan la novela de Tomás Rivera— es a qué lado de la frontera termina la patria. El poder agudiza sus estrategias ante la maleabilidad del límite donde se dispersan los sujetos. Según Jean-Luc Nancy en el ensayo extraordinario, “Sol cuello cortado”, que ahora acompaña a esta edición argentina de la novela de Rivera, el corte de la frontera chicana inscribe el desenlace del mundo en tanto “totalidad de la presencia”. Si bien es posible que el desenlace del mundo suscite los emergentes “Pueblos Sin Mundo”, la crisis de los fundamentos sobre la que comenta Nancy no disminuye las condiciones de expropiación radical, superexplotación y militarización de la presencia especialmente en las fronteras. Porque además de ser uno de los tópicos recurrentes del discurso teórico contemporáneo, la frontera es un foco principal de la galopante industria global de la vigilancia y la seguridad.

El acontecimiento de esta primera edición latinoamericana de *...y no se lo tragó la tierra* pone en evidencia la historicidad de las categorías territoriales que hasta hace pocas décadas aseguraron la efectividad de los mapas, la traza geopolítica, los sistemas clasificatorios, las nociones de pertenencia, residencia o ciudadanía, reproducidas por la historia nacional y sus instituciones literarias. *Vía México* intensifica el compromiso transregional que estimuló anteriormente la creación de colecciones como *Vereda Brasil* y *Archipiélago Caribe* de *Corregidor*, aunque ahora la estrategia editorial —seguramente a contrapelo de la homogeneización planetaria— emprende el camino por una ruta muy poco recorrida: abre con una novela escrita al norte del Río Grande; una ficción—escrita en español hacia fines de los años 1960— sobre la dislocación de los trabajadores agrícolas mexicanos en los paisajes de la agroindustria estadounidense alrededor de 1950. La novela —como los murales de *Chicano Park* en Los Angeles, los anteriores frescos californianos de Diego Rivera de los años 1930, o también como algunos de los paisajes argentinos del rosarino Antonio Berni— incita a reevaluar la relación entre el arte, la literatura y el trabajo, aunque la experiencia de la infancia y la ficción de la memoria relativizan cualquier tendencia a la épica del trabajo. De hecho, *...y no se lo tragó la tierra* problematiza el tipo de estetización y heroización del trabajo tan común en el realismo social de los 1930 y 40.

Al interés con que fue recibida nuestra propuesta de reedición de esta novela clásica de Tomás Rivera en la Argentina seguramente le corresponde un deseo de comprender mejor las condiciones que dificultan, hoy por hoy, la demarcación de las fronteras y la noción misma de las literaturas nacionales. La dificultad es incluso evidente en el caso de México, donde los debates contemporáneos gradualmente han cuestionado las interpelaciones del histórico imperativo nacional tras la década del 1980 y del 90 según comprobamos, por ejemplo, en el irónico trabajo genealógico de Carlos Monsiváis o en la antropología del nacionalismo de Roger Bartra, entre muchos otros. Ante la pregunta por el rol que ha cumplido la emigración en el drama de la formación de los imaginarios nacionales, no está demás reconocer de entrada la operación diacrítica —la reflexión desde el límite— en el discurso fundador de Octavio Paz cuando en *El laberinto de la soledad* (1950, 1981) emprendía una aproximación a la mexicanidad elaborada como investigación de los *extremos* del territorio o campo de identidad:

Basta, por ejemplo, con que cualquiera cruce la frontera para que, oscuramente, se haga las mismas preguntas que se hizo Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México*. Y debo confesar que muchas de las reflexiones que forman parte de este ensayo nacieron fuera de México, durante dos años de estancia en los Estados Unidos. (14)

No hay que estar de acuerdo con las conclusiones de Paz para reconocer en su discurso ciertos giros retóricos fundacionales que conviene analizar cuidadosamente. Las reflexiones de Paz sobre la cultura “propia” nacen “fuera”. No olvidamos la ambivalencia de Paz ante el “extremo pachuco” de la mexicanidad, cuya obra está modelada por un discurso de la psicología social que, fechado en su época, tiende a generar estereotipos del emigrante y del pachuco como un sujeto que “flota” indecididamente entre dos mundos. Digamos por ahora que la experiencia de la “pérdida” y de la “orfandad” que Paz le adjudica al mexicano que cruza el límite (por las razones que fueran, económicas, políticas, o como efecto de la violencia política o sexual) se instala al “otro” lado de la frontera y cumple un papel medular en el drama de la cultura nacional mexicana.

El mismo Tomás Rivera dialoga con Paz en varias instancias de su escritura. En particular lo hace en el relato “El Pete Fonseca”, incluido entre los anexos de esta edición. Según veremos, Rivera escribió “El Pete Fonseca” como parte de ...y *no se tragó la tierra*, pero el relato sobre el pachuco fue excluido de la primera edición de la novela. ¿Por qué? Ya antes de Rivera y de Paz mismo, en México se había debatido bastante sobre la figura del pachuco con la preocupación por los efectos de la migración en la cultura nacional. Por ejemplo, el cine mexicano de los años 1940 y 50 explora con insistencia el tema de la migración. El conocido contemporáneo de Cantinflas, Tin Tan, traslada la frontera de Texas al centro del cine mexicano. Desde su llegada, su traje y su habla de pachuco intensifican las ansiedades nacionales sobre la identidad y la lengua. Tin Tan, como otros emigrantes, fue estereotipado por un sector de la intelectualidad del momento que había leído en la prensa sobre los recientes motines de los *zoot suits* de Los Ángeles. Los jóvenes chicanos, pachucos, que vestían los famosos **zoot suits** —trajes con cintura alta, pantalón ancho y saco largo— cobraron notoriedad nacional en 1942 y 1943 debido al acoso del que fueron objeto por grupos de militares estadounidenses, en su vasta mayoría anglosajones. Las confrontaciones escalaron hasta el punto de lo que se conoce como los motines de los *zoot suits*. A Tin Tan, quien desde su trabajo en la frontera como locutor radial había estado pendiente de la discusión sobre el tema, se le reprocha en México la propagación del comportamiento agresivo propio de los pachucos. Tras ser acusado de denigrar a México con su *pachuquismo*, incluso se solicita públicamente al Secretario de Educación Pública que prohíban sus películas (Mraz 2009).

El habla de Tin Tan, asociada con la maleabilidad de los valores y las costumbres del mexicano en el Norte, generó muchas discusiones sobre el español fronterizo en México. Salvador Novo sorprendentemente rescata a Tin Tan de la **crítica** de José Vasconcelos sobre el “pochismo lingüístico” (Vasconcelos 1944). Novo en cambio interpreta el llamado pochismo como “un efecto, no una causa, de una corrupción más grave que simplemente lingüística. Nos molesta porque mientras Cantinflas es la subconsciencia de México, Tin Tan es su incómoda conciencia” (Novo, 1944). Si Cantinflas se convertiría en el arquetipo del “peladito” o pícaro, en el sentido de Samuel Ramos, Tin Tan se convirtió en el arquetipo del “pocho”, en la “incómoda conciencia” porque, “flotar en la frontera” como *El Hijo Desobediente* (1945) —su primer éxito de taquilla— es una sombría presencia del pasado y un perturbador reflejo del presente, el lado oscuro del proceso de modernización de México y de sus efectos contrahegemónicos. Recordemos que el 1945 fue emblemático para México porque marca el centenario de la anexión de Texas a los Estados Unidos y el inicio de la “pérdida” territorial. Además, al coincidir con el fin de la guerra mundial, y presenciar de pronto el retorno de miles de *braceros* (o “guest workers”) al país, las ansiedades de una (de la) élite intelectual y política florecieron. Pero la presencia incómoda de Tin Tan en el centro articulador de la mexicanidad contribuyó a entender un aspecto del complejo proceso de modernidad por el que atravesaba México. Por eso las famosas palabras de José Revueltas son muy relevantes: “Desde que lo conocí me interesó más el proceso de interculturación que enfrenta el mexicano del otro lado de la frontera. Antes lo veía con prejuicios, pero me ayudó a entender el problema de la lengua” (citado por Mraz 2009: 130).

El pachuco, acaso sin darse cuenta, a través de su *performance* lingüística desencadena la incómoda ambivalencia que Homi Bhabha teorizó como constitutiva de la estereotipación que motiva los paradigmas coloniales y racistas (Bhabha, 1994). Tin Tan desarticula el

estereotipo y emblematiza la necesidad de nombrar *lo nuevo* gestado bajo el proceso de la modernización emprendida durante el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952).

Tin Tan anunciaba así, por primera vez, con su vestimenta y su estilo, lo que Carlos Monsiváis ha llamado una *modernidad popular* (Monsiváis 1997, 111). Tin Tan es para Monsiváis un modelo del *sujeto fronterizo* precisamente porque pone en crisis las nociones de lo mexicano, con su insistencia al exponer los valores adquiridos durante sus desplazamientos transnacionales (Monsiváis 1977). Sin embargo, el aspecto subversivo de Tin Tan como pachuco tenía los días contados. Si bien *El Rey del Barrio* (1949) nos parece su más lograda interpretación, es también donde más se intenta normalizar la tendencia transgresiva del pachuco. De hecho, intentar *contener* al pachuco, domesticarlo, produjo múltiples estrategias de control a ambos lados de la frontera que con más tiempo discutiríamos a partir de sus apropiaciones, rechazos y resemantizaciones, especialmente durante los juicios multitudinarios de 1943 en Los Ángeles, uno de los acicates principales del ensayo que Paz le dedica al pachuco en *El laberinto de la soledad*. Esto nos llevaría a las recientes discusiones sobre la problemática hipermasculinidad del pachuco, a comentar la paternidad atribuida al pachuco en la ya célebre canción de la *La Maldita Vecindad*, a revisar los clásicos fronterizos “El Louis” de José Montoya y *Zoot Suits* de Luis Valdés, sin olvidar desde luego, “El Pete Fonseca” de Tomás Rivera que incluimos en esta edición y que comentaremos después.

El discurso de Paz sobre el pachuco fue luego un punto clave de referencia polémica del emergente discurso chicano de los años 1960 y 70. El discurso chicano produjo, según la frase de Ramón Saldívar (1979, 1990), una “dialéctica de la diferencia”: relatos de reinscripción simbólica que, al polemizar con la lógica de los estereotipos, intentaban develar (o suplementar) el sentido de la experiencia chicana entre el aquí y el allá de las dos lenguas o tradiciones en pugna. La “poética chicana” de la encrucijada y del quiasmo, como la denominó Alfred Arteaga (1997), preocupaba los incesantes puntos de desfase abiertos por la superposición multitemporal que el mismo Paz había identificado con la heterocronía distintiva de la cultura mexicana en *El laberinto de la soledad*.

De cualquier modo, está claro que de discusiones como éstas se desprende, a ambos lados de la frontera, el sentido que puede tener hoy —ante los efectos de la mundialización y la intensificación de las migraciones contemporáneas— la apertura de la serie mexicana con la novela clásica de un escritor nacido en el pequeño pueblo de Crystal City, Texas en 1935 y fallecido en Riverside, California en 1984. No hay que buscar aquí resabio alguno o recuerdo nostálgico de lo que fuera el mapa mexicano antes de la fundación de la República de Texas en 1836. Proponemos en cambio una invitación a que el lector encare la problemática misma de los encuadres nacionales como principio de recorte y organización de la historia de la cultura tal como generalmente la hemos conocido hasta ahora, es decir, como un corolario del devenir problemático de la categoría centripeta del Estado moderno. Desde la óptica territorializante de las historias nacionales y sus conjuntos latinoamericanistas, el “norte” del Río Grande es un más allá donde se desdibujan los rasgos de la pertenencia y de la pertinencia. En el extremo de la mexicanidad, en las palabras de Paz, el pachuco “ha perdido toda su herencia: lengua, religión, costumbres, creencias” (17). Tal vez ahora —por el impacto del capital global que domina el mundo contemporáneo— estamos listos para reconocer que la trayectoria del sujeto que (e)migra y el relato de su viaje como pérdida o proceso de desposesión abyecta es un aspecto constitutivo del patrimonio, de las ficciones de la herencia y del orden simbólico nacional. Esto, por cierto, no solamente se comprueba en una amplísima zona de América Latina donde la gran economía transnacional de las remesas cumple un papel económico ineluctable. También las grandes ficciones culturales del latinoamericanismo y del patrimonio nacional han sido estimuladas por el trabajo migrante (o exiliado) y frecuentemente sus recortes de lo propio y de lo ajeno son un efecto de los intercambios y transacciones permanentes entre ambos lados de la frontera del Río Grande, tal como comprueba cualquier lectura del discurso latinoamericanista (vernáculo) de figuras como Martí, Rama o Henríquez Ureña.

Lenguas sin estado

Ahora bien, la novela de Rivera pone de relieve algunos aspectos de la fundamental cuestión de la lengua en la historia del latinoamericanismo. Ubicada al norte de la frontera, ...y *no se lo tragó la tierra* está escrita en una *lengua sin estado*. Tomás Rivera escribe en uno de los inesperados tiempos futuros del citado *dictum* de Nebrija —la lengua es la compañera del imperio. Tomás Rivera se instala también en uno de los futuros posibles de aquellas reelaboraciones nacionales de los espacios imperiales durante el periodo ilustrado-republicano que encontramos, por ejemplo, en el discurso gramatical americanista de Andrés Bello cuando

enfatisa el papel fundamental de la centralización lingüística como requisito para mantener una firme asociación mercantil entre las sociedades hispanoamericanas y para mantener los lazos requeridos para asegurar la ley y la sociabilidad ciudadana en las nuevas repúblicas hispanoamericanas (Ramos 1989, 1996). Rivera elabora una lengua *próxima* que encuentra nuevos acompañantes en las encrucijadas del mapa imperial puntualizado por los incesantes flujos coloniales, relevos del poder y ocupaciones no sólo “extranjeras” o “metropolitanas” sino consecuentes también de las incesantes reterritorializaciones internas que definen la historia de los estados nacionales. La lengua de Tomás Rivera está transitada por las heterocronías de la historia imperial, colonial y nacional. Al “otro lado” de la frontera, el español de Tomás Rivera, producido en territorio de los Estados Unidos, nos presiona a repensar la relación entre la lengua, el estado y la soberanía. No es éste el lugar para demostrar cómo el afán normativo de la dialectología (hispánica) ha contribuido a desnaturalizar el saber y la pedagogía del español en/de los Estados Unidos. El español de Rivera no es simplemente una instancia dialectal o regional de una lengua extranjera, de una lengua de “afuera”. Rivera elabora literariamente el español de su comunidad texana. Su forma lingüística podría confundirse con una lengua extranjera sólo si se la observa desde la perspectiva de la ficción dominante del inglés como la lengua única del Sur Oeste de los Estados Unidos, pero tampoco es una instancia de la lengua regulada por los sistemas normativos de un aparato escolar nacional. Entonces, si no es una lengua ni nacional ni extranjera, ¿qué es? ¿Será meramente una instancia de la pérdida o de la desposesión, tal como sugieren los temores del nacionalismo lingüístico en el ensayo de Paz, cuando escribía lo siguiente:

Recuerdo que una amiga a quien hacía notar la belleza de Berkeley, me decía: “Sí esto es muy hermoso, pero no logro comprenderlo del todo. Aquí hasta los pájaros hablan en inglés. ¿Cómo quieres que me gusten las flores si no conozco su nombre verdadero, su nombre inglés, un nombre que se ha fundido ya a los colores y a los pétalos, un nombre que ya es la cosa misma? Si yo digo bugambilia, tú piensas en las que has visto en tu pueblo [...] Y la bugambilia forma parte de tu ser, es una parte de tu cultura, es eso que recuerdas después de haberlo olvidado. Esto es muy hermoso, pero no es mío, porque lo que dicen el ciruelo y los eucaliptos no lo dicen para mí, ni a mí me lo dicen. (20)

El nacionalismo lingüístico “narra” el cruce de la frontera entre lo propio y lo ajeno como la apertura al riesgo del contacto, la mezcla, el olvido o la pérdida final de la lengua “propia” (v. Derrida 1987). Jerarquiza los puntos en la trayectoria del viaje en términos de la mayor o menor distancia del sentido pleno inscrito en un lugar de origen. Tal vez no haga falta a estas alturas detallar los pasos de una deconstrucción de la esencialización de la lengua originaria en la que incurre Paz para reconocer, al mismo tiempo, que el nacionalismo recorta todavía hoy las grandes discusiones sobre el patrimonio lingüístico, los debates sobre los efectos de la historia imperial —sus diásporas y sus migraciones— en la estructura misma de la lengua española.

Algo nos queda bastante claro: Tomás Rivera es un sujeto lingüísticamente muy distinto de la amiga de Berkeley a quien describe Paz en el pasaje que acabamos de citar. Tomás Rivera habla y escribe el español México-americano que *se le prohibía hablar en las escuelas*. Reiteramos: Rivera escribe la lengua que se le prohíbe hablar en el aparato escolar. ¿Diremos entonces que se trata simplemente de una instancia “menor” de la lengua? Hasta cierto punto —recordando la importante lectura de Kafka que propusieron Deleuze y Guattari en *Por una literatura menor* (1975, 1978) así como el capítulo clave sobre la lingüística en *Mil mesetas* (1980, 2010)— podríamos decir que el español de Rivera es una inscripción “menor” de lo que fue, en otro momento, una lengua nacional e imperial. La relación entre las lenguas menores y la historia imperial es insoslayable. Deleuze y Guattari no desconocen la dimensión imperial de la historia de la lengua y de la lingüística como disciplina. De hecho, los grandes flujos del capital y los procesos de desterritorialización que Deleuze y Guattari se encargaron de analizar en el *Anti-Edipo* (1972, 1985) y en *Mil mesetas* son inseparables de la historia imperial, del coloniaje y de la descolonización del deseo. Tomás Rivera es el sujeto de una lengua *minorizada* por sucesivas ocupaciones de un territorio, múltiples lógicas de intercambio y de contacto, en el proceso migratorio de las comunidades campesinas que inspiraron el trabajo de la lengua en ...y no se lo tragó la tierra.

No por casualidad, cuando Rivera se refiere en sus conferencias y ensayos a la dimensión política de la lengua, insiste en conectar la discusión chicana con los debates más amplios

del “tercer mundo” (2008: 308). Parece que ya desde comienzos de los años 1970 Rivera sospechaba el riesgo de la minoritización étnica que, en efecto, ha tendido a reificar la cuestión del “bilingüismo” y de las literaturas “latinas” en el horizonte institucional y escolar del multiculturalismo. Rivera enfatizaba la necesidad de una “descolonización de la mente” (320), referencia directa al influyente libro de Ngũgĩ wa Thiong’o sobre las políticas de la lengua en el continente africano antes y después de las guerras anticoloniales. El discurso de Rivera resuena por momentos con el vocabulario del “colonialismo interno”, valiosa innovación conceptual chicana de fines de los años 1960, identificada inicialmente con los trabajos sociológicos de Mario Barrera (1979). El concepto del colonialismo interno buscaba conjugar las necesidades y la realidad jurídico/política del grupo minoritario con los discursos de los movimientos revolucionarios de emancipación nacional en el Tercer Mundo. También es importante recordar, como sugeríamos antes, que el trabajo de la lengua en la novela de Tomás Rivera guarda una relación profunda con la literatura mexicana, particularmente las ficciones elípticas de Juan Rufo. Pero por momentos su trabajo confirma los efectos paradójicos que la educación universitaria hispanista produjo en este escritor texano y sus contemporáneos. Más allá del caso individual de Rivera, el estudio de la tradición oral del *romancero* español (a la Menéndez Pidal) y de las tradiciones orales del Siglo de Oro fue formativo en la creación e institucionalización universitaria de los saberes del canon chicano a partir de las décadas del 1960 y 1970. Recordemos en este contexto la importancia de la figura de Bartolo, el itinerante poeta de la tradición oral que figura en ...y no se lo tragó la tierra.

Los primeros investigadores de la cultura chicana, incluyendo a Américo Paredes, narrador y antropólogo de la Universidad de Texas en Austin, se iniciaron con el estudio del género poético-narrativo del *corrido* de la frontera. Por su estructura métrica y su forma narrativa, el *corrido* se estudió frecuentemente desde perspectivas estimuladas por el afán historicista de la filología española. Muchos han identificado la filología como una disciplina paradigmática entre los saberes de las llamadas ciencias humanas (como argumentaron Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966, 1989) y Edward Said en *Orientalismo* (1978)). En el contexto hispánico posterior al 1898, la filología, como ha argumentado con lucidez J. Girley, ha sido inseparable de una nostalgia imperial y de ese nacionalismo cultural, de corte neo-romántico de las primeras décadas del siglo XX que Arcadio Díaz Quiñones (autor de una tesis doctoral sobre el *romancero* de España) relaciona con la voluntad letrada (1998). La filología hispanista produjo un gran relato, basado en la “investigación” del origen, que proyectaba el devenir histórico como el drama de la sobrevivencia de fuentes culturales y raíces medievales en las Américas. Los archivos de dos grandes estudiosos del *corrido* y de la “oratura” chicana —Guillermo Hernández y María Herrera-Sobek— comprueban cómo las discusiones filológicas gradualmente se radicalizaron hacia principios y mediados de los años 1970 en discusiones sobre el *corrido*, la memoria oral (y lo que hoy llamaríamos los “saberes subyugados”) de las comunidades campesinas, anticipando algunos de los aspectos de los recientes debates en torno a las culturas orales y la literatura popular. No cabe duda que la dimensión antropológica de la filología hispánica inspiró a algunos de los primeros investigadores chicanos. Tampoco hay la menor duda sobre la radicalización de ese modelo entre los investigadores literarios chicanos, muchos de ellos —sobre todo en California— formados al calor de los movimientos estudiantiles de la década del 1960 y las discusiones tercermundistas sobre lo nacional popular, como fue el caso de los alumnos chicanos de intelectuales de formación marxista como Carlos Blanco Aguinaga, Joseph Sommers y Herbert Marcuse en la Universidad de California en San Diego, donde se educaron varios de los investigadores literarios chicanos claves como Rosaura Sánchez.

La figura de Bartolo en la novela de Rivera —un poeta oral que viaja y lleva noticias entre las comunidades de trabajadores migrantes (a los dos lados de la frontera) es un oblicuo homenaje a la tradición oral que asiduamente estudió Américo Paredes:

Bartolo pasaba por el pueblo por aquello de diciembre cuando tanteaba que la mayor parte de la gente había regresado de los trabajos. Siempre venía vendiendo sus poemas. Se le acababan casi para el primer día porque en los poemas se encontraban los nombres de la gente del pueblo. Y cuando los leía en voz alta era algo emocionante y serio. Recuerdo que una vez le dijo a la raza que leyeran los poemas en voz alta porque la voz era la semilla del amor en la oscuridad.

Bartolo es un ejemplo vernáculo, popular, de la tradición del “narrador oral” que Walter Benjamin identificó con el impacto que la imaginación narrativa precapitalista continuaba

ejerciendo sobre la narración literaria moderna en el género del cuento y la novela. Bartolo confirma también lo que Angel Rama relacionaba con la dimensión transcultural de los registros regionales, orales-narrativos, en la obra de escritores como Rulfo o el mismo García Márquez. En efecto, la elaboración de la lengua en *...y no se lo tragó la tierra* recuerda en ciertos momentos la particular poética latinoamericanista de los escritores de la “trastierra” (como los llamó Roa Bastos) encabezados por el mismo Juan Rulfo, al que también se le podría sumar las ficciones del escritor brasileño Graciliano Ramos. *Vidas secas* (1938, 1947) — junto con los cuentos de *El llano en llamas* (1953, 1996)— forman un contexto ideal para la relectura latinoamericana de la novela de Tomás Rivera. Pero Bartolo, poeta itinerante, viajero como la misma familia de Rivera, transita los dos lados de la frontera y además de mantener las formas orales del corrido, Bartolo estimula en Rivera la noción de las relaciones fronterizas, transnacionales, que su comunidad tenía “más allá del nivel consciente” (Rivera 1975). No perdemos de vista, como nos recuerda José David Saldívar, la lectura que hicieron Rivera y sus contemporáneos chicanos y afro-americanos (como Toni Morrison y Alice Walker) de la obra de García Márquez. Para Rivera —según constata una conferencia de Rivera que incluimos entre los anexos— “García Márquez estableció como nunca antes la metáfora humanista de los continentes americanos”. La importancia de Bartolo en la perspectiva hemisférica de Rivera, también aparece registrado en un poema obituario, escrito por Alurista, reconocido poeta ligado al movimiento chicano de los 1960:

te pregunté entonces, tomás
que si la libertad valía,
que si la autodeterminación,
la nuestra, que si américa era
un solo continente
que si lograríamos ser
nosotros mismos
que si nuestra palabra
cruzaría el tiempo,
el espacio, las fronteras
las galaxias, que si seríamos
al fin, uno, un solo pueblo
una sola tierra
y tú dijiste
“... sí, pos claro
... no, pos desde luego
... sí, por supuesto
no pos ... sin lugar a dudas” (Alurista 1988: 94).

Alurista, acaso con distancia, encuentra un gesto utópico en la noción hemisférica de Rivera. Pero para Rivera, le metáfora continental, ligada a la lección de Bartolo, se convierte también en una estrategia de emancipación intelectual. Por otro lado, el extraño cuento que escribió Tomás Rivera sobre Borges —que incluimos entre los apéndices de esta edición— pone inesperadamente el *cuerpo* del escritor chicano, asiduo lector de Rulfo, en el laberinto de las bibliotecas argentinas. El breve homenaje a Borges, un esbozo de relato onírico, permite efectivamente repensar la histórica disputa entre el cosmopolitismo y el regionalismo, tan cara a Rama y a la historia latinoamericanista desde “Nuestra América” de Martí y el *Ariel* de Rodó.

La trayectoria de la formación de Rivera como escritor es muy compleja. La pregunta sobre la lengua sin estado no tiene porqué subalternizar apresuradamente la elaboración de la lengua llamada menor. La lengua está simultáneamente transitada por múltiples relaciones de poder y de prestigio que no siempre son reducibles, por cierto, a las garantías que provee la categoría estatal y su patrimonio lingüístico. Por ejemplo, no tiene por qué extrañarnos que Tomás Rivera haya escrito una tesis doctoral en la Universidad de Oklahoma sobre la obra del español exiliado en México, León Felipe, cuya poesía comprometida sin duda respondía al tipo de exigencia ético-política que Rivera sostuvo hasta su muerte en Riverside (donde llegó a ocupar el puesto de Rector de un recinto de la Universidad de California). Rivera se había criado en un pueblo de Texas. Viajó por años como hijo de jornalero entre las fincas del agronegocio, donde convivió entre otros hispanohablantes, campesinos, en un contexto que exhibe los rasgos culturales del “colonialismo interno”; se había educado en un sistema escolar angloparlante, donde explícitamente se les prohibía a los niños hablar el español,

sometiéndolos a un aparato pedagógico que los introduce, como a varios de los personajes de Rivera, en un mundo lingüístico violentamente escindido, diferenciado del precario espacio familiar que continuaba siendo casi exclusivamente hispanohablante.

Ya con la certeza del poder de sus historias, años después, Rivera reconstruyó el recuerdo de su primera entrada a una biblioteca. Durante una estadía de trabajo temporal en las fincas de Hampton, Iowa, con su familia, Rivera pasaba diariamente por una biblioteca a la oficina de correos. En una ocasión la bibliotecaria lo detuvo y lo invitó a entrar (Rivera 1999). Bella historia de inspiración, fue recientemente ficcionalizada por Pat Mora en un libro ilustrado para niños (Mora 1999). Y si pensamos en el lugar del encuentro, no debe extrañarnos la suavidad de la relación al contraponerla con el contexto de franca explotación en que vivieron Rivera y su familia. Para Rivera, los estados del Norte del continente representaron una función paradójica: por un lado, ofrecían un refugio de la crueldad de la que eran objeto en Texas, y aunque también allí encontraban humillación, el área, las grandes planicies del norte, era la posibilidad de un mejor futuro (Rivera 1982). Pero a pesar de lo anecdótico de la historia, la interpelación amistosa de la bibliotecaria confirma que en ese contexto un niño como Rivera entra a la biblioteca, el recinto del saber, sólo por invitación.

Rivera estudió luego profesionalmente la lengua española en un sistema universitario donde se reafirma el capital simbólico o el prestigio del modelo hispanizante, castellano, incluso por encima del modelo mexicano o latinoamericano. Durante la infancia texana de Rivera en Crystal City, la prensa periódica y sobre todo la radio en esa histórica capital del Norte de México llamada San Antonio, Texas, ciertamente continuaron conectadas a la geografía cultural, sobre todo sonora, de México y de ciertas formas culturales suramericanas, como el tango y el bolero. Las canciones de Lydia Mendoza (contemporánea de Libertad Lamarque, Toña La Negra, Agustín Lara y Rafael Hernández) nos dan una idea de otra zona del español estándar que seguramente escucharon Rivera (y sus personajes campesinos) cerca de 1950. No podemos subestimar el impacto de la radio y sus geografías sonoras translocales en la historia de las políticas de la lengua del *Greater México*, donde la cultura literaria estuvo bastante reducida a los ámbitos universitarios (aparte de uno que otro efecto literario en el cine).

La complejidad de la relación de Rivera con la lengua rebasa cualquier marco de interpretación que subordine la complejidad de la experiencia minoritaria a un vector unidimensional del poder. Por cierto, esta fue una de las grandes lecciones de Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La frontera* (1987), siempre alerta al riesgo de las simplificaciones producidas tanto por el testimonialismo subalternista como por los dramas identitarios del multiculturalismo, ya fuera en sus horizontes mediáticos o escolarizantes. Algo más nos queda bastante claro: el trabajo de la lengua en Rivera problematiza la larga tradición del pensamiento lingüístico que al menos desde el romanticismo alemán hasta la obra de Antonio Gramsci, N. Poulantzas, R. Balibar, De Certeau o Deleuze y Guattari, ha identificado la lengua con la territorialidad “escrita” del Estado moderno. ¿Cómo pensar las lenguas sin Estado? ¿Cómo pensar *la lengua* sin Estado? ¿Será acaso que la lengua, como “lo social” mismo, no puede ser teorizada sin la intervención de un pensamiento, un recurso conceptual, que asume, con mayor o menor grado de naturalidad, la necesidad de la ficción del Estado? La lengua es ciertamente uno de los grandes escenarios del antagonismo multitudinario, además de ser una fuente de empleo para los lingüistas y profesores de lengua, la materia y el medio de un complejo industrial contemporáneo (Bourdieu 1991). La reflexión sobre la lengua sin estado se enriquecería si tomáramos dos debates contemporáneos en cuenta: por un lado, los estudios sobre el guaraní, la crítica del bilingüismo y las intensas discusiones sobre la “tercera lengua” en la obra de estudiosos como Bartomeu Meliá en el Paraguay, donde la preparación para la nueva Ley de Lenguas aprobada en el 2010 suscitó todo tipo de discusiones que ayudan a elucidar muchas de estas cuestiones sobre la relación histórica entre la lengua, el Estado y las llamadas minorías lingüísticas; y por otro lado, también deberíamos tomar más en cuenta las discusiones sobre lengua, imperio y globalización en la socio-lingüística histórica contemporánea, tal como la practican José del Valle y sus colaboradores. Las teorizaciones contemporáneas sobre el poder y la lengua no sólo toman en cuenta las dimensiones políticas del prestigio o del capital simbólico que solía analizar Pierre Bourdieu (1991); también consideran y ponen de relieve el capital cultural. La industria de la lengua es una fuente inagotable de producción y de acumulación de riqueza. Decimos esto en el prólogo a la novela de Tomás Rivera —clásico de la literatura chicana— porque sabemos perfectamente que la circulación de las literaturas “latinas” en los EEUU está sobredeterminada por la realidad de los medios, los mercados globales de la lengua y sus mediadores universitarios (i.e. estudios (multi)culturales, departamentos de español o de

estudios étnicos, cursos para extranjeros, intercambios turístico-estudiantiles, producción de textos y todo ese complejo del capital lingüístico/cultural que forma el 15% del PIB de España). Estados Unidos es el quinto país con mayor número de hispanohablantes en el mundo. El patrimonio lingüístico es una industria. Digamos que la lengua es una forma de capital mixto, frecuentemente financiado por el estado, en este caso, el estado español. Es una nueva forma de capital. Por eso un investigador de la relación entre la lengua y el poder como José del Valle no solo estudia la genealogía de los discursos sobre la lengua en el mundo hispánico sino también la cultura material e institucional de esas formaciones ideológico-lingüísticas en lugares como el Instituto Cervantes (Del Valle 2007).

Ahora bien: el reconocimiento de tales sobredeterminaciones políticas y económicas del estudio de la literatura y la lengua llamada “menor” no implica que podamos ignorar que especialmente en esta época de intensa militarización a todo lo largo de los 3100 kms de frontera entre México y los Estados Unidos, *el español es una lengua sin estado*; lo es y lo ha sido desde antes de la Guerra del 1846-8 hasta hoy día. Es la lengua de la amplia región “transamericana” que la crítica reciente ha denominado, tal vez con un nuevo gesto reterritorializador, el *Gran México*. Nos referimos a los trabajos recientes de H. Calderón, Ramón Saldívar y José David Saldívar que renuevan la discusión sobre categoría del *Greater México*, inspirada en la obra antropológica de Américo Paredes (1915-99) en Texas. Hablamos de esa vasta región transitada por el intenso movimiento migratorio y transcultural que recorre los paisajes maquidolarizados del Tratado de Libre Comercio; zona de intensos flujos poblacionales que hoy se intensifican —a pesar de la militarización de la frontera— a raíz de la violencia del narcotráfico y su corolario: el creciente tráfico global de armas fabricadas en los EEUU.

La novela de Rivera es uno de los clásicos de esta zona fronteriza, aunque su relato explora los recorridos todavía más extensos, profundamente dislocados, de los trabajadores migrantes entre las fincas industriales donde sirven como peones. Los sujetos que pueblan la ficción de Rivera se desplazan hasta lugares tan remotos como Iowa y Minnesota. Sus recorridos exceden así cualquier mapa o demarcación geopolítica territorializante.

Rivera y los relatos de Juan Rulfo

La frontera misma se desdibuja en la narrativa de Rivera, donde los personajes pierden con frecuencia la noción de su ubicación geográfica. ¿No será que la problematización de la grilla geopolítica sea precisamente un aspecto constituyente de las ficciones del llamado Gran México? Convendría releer las ficciones de Juan Rulfo en este nuevo contexto; releerlas ahora, digamos, desde la alusión rulfiana en el título de *...y no se lo tragó la tierra*. Pareciera que éste es uno de los efectos inesperados de la literatura llamada menor; más acá de cualquier reificación identitaria de su condición liminal, la literatura llamada menor nos invita a releer los clásicos desde un lugar inesperado. La escritura menor constata y muestra las condiciones que hacen posible el poder de los clásicos y de su reverso minorizado, intensificando así la reflexión sobre los requisitos de entrada y de salida de la Biblioteca o la institución literaria. En este caso, Rivera nos ha permitido releer algunos aspectos de la obra de Paz. Su novela también explicita, desde su lugar excéntrico, su afinidad con Rulfo, ese otro clásico (igualmente excéntrico) de la literatura mexicana.

Son bien conocidos los efectos de la lectura de Rulfo en la biblioteca latinoamericanista. Más allá de los debates mexicanos (las lecturas renovadoras de Monsiváis, Margo Glantz y Jorge Aguilar Mora son tres ejemplos), novelas como las de Diamela Eltit (*Los trabajadores de la muerte* (1998)) y de Héctor Tizón (*Fuego en Cazabindo* (1969)) zafaron la lectura de Rulfo de las habituales preguntas góticas del realismo mágico o maravilloso. Al otro lado de la frontera, Susan Sontag recalcaba el poder imaginativo de la escritura de Rulfo en *Pedro Páramo* (1955, 1996) que le devolvía a la literatura norteamericana un William Faulkner reinventado por sus lectores al sur del Río Grande. Pero más allá de *Pedro Páramo*, la novela de Tomás Rivera nos estimula a releer los cuentos de *El llano en llamas* en un nuevo contexto. Son estos relatos imprescindibles, relativamente poco analizados, los que acompañaron los viajes fronterizos de Tomás Rivera, Rolando Hinojosa o más recientemente Cormac MacCarthy en su reinención de la literatura regional del *Greater México*.

Se trata ciertamente de una literatura regional dominada por la paradoja de la desubicación de sus sujetos en la región misma. Desde su elíptico título *...y no se lo tragó la tierra* resuena con una atenta lectura de cuentos de *El llano en llamas* como “Nos han dado la tierra”, donde Rulfo desmonta radicalmente el contrato fundacional —la repartición de la tierra— y los símbolos telúricos legitimadores de la constitución del Estado mexicano. La obra monumental de los muralistas proyectaban en la fachada estatal (recordemos los frescos épicos de

Diego Rivera en el Palacio de Justicia) el régimen simbólico contra el cual esgrime Rulfo sus ficciones desterritorializadoras. Así comienza, por ejemplo, el cuento “Nos han dado la tierra”:

Después de caminar tantas horas sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye ladrar los perros.

Uno ha creído a veces, en este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí hay algo. Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza.

Pero el pueblo está todavía más allá. Es el viento que lo acerca (7).

La memorable ironía de Rulfo en la escena del encuentro de los veteranos de la guerra con el delegado del gobierno “revolucionario” se lee muy bien a contrapelo del fresco de Diego Rivera sobre “El reparto de tierras” (mural de 1924 en la Universidad Autónoma de Chapingo). Las ficciones de Rulfo narran el colapso del gran relato latinoamericanista de la tierra. No nos referimos exclusivamente a la “novela de la tierra” lúcidamente deconstruida por Carlos Alonso (1990). El tropo telúrico ha sido una de las figuras fundamentales la ficción cultural de autoctonía que comienza a formalizarse en “Nuestra América” de Martí, pasa por los múltiples discursos modernos de la “reforma agraria” y su relación con la novela de la tierra, se reinscribe luego poéticamente en la exploración geológica, el viaje a lo “más genital de lo terrestre” del Neruda en el *Canto General* (1950). Habría mucho más que decir sobre este tropo que comprueba, en otro registro, cómo la imaginación —con figuras como la que comprobamos en el discurso de la tierra— interviene en la historia política para producir mediaciones, articulaciones formales, entre campos de la experiencia tan diversos como la economía política, la ecología, las discusiones sobre los regímenes de la propiedad, la transformación de la naturaleza misma de la tierra y el paisaje latinoamericano.

Rulfo narra el colapso de la legitimidad fundada en esa tropología de la tierra durante los años 1920, es decir, durante la implementación misma de la reforma agraria de la revolución mexicana, décadas antes de la gran transformación que sufren la industria agrícola y los regímenes de la propiedad inmediatamente antes y después de la segunda guerra mundial. Rulfo elabora ficciones sobre el desplome de la ficción estatal desde una exploración narrativa muy precisa y detallada de la compleja relación entre los patrones sensoriales del sujeto sometido a la desubicación espacial y los procesos de dislocación desatados por las sucesivas expropiaciones de tierra durante y después de los conflictos de los años 1910 y 20, la reterritorialización de la propiedad, del paisaje mismo como marco u horizonte sensorial de los sujetos cuya inscripción, en el caso de los relatos de Rulfo, siempre resulta inseparable del tradicional saber narrativo de sus personajes rurales. La literatura moderna dedicada al tema de la tierra no cesa de investigar esta relación entre las transformaciones profundas del lugar y la dimensión sensorial de la experiencia histórica en la superficie de la piel, en los lugares donde se inscriben los cuerpos y sus voces.

No es casual, entonces, que Tomás Rivera leyera a Rulfo con tanta atención, pues ambos trabajan la condición de profundos desplazamientos humanos como un tema básico de sus relatos. Una de las motivaciones del viaje en sus narrativas es la cuestión económica. Dentro de sus estructuras elípticas, los viajes narrados elaboran una cartografía de las relaciones entre los sujetos rurales y las instituciones centrales que los intentan regir. La elipsis, precisamente por sus cortes, marcan los puntos iniciales, o de partida, y los puntos finales o de destino de los desplazamientos, permitiendo la reconstrucción de los circuitos trazados por los viajeros. Aunque la elipsis también marca la discontinuidad de lo narrado, corta la fluidez de los viajes e imposibilita la reificación de un *nuevo* tiempo lineal o histórico.

En cierto sentido, los viajes o movilizaciones de los sujetos en la ficción de Tomás Rivera comienzan allí donde termina el frustrado viaje del personaje principal de Rulfo en el “Paso del Norte”. La ficción de Rulfo no cruza la frontera. Y en ningún lugar se detiene o se corta el desplazamiento de forma tan tajante como en el “Paso del Norte”. Uno de los cuentos menores de Rulfo, que pareciera haber sido incluido de último momento en *El llano en llamas* (1953), narra la historia de un hombre que viaja al Norte “a ganar dinero” porque “hay hambre” (120). Sin embargo, no llegó a su destino con su grupo de viaje porque los balaceó un grupo de vigilantes tejanos denominados “los apaches”. Con modificaciones, la narración de la violencia con que son detenidos los migrantes en el “Paso del Norte” nos remite a *Espaldas Mojadas* (1953, 1955), uno de los últimos clásicos de la llamada Época de Oro del cine mexicano. Si bien en *Espaldas Mojadas* el protagonista cruza a Estados Unidos por el río en medio de los

disparos de los agentes de migración, la película se convierte en una crítica abierta del estilo de vida que llevan los mexicanos al otro lado de la frontera para, según explicó el director Alejandro Galindo, “convencer a los mexicanos de no ir a Estados Unidos” (citado en Mora 1990: 90). Ambas, la película de Galindo y la narrativa de Rulfo son respuestas simbólicas a la violencia material que se había intensificado en esa zona siempre problemática de la frontera.

Y ambas, pero en especial *Espaldas Mojadas*, desde el título responden al contexto que lleva a Eisenhower a instituir la controvertida operación “Wetback” de vigilancia de la frontera.

Al marcarse la salida del viaje se divide la experiencia entre antes y después, entre los que se quedan y los que se van. Al registrarse el lugar de salida como el punto de referencia para el regreso siempre anhelado del personaje del “Paso del Norte” —y generalmente de los exiliados económicos— también se registra un tiempo del recuerdo que fija el lugar de origen y reduce el riesgo del cambio. Por eso cuando regresa “manco”, el padre ha vendido su casa y su esposa, llamada Tránsito, se ha ido con otro hombre (126-7). No se trata aquí de idealizar la familia ni la estabilidad de la propiedad privada; más bien se trata de preguntar: ¿Cómo leer el colapso de la construcción imaginaria de los valores asociados con este cronotopo originario, movilizado por los regresos forzados a la “patria”?

Aunque son raros los cuentos de Rulfo que explicitan o tematizan el destino transnacional de la dislocación de sus personajes, también oblicuamente hay referencias a la migración en “Luvina”, antecedente de la ambientación fantasmática del pueblo de Comala en *Pedro Paramo*. De Luvina se han marchado casi todos las personas de capacidad productiva, lo que nos recuerda la conexión entre estas ficciones y el tiempo del trabajo. En Luvina solo quedan los viejos, los muertos, los recuerdos, y uno que otro maestro encargado de implementar las reformas pedagógicas instituidas por la Revolución mexicana. Pero “Luvina” subraya la relación entre el campo y el centro; *topos* recurrente en el México posrevolucionario. A diferencia de “El llano en llamas”, donde los revolucionarios ya desarmados explican no haber “dicho nada contra el Centro” porque “no se puede contra lo que no se puede” (10), en “Luvina” la desolación y autonomía del pueblo marca la articulación de un espacio que parece ser otro “país”, desconocido, según sugieren las lacónicas conversaciones entre el maestro y su esposa Agripina (106-7). Aunque el éxito del proyecto oficial revolucionario estuvo anclado en la incorporación de los sectores sociales al centro de su aparato, es en la época de la modernización de la postguerra, contexto en que escribe Rulfo, donde más se hacen evidentes los sistemáticamente excluidos y los auto-excluidos también sistemáticamente: ambos articulados en la ambigüedad de ese espacio tan dispar que es la periferia. Por eso el proyecto pedagógico nacional, diseñado para solucionar los problemas económicos, no tiene mucho futuro en “Luvina”.

En Luvina, lugar aislado y hermético, la “costumbre” que “le dicen la ley” (109) posibilita la circulación del desplazamiento humano. Tanto en Rulfo como en T. Rivera, el viaje al exterior siempre está enmarcado por el achicamiento del espacio como consecuencia de la escasez, de la falta local de trabajo. Pero en “Luvina”, el apego de algunos al lugar original implica también un arraigamiento ligado a la lealtad a sus tradiciones: “Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos” (110). Que la *lógica del regreso* escape el entendimiento del maestro, nos obliga a sospechar de la incomodidad rulfiana con el proyecto que desde la obra del fundador de la antropología moderna mexicana Manuel Gamio se identificaba con *forjar patria* (Gamio, 1916). Por eso Luvina y su gente, si bien están ubicados de forma problemática al alcance de la máquina del gobierno, permanecen ideológicamente impenetrables, lo que acaso explique su apariencia “mítica”.

Rulfo no especifica a dónde llegan los que se van. En cambio, en cuentos como “Luvina” o como “Es que somos muy pobres” sugiere el peso de la ficción de la memoria entre los “que se quedan” con una intensidad que inesperadamente anticipa el trabajo fílmico reciente de la directora belga, Chantal Akerman en un extraordinario documental titulado precisamente “Al otro lado” (2002) sobre la elaboración del recuerdo entre los familiares de emigrantes desaparecidos en el cruce de la frontera de Arizona. Rulfo no especula sobre el destino de los emigrantes, pero explora, por lo menos en un relato, las poderosas ficciones de expulsión y purga expiatoria que empujaron a algunos a irse, como en el caso de las hermanas de Tacha, en “Es que somos muy pobres”, adolescentes a quienes el padre corre de la casa por “pirujas”. En este relato Rulfo descubre la relación profunda entre cierto paradigma del discurso determinista sobre la pobreza y la economía (de la dote y del intercambio de hijas) en que se sostiene la moral patriarcal (en las figuras del padre, la madre y el hermano heredero). Luego de perder su dote, una hermosa vaca con su becerro, en la corriente brava de un río crecido,

¿a dónde iría Tacha? Sin la dote que aseguraría el valor pleno de la mujer en el intercambio o la transacción matrimonial, ¿qué haría una joven como Tacha? El viaje a la ciudad o al Norte es un aspecto *constitutivo* y constante de la vida local y sus relatos, aunque no se narre explícitamente el destino de los viajes. Los hijos y las hijas de Tacha transitan ese mundo del “regionalismo” que ha sido puntualizado, perforado, por múltiples dislocaciones, y pueblan una zona clave de las ficciones de Tomás Rivera y sus contemporáneos Luis Valdez y Rolando Hinojosa. Tacha —la *tacha* del discurso moral del padre y del hermanito que narra la historia— reaparece en la canción de Lila Downs dedicada a “Tacha, la taibolera” (en el cd *La Cantina*) con el orgullo incisivo de una sobreviviente de la violencia de la *tacha* moral y de la expurgación familiar que frecuentemente acompañan las versiones más fundamentalistas de la condición migratoria.

Inmovilidad migratoria y crítica del esencialismo nomádico

Una palabra sobre las artes migratorias y el heroísmo nomádico antes de proseguir: Con la elipsis la ficción se sacude la tierra de encima. Disloca así cualquier principio esencializado de territorialidad —cualquier esencialización de la tierra— pero el relato de explotación laboral nos obliga a cuestionar cualquier tipo de hipóstasis de las condiciones materiales del viaje y su relato en un esencializado o culturalizado drama de la afirmación identitaria sin problematizar el sentido mismo que este tipo de culturalizaciones cumple en el imaginario institucional contemporáneo.

La novela de Rivera no idealiza la dispersión. No abstrae la dislocación de su contexto histórico. En cambio, la discontinuidad produce la perplejidad y el desarraigo de los personajes, motivando intensas ficciones de la memoria, como veremos pronto en el caso de uno de los relatos, “El retrato”, que componen la novela. Evitaremos imponer sobre la narrativa de la experiencia migratoria los tenores del heroísmo diaspórico o nomádico de tan frecuente uso en las discusiones posmodernas de la década del 90. No es casual que el relato de Rivera esté profundamente signado por la agorafobia de la madre del niño protagonista y por la claustrofobia de los trabajadores cuya condición migratoria los reduce a lugares muy reducidos de trabajo o encierro: trabajo en el campo o en la cocina, ocultos en medios de transporte, habitaciones provisorias, cuarteles de policía o aulas de clase donde no entienden la lengua oficial. La claustrofobia y su contrapunto, la agorafobia, son trastornos de la percepción (y del sensorio del sujeto migrante) relacionados con la problemática de la ubicación y la experiencia de límites espaciales que han sido bastante trabajados por la literatura autobiográfica de las grandes migraciones y diásporas. Esto nos recuerda que no todos los sujetos migrantes experimentan de igual manera la movilidad que “transgrede” límites o que celebra libremente el cruce de las fronteras nacionales. (Hoy se defiende con frecuencia el derecho a quedarse en el país de uno—pero, ¿de qué país hablamos?). Por eso tenía mucha razón James Clifford al insistir sobre la multiplicidad de experiencias y vectores de diferenciación social, económica y de género que atraviesan los contenidos de la palabra “diáspora” y la consiguiente necesidad de tomar en cuenta las profundas diferencias entre distintos modos de viajar (J. Clifford 1997). Queda claro que la “extranjería” del sujeto migrante con mucha frecuencia implica el sometimiento del cuerpo de los sujetos a la *expropiación* radical que resulta en lo que Hanah Arednt llamaba la “privación del espacio” concomitante de la pérdida de los derechos ciudadanos. La ficción de Rivera explora los efectos sensoriales de la privación del espacio y la dislocación. Explora el efecto de la privación sensorial y la dislocación en los modos de contar o narrar, tal como confirma la lectura del poderoso relato titulado “Debajo de la casa” que prepara el final de la novela de Rivera. Entonces, si bien es cierto que con la elipsis la ficción se sacude la tierra de encima y disloca cualquier principio esencializado de territorialidad —cualquier idealización de la tierra— su relato de explotación laboral nos obliga a cuestionar también cualquier tipo de hipóstasis de las condiciones materiales del viaje y su relato comunes ya en las proliferantes nomadologías o en los heroicos dramas de la afirmación identitaria.

Elipsis y la fragmentación

Las paradojas se multiplican en la novela de Tomás Rivera. Su propio título inscribe el silencio inaugural de una elipsis. La elipsis apunta a un antecedente que sin embargo falta en el comienzo. Ahí se despliega ya una de las operaciones básicas de esta escritura: la intensificación de la lengua por medio de la reducción o substracción paratáctica. La organización de esta novela sobre un año “perdido” en la vida muy dispersa de un niño, hijo de trabajadores migrantes, responde a una sintaxis o lógica del sentido en la que domina la coordinación (y la dis-coordinación elíptica) sobre la subordinación causal de las partes. En

su propio discurrir y articulación de los fragmentos y relatos que la integran— la escritura de la novela intenta “resolver” formalmente la tendencia a la dispersión que resulta de los discontinuos viajes de sus personajes. De tal modo, al motivar ideológicamente la forma narrativa, la novela despliega una aguda reflexión sobre la relación entre la forma novelística y la experiencia migratoria, entre los modos de representación literaria y la discontinuidad espacial, el sensorio del sujeto migrante y la reintegración del “todo” (es la palabra que usa el personaje de Rivera y Rivera mismo) mediante la intervención del poder realizativo de la ficción. El resultado es una novela recorrida por las múltiples voces que proliferan en el marco de un uso muy flexible de la primera persona, el discurso indirecto libre y las conversaciones corales. El ensamblaje (paratáctico) de las voces produce una articulación de las partes narrativas, algunas breves y desiguales, pero la discontinuidad es un rasgo distintivo de esta escritura que por años mantuvo a Rivera en cierta indecisión entre la consideración de su escrito como un conjunto de relatos o como una novela. Las partes o fragmentos narrativos están conectados de un modo flexible que confirma, en la base misma de la escritura, la fuerza movilizante de una tensión histórica, acaso irreductible, entre “estilos” y “retóricas” (políticas, estéticas) que tienden a cifrarse o a condensarse en lo que al final sobresale como un principio bastante consistente de organización: la lógica asociativa o poética de la cual el personaje principal de la novela, el narrador, gradualmente va cobrando conciencia:

[...] se dio cuenta que no había perdido nada. Había encontrado. Encontrar y reencontrar y juntar. Relacionar esto con esto. Eso era. Eso era todo. Y le dio más gusto. Luego cuando llegó a la casa se fue al árbol que estaba en el solar. Se subió. En el horizonte encontró una palma y se imaginó que ahí estaba alguien trepado viéndolo a él. Y hasta levantó el brazo y lo movió para atrás y para adelante para que viera que él sabía que estaba allí.

Con palabras que nos recuerdan la apertura de *El laberinto de la soledad*, Tomás Rivera reflexiona sobre el viaje migratorio como un proceso de pérdida desde el comienzo de su novela, pero solo para darle a la economía de la pérdida y de la carencia que domina en Paz una serie de giros inesperados. Así había comenzado la narración: “Aquel año se le perdió. A veces trataba de recordar y ya para cuando creía que estaba aclarando todo un poco se le perdían las palabras”. El final afirma, en cambio, una excéntrica toma de conciencia, si es que podemos llamarla así. Decimos excéntrica porque la toma de conciencia parece ser inseparable de la alienación radical del personaje en los capítulos que anteceden la escena final del árbol. Resulta imposible hablar (lukacsianamente) aquí de un cierre ideológico, de una consumada toma de conciencia (subjetivadora), que de algún modo confirmaría el proceso evolutivo de un *bildungsroman*. El *bildungsroman* es el modelo de relato de formación del “yo” que comprobamos en textos como *Barrio Boy* de E. Galarza (1971), *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros (1985), *Nilda* de Nicolasa Mohr (1986) o en las memorias y ficciones autobiográficas de Esmeralda Santiago (1994), y en muchos otros textos de socialización de sujetos “nuevos” o minoritarios. Tomás Rivera subvierte la demanda del *bildungsroman*, las exigencias del relato de individuación/socialización que permanece como uno de los géneros distintivos de la mediación de la diferencia, es decir, la incorporación (testimonial) de la diferencia al orden simbólico y jurídico en los esquemas de la representación multicultural.

La novela de Rivera cierra en cambio con una afirmación de la instancia más desfamiliarizada de la *imaginación* del niño. Aunque ese final constata el efecto de la ausencia o pérdida radical que hasta entonces había atormentado al sujeto en todos los niveles del acto comunicativo (lugar, tiempo, palabra, sentido) ahora es la misma ausencia de las garantías del sentido (de la percepción y de la razón mismas) la que le permite al niño aprender a relacionar de otro modo, a juntar las cosas y los accidentes de la experiencia de un modo nuevo, creativo. La sintaxis accidentada de la novela está motivada por una exploración formal, artística, que postula el potencial de la imaginación “desfamiliarizada” como un modo alternativo, otro modo de entender y de garantizar el sentido de la comunidad. El niño migrante establece conexiones, coordina, junta al final de la novela, como si —más que cobrar una conciencia crítica— encarnara un relevo, uno de los futuros posibles de Bartolo, el sobreviviente cuentero postbenjaminiano.

Ficción, fotografía y memoria

¿Qué tipo de comunidad puede contribuir a fundar la imaginación excéntrica o “alienada” de un niño? La estructura elíptica de la novela la ubica en un lugar excéntrico, si no abiertamente polémico, entre las formas de la literatura militante o “comprometida” de los años 1970. Aunque la novela explora las dimensiones subjetivas de las migraciones agrícolas y otros de los grandes temas que tanto la cultura mexicana como la norteamericana generalmente habían identificado con las poéticas documentalistas y melodramáticas del realismo social, ya fuera en el género de la novela como en el cine y la fotografía, la escritura de Rivera despliega una dislocación formal que desborda los horizontes representacionales habitualmente identificados con los realismos de su época.

Tal como hemos sugerido antes, la novela de Rivera se ubica entre dos o más tensores, “poéticas” o regímenes de representación: por un lado, responde a los principios de organización formal provenientes de la historia del realismo social, fundamentado en la capacidad mimética del discurso; por otro lado, responde a la puntualización de una escritura que asume el potencial realizativo o performativo de la ficción como contenido de su propia intervención ético-política. La teoría y la historia literaria del siglo XX nos habituó a pensar la relación entre las diversas poéticas de la modernidad y sus regímenes de representación en términos de una oposición ideologizada y frecuentemente hipostasiada entre la mimesis realista y la creatividad experimental o vanguardista. Mientras el arte y la literatura realistas representaban (miméticamente) la experiencia “real”, la imaginación vanguardista cuestionaba la densidad ideológica de la forma o inventaba líneas de fuga hacia mundos alternativos. El predominio gradual del arte abstracto en las instituciones y los mercados mundiales del arte moderno, especialmente durante las décadas de la Guerra Fría, instituyó un desprecio bastante generalizado de la mimesis en los circuitos del capital artístico, promoviendo la exclusión de las formas “realistas” de las zonas sagradas de la modernidad estética gradualmente dominadas por el expresionismo abstracto. No nos interesa reproducir aquí la economía ni las evaluaciones implícitas de aquellas discusiones históricas que seguramente se remontan a los debates entre Lukács y Brecht de la década del 1930. Al menos así se narra habitualmente esta historia. Hoy nos resulta más fácil reconocer que las amplias y múltiples labores *formales* (de inscripción realizativa) que a veces identificamos con el realismo social fueron contemporáneas del arte de vanguardia, y que de hecho los múltiples efectos del realismo (irreducibles al estalinismo) fueron, como los efectos formales de las vanguardias, instancias de la modernidad cultural. Pero aquí nos interesa observar cómo la escritura literaria, en el caso de Tomás Rivera, registra la tensión histórica entre las poéticas y tematiza, digamos, su propia operación y posicionamiento ante/entre los debates que organizan su complejo mundo literario del 1970. La tematización de estas tensiones se pone particularmente de relieve cuando el relato encara la cuestión de la memoria y reflexiona o comenta sobre la relación entre el recuerdo, la imagen, la palabra, la ficción y su condición política.

Hay un ejemplo específico de *...y no se lo tragó la tierra* que conviene comentar con algún detenimiento porque problematiza explícitamente los modos habituales de pensar la relación entre la ficción, la fotografía y la *mimesis*. “El retrato” es uno de los capítulos finales de la novela que prepara el camino para la ambigua postulación de la política de la forma (y de la imaginación) con que se cierra el relato de Rivera. Resumimos brevemente: el niño recuerda un incidente entre su padre y unos vendedores de marcos para retratos que venían a la comunidad desde la ciudad de San Antonio. Los vendedores prometían retratos “abultaditos, como quien dice, en tres dimensiones”. “Bueno —le pregunta el padre— ¿para qué? —Para que se vea como que está vivo”, responde el vendedor.

Se cifra ya una doble pregunta sobre la mimesis (“que se vea” como el cuerpo original) y la función pragmática del discurso (“para que se vea como que está vivo”). La ironía de Rivera ante el debate sobre la representación es contundente: el referente del retrato es Chuy, el hermano mayor del niño narrador, un joven soldado desaparecido en la Guerra de Corea (1950), intervención militar importantísima tanto para la cultura chicana como para la puertorriqueña, no sólo por el altísimo número de sujetos coloniales/minoritarios que murieron en la guerra. Esta guerra fue uno de los primeros escenarios de la ficción del principal coetáneo de Tomás Rivera, el texano Rolando Hinojosa (1978). La guerra es el tema del clásico cuento del puertorriqueño José Luis González, “Una caja de plomo que no se podía abrir”, una de las grandes ficciones sobre la *cosa colonial* puertorriqueña, esa hermética cajita de plomo donde los representantes del ejército le “entregan” a la madre los restos de su hijo desaparecido en la guerra. La guerra fue formativa en la formación de otros narradores puertorriqueños contemporáneos de González, como Emilio Díaz Varcárcel y Pedro Juan Soto y del influyente pintor Rafael Tufiño, veteranos de la guerra, de la misma generación de

José Luis González y René Marqués. La importancia del tema de la guerra en la historia de las literaturas de minoría pone de relieve las ambivalencias del drama político de la ciudadanía, la garantía sacrificial del acceso de sujetos minoritarios o coloniales a los exclusivos territorios de una supuesta plenitud ciudadana (ver Álvarez Curbelo 1999). Antes de Corea, la guerra había sido fundamental para los *Buffalo Soldiers* que pelearon contra los españoles en Cuba en 1898. Luego de Corea, tal como ha demostrado George Mariscal (1999), la guerra escenificará algunas de las contradicciones más tremendas de la invención ciudadana durante la guerra de Viet-Nam, donde murieron decenas de miles de soldados negros, chicanos, puertorriqueños, indígenas y filipinos.

Tomás Rivera se aproxima al tema de la guerra de un modo pronunciadamente oblicuo. Su relato gira en torno a la ausencia del hermano del narrador, Chuy, desaparecido en Corea. Se había aludido a la guerra de Corea un par de veces antes en el relato, pero no es hasta el capítulo sobre el retrato cuando se confronta la desaparición de Chuy. Rivera desplaza el drama épico y masculino de la guerra al escenario familiar centrado en el dolor materno. Del cuerpo de Chuy, la madre y la familia sólo mantienen una imagen, un retrato, y los recuerdos. El vendedor ambulante llega de San Antonio y convence al padre a que le confíe el retrato para crearle un “marco” que pronunciara las “tres dimensiones” del cuerpo real y que lo dejara “abultadito”, para que pareciera “como que está vivo”. Los padres pagan un adelanto y le entregan el retrato al vendedor.

Meses después unos niños encuentran unas fotos desparramadas, destruidas, en la boca de un desagüe. Entre las fotos estaba el retrato de Chuy. ¿Cómo decirle a la madre que habían perdido la única foto del rostro de Chuy? El padre no se atreve a decírselo. Viaja a San Antonio, donde sabía que tarde o temprano se encontraría con el vendedor. En efecto así mismo ocurre: lo encuentra en un mercado comprando frutas. Le exige que le devuelva el retrato de Chuy, que, por supuesto, el vendedor no podía ya reproducir. Le da dos opciones: o le entregaba el retrato “abultadito” o “se lo echaba al pico”. La ausencia del modelo —del cuerpo o referente— es ahora triple. El cuerpo se “pierde” en la guerra. Se lo traga una ficción de la ciudadanía. Del cuerpo resta sólo el suplemento mimético de la foto en la sala de la familia. Luego un vendedor de la ilusión mimética o realista de las “tres dimensiones” desecha la foto de Chuy. Y ahora, ante la exigencia del padre en San Antonio, el vendedor pronto se ve obligado a “hacerlo todo de memoria”. En ese momento será muy notable la ambigüedad de la palabra “retrato”, puesto que no sabemos ya si el retrato será una foto, una pintura que “recrea” la apariencia de un modelo (de un modelo perdido o desaparecido) o si se trata de una combinación de la fotografía con la pintura. Como de hecho ocurría en las fotos retocadas en los estudios fotográficos populares hasta los años 1950 y 1960.

A los tres días el vendedor vuelve con un retrato. ¿Cómo habría rehecho el retrato de Chuy? ¿Con qué modelo iba a hacerlo? No sólo se desdibuja la frontera entre la foto y la pintura. Tampoco sabemos si se trata del propio Chuy: “Pues yo, la mera verdad, ya no me acuerdo cómo era Chuy”, le dice un amigo de la familia al padre, señalando al retrato de Chuy que ha vuelto a ocupar un lugar en la sala de la madre. Enseguida se introduce la graciosa pero igualmente elíptica resolución del relato: acaso Chuy no es exactamente el mismo Chuy, sino que estaba modelado en el rostro fotografiado del padre: “Pero ya estaba, entre más y más, pareciéndose a usted, ¿verdad?...”. Y responde el padre: “Sí, yo creo que sí. Que Chuy, entre más y más, se iba a parecer a mí.... Ahí está el retrato. Como quien dice, somos la misma cosa”. Se sugiere que el padre ha servido de modelo para el nuevo retrato que sustituye al retrato extraviado del cuerpo desaparecido de Chuy. La cadena de pérdidas es tan notable como la propia inventiva o poder realizativo de la imaginación que, por un lado, impugna la violencia y el engaño, pero que, a la vez, redefine la función de la mimesis y sus relevos, sustituciones o “parecidos”. La novela de Rivera explicita cómo la mimesis se sostiene en una ficción: “como quien dice”, “somos la misma cosa”. Pero no basta decir que es solamente una ficción: es una ficción que garantiza el sentido familiar o comunitario consignado por el “retrato” de Chuy. Rivera desplaza así la discusión ideologizada del realismo, discusión a veces dogmática que frecuentemente decidía la relación tan compleja entre la literatura y la militancia política.

Tomás Rivera se pregunta sobre la multiplicidad de poéticas que le devuelven a la discusión sobre la literatura política y militante una densidad que había tendido a perder, acaso por el hábito de reducir sus elaboraciones múltiples a la consabida discusión sobre el realismo político y la vanguardia estética. Para desnaturalizar el lugar común, no está demás enfatizar la necesidad de replantear la discusión sobre los múltiples efectos de lo real y de los modos realistas desde una óptica menos prejuiciada por el hábito brechtiano (o lukacsiano) o por el privilegio incuestionado del buen gusto vanguardista. Ahora bien, tampoco podemos ignorar

el rigor de las interpelaciones, el peso de las presiones políticas que operan sobre cualquier escritor chicano durante aquellos años de grandes movilizaciones sociales. Se trata nada menos que de los años de las intensas luchas por los derechos a la representación política y a la sindicalización propulsadas por el movimiento de trabajadores agrícolas de César Chávez, the *United Farm Workers*. Los distintos modos en que los escritores respondieron, desde el medio literario, a la politización de los movimientos sociales por los derechos civiles —es decir, las distintas elaboraciones poéticas que produjeron los escritores en respuesta a las interpelaciones o compromisos que implicaba la identificación o distancia de aquellos movimientos sociales— acentúan las trayectorias principales que forman la historia del campo literario chicano de aquellos años. La literatura militante se identificó más con la poesía y con el drama que con la novela. Por ejemplo, el *Teatro Campesino* de Luis Valdez —contemporáneo de los trabajos del colombiano Enrique Buenaventura y el brasileño Augusto Boal— fue un modelo de intervención artística que acompañó por años los recorridos del trabajo de organización política de las comunidades campesinas (Valdez 1971, 1992). No cesa de llamar la atención el posterior éxito hollywoodense de Luis Valdez, quien luego dirigió el filme *La Bamba* (1987). No incurrimos en el anacronismo de desvirtuar la importancia del trabajo de este teatrero clave de los años 1960 y 1970 a causa de su relativo éxito comercial posterior.

Nos interesa más bien señalar en el teatro campesino de Valdez un modo ejemplar de literatura militante, uno de los límites que recortan el campo polémico en que se mueve Tomás Rivera cuando escribe *...y no se lo tragó la tierra* hacia 1970. El final de la novela de Rivera lo distancia de cualquier modelo pedagógico-político literario como el que, hasta cierto punto, domina en la obra y el colectivo teatral de Valdez. La dislocación o “alienación” final del joven narrador de Rivera, su excéntrica “toma de conciencia” comunitaria se da como una apuesta en el poder realizativo de la ficción y sus paradojas, no de contenidos ideológicos del teatro didáctico-militante. Pero, al mismo tiempo, es evidente que Rivera trabaja la experiencia de la explotación en los mismos paisajes de la agroindustria recorridos tanto por César Chávez como por el Teatro Campesino de Luis Valdez. La novela de Rivera se instala en el mismo mundo afectivo-político y trabaja los grandes temas de la literatura y el arte militante del movimiento chicano, pero inscribe allí, en el campo de la literatura política, su cuestionamiento de la poética “documental” o testimonialista que regía sobre la narrativa y el teatro militante de sus contemporáneos.

Ahora bien, cuando Valdez y Tomás Rivera comienzan a escribir en los años 1960, las convenciones miméticas y dramáticas de la representación del trabajo, sobre todo del trabajo agrícola, tenían ya una historia reconocida en la literatura, el arte y el cine norteamericano. La obra clásica de John Steinbeck, *Grapes of Wrath* (1939) y la versión fílmica de John Ford (1940) son sólo dos ejemplos del régimen de representación en que se inscribe el tema del trabajo agrícola, migratorio, tan importante para el imaginario norteamericano de mediados de siglo XX. Los murales que pintó Diego Rivera en los Estados Unidos a comienzos de los años 30 (en Detroit, Nueva York y California) fueron decisivos en la formación de ese régimen de representaciones que pronto reconocería en el muralismo mexicano y en las formas del foto-ensayo dos de sus principales modelos artísticos.

Las fotos de Dorothea Lange que incluimos en este volumen son ejemplares del régimen de visibilidad y de la estética documentalista que dominó en los discursos culturales sobre el tema de la migración y la pobreza tras los años de la Gran Depresión norteamericana del 1929. *An American Exodus* (1939), el trabajo de campo que Lange realizó en colaboración con Paul Shuster Taylor (ambos serían luego muy próximos al movimiento de los *United Farm Workers* en los años 1960) puede considerarse un foto-ensayo ejemplar del régimen de la representación documental.

En *American Exodus* la intersección de las fotos, la narrativa histórica y el testimonio basado en entrevistas de campo condensa algunos de los aspectos fundamentales de la relación entre el arte y las políticas culturales del periodo del WPA norteamericano (*Work Progress Administration* estimulado por las políticas culturales del estado benefactor de F.D. Roosevelt) cuya “narrativa” culmina en *Grapes of Wrath* de Steinbeck, obra que le aseguró a Steinbeck el Premio Nobel unos años después.

La ficción de Tomás Rivera se instala en este horizonte histórico de fuerte pulsión documental y visual. Trabaja, como decíamos, los mismos paisajes que recorrieron Dorothea Lange y Steinbeck, o luego el Teatro Campesino de Luis Valdez. Pero Tomás Rivera, tal como indicamos en el comentario sobre “El retrato” y el cuerpo desaparecido de Chuy, despliega en la ficción una irónica crítica de la mimesis fotográfica. Estamos concientes de que la cuestión de la mimesis fotográfica es muy compleja —particularmente en lo que respecta

a la pregunta sobre la relación entre la imagen y el trabajo de la memoria (ver Cunningham y Cortes Rocca 2011). Esta discusión sobre lo que Cortés Rocca ha llamado “el tiempo de la imagen” rebasa sin lugar a dudas la cuestión de los contenidos “realistas” o “indiciales” de la fotografía y su relación con la escritura literaria.

No es casual, entonces, tomando en cuenta estas discusiones, que esta edición de ...y *no se lo tragó la tierra* incluya varias fotos de Dorothea Lange en diálogo o en contrapunto con una mínima selección de imágenes del reciente ensayo del fotógrafo tucumano Julio Pantoja sobre la transgenización actual del paisaje. Los “desmontes” e intervenciones paisajísticas de Pantoja permiten aproximarse a algunos trabajos clásicos como los de Dorothea Lange y sus contemporáneos desde una nueva óptica. Pantoja escribe lo siguiente en la introducción a “Las Madres del Monte”: “En Argentina se desmonta una hectárea cada dos minutos, lo que equivale a cuarenta canchas de fútbol por hora. Miles de personas, animales y especies vegetales están siendo desplazados o llevados a la muerte por los irracionales desmontes en las regiones boscosas del norte argentino, proceso acelerado por el boom comercial del cultivo de la soja transgénica” (Julio Pantoja, “Las Madres del Monte”, Web).

Las fotos de Lange y de Pantoja comparten con la novela de Rivera una preocupación por la relación entre el arte, el trabajo, la tierra, el desplazamiento radical producido por la agroindustria y sus efectos en la reconfiguración de la propiedad, el trabajo del campo y el género del paisaje. Hay algo más que nos interesa enfatizar: como el propio Rivera, tanto Lange como Pantoja se preguntan sobre el efecto de los encuadres de la representación artística, los recortes o esquemas formales-sensoriales que condicionan la visibilidad misma del mundo de los debates ético-políticos donde los tres, Rivera, Lange y Pantoja, en distintos contextos, intentan intervenir. Sus obras se hacen una pregunta por lo menos doble: ¿cómo se “demarca” artística o literariamente la precariedad de la vida material, la erosión del cuerpo y la experiencia de los migrantes de Lange o las mujeres retratadas por Pantoja, y cuáles son los efectos políticos de las representaciones?

Los trasfondos blancos de Pantoja intervienen el paisaje al introducir, en los espacios de una naturaleza en proceso de cambio, las improvisadas sábanas que crean el marco de los retratos de las mujeres. No cabe duda que Pantoja reactiva la asociación prevalente entre madre, memoria y la forma-retrato en la historia argentina. Pero hay por lo menos una diferencia notable entre su elaboración de una escena construida y la fotografía testimonial o evidencial que proliferó durante la dictadura y sobre todo durante los procesos de impugnación a la dictaduras militares. Primero, no sabemos cuáles de las mujeres fotografiadas son madres y cuáles no lo son. Segundo, las mujeres devuelven la mirada a la cámara como si posaran para un retrato de estudio. Ese “como si” registra una labor performativa, una pequeña ficción o escena creada por el fotógrafo en diálogo con sus sujetos. La escena (construida) de las mujeres que posan —a pesar de su pobreza— interrumpe o puntualiza el extenso plano paisajístico del gran angular. Pantoja desdibuja las fronteras entre los géneros del paisaje y el retrato produciendo un pliegue interno marcado por el blanco de las sábanas que escinden allí la toma con el filo de ese marco dentro de otro marco. Pantoja disuelve así el dramatismo que domina en la fotografía documental de Lange.

Observemos que la foto de Lange de la madre migrante con sus hijos, expuestos a la intemperie, también trabaja una composición de encuadre enfático. La estetización de la precariedad y de la pobreza es notable en la composición fotográfica de Lange, donde la precariedad de la escena se dramatiza mediante la reflexión constante sobre la carencia del espacio familiar o doméstico y la condición precaria de los cuerpos desprotegidos. Tanto Pantoja como Lange (como el propio Rivera) exploran cómo la experiencia de la pobreza extrema desdibuja los límites, las fronteras entre los espacios y los *géneros discursivos* que normativamente relacionamos con el “adentro” o el “afuera”, la “subjetividad”, la “objetividad” o la “historia social”. Pero Pantoja desmonta la función predominante del *melodrama* de la pobreza ejemplarizado por el trabajo de Lange.

La ficción de Tomás Rivera de 1971 se ubica en cambio en el límite de los grandes discursos sobre el trabajo y la pobreza que dominaron en la historia cultural norteamericana entre la década del 1930 y los años 70. Tomás Rivera elabora, como Lange, Steinbeck o algunas obras de Valdez, las oposiciones tajantes y la carga afectiva del melodrama, pero radicaliza la representación de la pobreza ya sea mediante la perspectiva excéntrica, a veces irónica, del niño narrador, o mediante un gesto autorreflexivo como el que comprobamos en “El retrato” de Chuy, donde Rivera reflexiona críticamente sobre la mimesis e impugna los regímenes de la representación, comprobando la irrupción de una poética basada en el potencial realizativo de la memoria y de la ficción.

Bibliografía de introducción a Tomás Rivera

- Aguilar Mora, Jorge (2003). "Las piedras de Juan Rulfo". *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Federico Campbell, (ed.). México, Ediciones Era, 421-31.
- Alonso, Carlos J. (1990). *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Alurista (1988). "Bartolo's Kuilmas". *Tomás Rivera 1935-1984: The Man and His Work*. Rolando Hinojosa, Gary D. Keller, & Vernon E. Lattin (ed.). Tempe, Bilingual Review/Press, 92-4.
- Álvarez, Silvia Curbelo (1999). "Las lecciones de la guerra: Luis Muñoz Marín y la segunda guerra mundial, 1943-1946". *Luis Muñoz Marín: ensayos del centenario*. Fernando Picó (ed.). San Juan, Fundación Luis Muñoz Marín, 31-59.
- Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands/La Frontera: the New Mestiza*. San Francisco, Spinsters/Aunt Lute.
- Arteaga, Alfred (1997). *Chicano Poetics: Heterotexts and Hybridites*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Balibar, Renée (1974). *Le Français national: politique et pratiques de la langue nationale sous la révolution française*. Paris, Hachette.
- Barrera, Mario (1979). *Race and Class in the Southwest: A Theory of Racial Inequality*. Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- Bartra, Roger (1987). *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México, Grijalbo.
- Benjamin, Walter (1968). "The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov". *Illuminations*. Hannah Arendt (ed.). New York, Harcourt, Brace & World, 83-109.
- Bhabha, Homi K. (1994). "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism". *The Location of Culture*. New York, Routledge, 94-120.
- Bourdieu, Pierre (1991). *Language and Symbolic Power*. John B Thompson (trad.). Cambridge, Harvard University Press.
- Calderón, Héctor (2004). *Narratives of Greater Mexico: Essays on Chicano Literary History, Genre, and Borders*. Austin, University of Texas Press.
- Certeau, Michel de (1975). *Une politique de la langue: la Révolution française et les patois*. Paris, Gallimard.
- Cisneros, Sandra (1985). *The House on Mango Street*. Houston, Arte Público Press.
- Clifford, James (1997). "Diasporas". *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Harvard University Press, 244-77.
- Cortés Rocca, Paola (2011). *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- (1998). *Imágenes de vida, relatos de muerte: Eva Perón, cuerpo y política*. Buenos Aires, Editorial Beatriz Viterbo Editora.
- Collingwood-Selby, Elizabeth (2009). *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago, Metales pesados.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari (1985). *El anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Editorial Paidós.
- (1978). *Kafka: por una literatura menor*. J. Aguilar Mora (trad). México, Biblioteca Era.
- (2010). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez & Umbelina Larraceleta (trad.). Valencia, Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (1987). "Nacionalidad y nacionalismo filosófico". *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de américa*. Marie-Chistine Peyrone (trad.). Montevideo, XYZ Ediciones, 27-47.
- Díaz Quiñones, Arcadio (1998). "1898: Hispanismo y guerra". *1898: su significado para centroamérica y el caribe: ¿cesura, cambio, continuidad?* Walther L. Bernecker (ed.). Frankfurt am Main, Vervuert.
- Eltit, Diamela (1998). *Los trabajadores de la muerte*. Santiago, Editorial Planeta Chilena.
- Foucault, Michel (1989). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Elsa Cecilia Frost (trad.). Buenos Aires, Siglo XXI.
- Galarza, Ernesto (1971). *Barrio Boy*. Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- Gamio, Manuel (1916). *Forjando patria (pro nacionalismo)*. México, Porrúa Hermanos.
- Gerli, E. Michael (2001). "Inventing the Spanish Middle Ages: Ramón Menéndez Pidal. Spanish Cultural History, and Ideology in Philology". *La corónica* 30.1: 111-26.
- Glantz, Margo (2003). "Juan Rulfo: la forma de la muerte". *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Federico Campbell (ed.). México, Ediciones Era, 370-8.

- Gramsci, Antonio (2000). "Notas para la introducción a un estudio de la gramática". *Cuadernos de la cárcel. Tomo 6*. José Luis González (ed.). Ana María Palos (trad.). México, Ediciones Era, 225-34.
- González, José Luis (1973). "Una caja de plomo que no se podía abrir". *Veinte cuentos y Paisa*. Río Piedras, Editorial Cultural, 175-83.
- Hernández, Guillermo (1993). *La sátira chicana: un estudio de cultura literaria*. México, Siglo XXI.
- Herrera-Sobek, María (1990). *The Mexican Corrido: a Feminist Analysis*. Bloomington, Indiana University Press.
- Hinojosa, Rolando (1978). *Korean Love Songs*. Berkeley, Editorial Justa Publications.
- Lange, Dorothea (1939). *An American Exodus: a Record of Human Erosion*. New York, Reynal & Hitchcock.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Mariscal, George (1999). *Aztlán and Viet Nam: Chicano and Chicana Experiences of the War*. Berkeley, University of California Press.
- Meliá, Bartomeu (1986). *El Guaraní conquistado y reducido: ensayos de etnohistoria*. Asunción, Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica.
- (1992). *La lengua Guaraní del Paraguay: historia, sociedad y literatura*. Madrid, Editorial MAPFRE.
- Mignolo, Walter (2003). *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, Ediciones Akal.
- Mohr, Nicholas (1986). *Nilda: A Novel*. Houston, Arte Público Press.
- Monsiváis, Carlos (2000). *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- (1977). "Prólogo". *La otra cara de México: el pueblo chicano*. David R. Maciel (ed.). México, Ediciones El Caballito.
- (1996). "Sí, tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente". *Juan Rulfo. Toda la obra*. Claude Fell (ed.). México, Colección Archivos, 935-44.
- (1997). "Tin Tan: The Pachuco". *Mexican Postcards*. John Kraniauskas (ed.). London, New York, Verso, 106-18.
- Mora, Carl J. (2005). *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*. Jefferson, McFarland & Co.
- Mora, Pat (1999). *Tomás y la señora de la biblioteca/ Thomas and the Library Lady*. New York, Toronto, Turtleback Books.
- Neruda, Pablo (1950). *Canto General*. México, Talleres Gráficos de la Nación.
- Mraz, John (2009). *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Durham, Duke University Press.
- Ngigí wa Thiong'o (1986). *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Portsmouth, Heinemann.
- Novo, Salvador (1944). "Columna". *Novedades*. 20 jun.
- Pantoja, Julio (2007). "Las madres del monte", Julio Pantoja fotografías. Web. 28 de Marzo de 2012.
- Paredes, Américo (1990). *George Washington Gómez: a Mexicotexan Novel*. Houston, Arte Público Press.
- (1958). *"With His Pistol in His Hand": a Border Ballad and Its Hero*. Austin, University of Texas Press.
- Paz, Octavio (1981). *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a el laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Poulantzas, Nicos (1980). *State, Power and Socialism*. Patrick Camiller (trad.). London, Verso.
- Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo Veintiuno Editores.
- Ramos, Graciliano (1947). *Vidas Secas, Romance*. Rio de Janeiro, J. Olympio.
- Ramos, Julio (2008). "Bodegón Californiano" *Aletria* 17: 29-42.
- (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.
- (1994). "Migratorias". *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Josefina Ludmer (ed.). Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 52-64.
- (1996). *Paradojas de la letra*. Caracas, Ediciones eXcultura.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Ariel Dilon & Javier Bassas Vila (trad.). Castellón, Ellago Ediciones.
- (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Gabriel Rockhill (trad.). London: New York, Continuum.
- Rivera, Tomás (1971). *...y no se lo trago la tierra/...and the Earth Did Not Part*. Herminio Ríos C. (trad.). Berkeley, Quinto Sol Publications.
- (1975). "Chicano Literature: Fiesta of the Living". *Books Abroad* 49.3: 439-452.

- (2008). "Critical Approaches to Chicano Literature". *Tomás Rivera: The Complete Works*. Julián Olivares (ed.). Houston, Arte Público Press, 307-12.
- (1982). "The Great Plains as a Refugee for Chicano Literature". *Vision and Refuge: Essays on the Literature of the Great Plains*. Virginia Faulkner & Frederick C. Luebke (ed.). Lincoln, University of Nebraska Press, 126-40.
- (1999). "Tomas Rivera". *La literatura chicana a través de sus autores*. Entrevista por Juan Bruce Novoa. México, Siglo XXI Editores, 146-68.
- Roa Bastos, Augusto (1996). "Los trasterrados de Comala". *Juan Rulfo. Toda la obra*. Claude Fell (ed.) México, Colección Archivos, 903-09.
- Rulfo, Juan (1996). *Juan Rulfo. Toda la obra*. Claude Fell (ed.). México, Colección Archivos.
- Said, Edward W. (1978). *Orientalism*. New York, Pantheon Books.
- Saldívar, José David (1991). *The Dialectics of Our America: Genealogy, Cultural Critique, and Literary History*. Durham, Duke University Press.
- (2011). *Trans-Americanity: Subaltern Modernities, Global Coloniality, and the Cultures of Greater Mexico*. Durham, Duke University Press.
- Saldívar, Ramón (1979). "A Dialectic of Difference: Towards a Theory of the Chicano Novel". *MELUS* 6.3: 73-92.
- (1990). *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*. Madison, University of Wisconsin Press.
- (2006). *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and the Transnational Imaginary*. Durham, Duke University Press.
- Santiago, Esmeralda (1994). *When I Was Puerto Rican*. New York, Vintage Books.
- Steinbeck, John (1939). *The Grapes of Wrath*. New York, Viking Press.
- Tizón, Hector (1969). *Fuego en cazabindo*. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- Valdez, Luis (1971). *Actos*. Fresno, Cucaracha Press.
- (1992). *Zoot Suit and Other Plays*. Houston, Arte Público Press.
- Valle, José del (ed.) (2007). *La lengua, ¿patria común: ideas e ideologías del español*. Madrid, Iberoamericana.
- Vasconcelos, José (1944). "Columna". *Novedades*. 4 jun.

Resumen: El ensayo crítico de Julio Ramos aborda la novela chicana de Tomás Rivera *...y no se lo tragó la tierra*, de 1971, la cual gira alrededor de los dramas de la emigración narrados por la voz de un niño que intenta recuperar un episodio de su infancia que ha olvidado y del cual sólo tiene vagas reminiscencias. El crítico compara esta novela con el ensayo de Octavio Paz y Manuel Gamio y con la narrativa de Juan Rulfo en particular. Una de las problemáticas más importantes de la novela reside en el rol que ha cumplido la emigración en la formación de los imaginarios nacionales. Se interroga sobre la frontera entre México y EEUU y en ese contexto sobre las lenguas sin Estado y la función que la figura del emigrante ha tenido en la historia mexicana. El exhaustivo análisis de Julio Ramos se orienta a poner en tela de juicio la eficacia del realismo mimético a partir de una narración atravesada por la elipsis, la fragmentación y los juegos entre fotografía y memoria. Hace importantes relaciones con la fotografía del tucumano Julio Pantoja.

Palabras clave: memoria - imaginario social - literatura mexicana - ficción del límite - lengua sin Estado - migración, emigración, inmigración - realismo mimético - narración elíptica

Abstract: Julio Ramos' critical essay addresses Tomás Rivera's chicano novel *...y no se lo tragó la tierra* (1971), which revolves around the tragedy of emigration narrated by the voice of a child trying to retrieve a forgotten episode from childhood from which he has only vague reminiscences. The critic compares this novel with Octavio Paz and Manuel Gamio's essay and Juan Rulfo's narrative in particular. One of the most important issues of the novel lies in the role that immigration has played in the formation of national imageries. Ramos questions the US-Mexico border and from this background inquires into the stateless languages and the role that immigration has played in Mexican history. The exhaustive analysis of Julio Ramos aims to put into question the efficacy of mimetic realism by a narrative traversed by ellipsis, fragmentation and games between photography and memory. Thus Ramos sets important relationships with the work of argentinian photographer Julio Pantoja

Key words: Memory - Social Imagery - Mexican Literature - Border Fiction - Stateless Language - Migration, Emigration, Immigration - Mimetic Realism - Elliptical Narrative

Traslaciones

ESCRIBIR EN NEPANTLA: A 25 AÑOS DE *BORDERLANDS/LA FRONTERA: THE NEW MESTIZA*, DE GLORIA ANZALDÚAVIVIR EN FRONTERÍA: A 25 AÑOS DE *BORDERLANDS/LA FRONTERA*

Veinticinco años atrás, en 1987, se publicaba un libro fundamental para comprender la cultura de la población latina en los Estados Unidos: *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. Escrito por la poeta y ensayista chicana Gloria Anzaldúa (1942-2004), este breve ensayo innumerable sería celebrado —como en toda celebración, muchas veces con más fervor que mesura— como un texto canónico de la literatura latino/a, un manifiesto de liberación étnica, feminista y *queer*, una denuncia de las más perversas formas de la discriminación y la marginación coloniales, una guía para las teorías sobre la hibridez poscolonial, un hito fundacional de los estudios de frontera, un gesto fundacional para una epistemología fronteriza, y un acontecimiento tan revolucionario en la historia occidental, en fin, como la publicación del *Discurso del método* por René Descartes en 1637.

Todo eso podría ser este pequeño libro y mucho más, pero la distancia debería permitirnos —como de hecho está exigiendo— una reflexión más desapasionada, capaz de decantar su dimensión estética y cultural más allá de las modas y de su impacto inicial. A mi entender, una de las contribuciones más importantes de *Borderlands/La frontera* consiste en captar de manera inusual la inseguridad, inestabilidad y ambigüedad de la vida de millones y millones de seres humanos en el mundo actual, condenados a vivir en frontera. Esta condición, que es el correlato socio-cultural de la flexibilización de los mercados laborales exigida por el capital global, es la que lleva a los migrantes transnacionales a afrontar riesgos e incertidumbres sin cuenta, pero es también la que condena a gran parte de la humanidad a sufrir la explotación y la discriminación bajo las más variadas formas locales de poscolonialismo. Anzaldúa, chicana de quinta generación —sus ancestros habitaban el actual territorio de Texas antes de su anexión a los Estados Unidos— integra en su vida ambas experiencias: la marginación sufrida por una minoría bajo un régimen de ocupación colonial y la ansiedad de aquel a quien le han movido las fronteras, ya no más delante suyo, sino detrás. Así lo dice Anzaldúa: “The U.S.-Mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country —a border culture. Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition.”¹ Es la misma distinción que he señalado en trabajos anteriores entre *frontera*, límite político y militar, y *frontería*, frontera móvil y transportable creada “wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy”.²

Como he escrito en otra parte,³ la frontera es no sólo límite, mojón, sino también fachada, frente, es decir, es lo que cierra y delimita, lo que obstruye y construye identidades, lo que define la civilización más acá de la barbarie, pero es también un abrirse hacia afuera, un lugar de transgresión, más espacio que línea, más territorio que mojón, más inscripción de senderos que registro de catastro, más ámbito de infracciones que marca de contención: *frontería*. La *frontería*, antiguamente sinónimo de *frontera*, indicaba también la acción de hacer frente, de construir frontera; por detrás, el *frontero*, “caudillo o jefe militar que mandaba la frontera”.⁴ Quiere decir que si ambos términos tienen un origen francamente militar, mientras la *frontera* señala una situación, un estado, una condición estable (el *impasse* de la guerra

¹ Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987, 3.

² Anzaldúa 1987, I.

³ Ver al respecto Abril Trigo, “Fronteras de la epistemología: epistemologías de la frontera.” *Papeles de Montevideo* 1 (1997), y *Crisis y transfiguración de los estudios culturales latinoamericanos*. Santiago: Cuarto Propio, 2012.

⁴ Diccionario RAE. <http://www.rae.es/drae/>

de posiciones), la frontera transmite un sentido de transitividad donde predomina la acción, la movilidad, la transitoriedad (la guerra de movimientos y la guerra de guerrillas).⁵ Más liminaridad que límite, la frontera es un permanente desplazamiento, la inscripción de senderos, múltiples y cambiantes, por sobre la prescripción del territorio: una encrucijada de senderos, un espacio a inventar. Si la frontera es borde, la frontera es burdel, feria, tianguis, un lugar de transacción y de transubstanciación.

De este modo, el ensamblaje frontera/frontera constituye un dispositivo de contención y un espacio de transgresión. La una es imposible sin la otra, como las caras de una moneda, impensables, incompletas por sí mismas, porque no hay transgresión posible sin un límite que transgredir y todo límite es fútil sin la trasgresión que lo consagra. La frontera no existiría si no fuera transgredible, pero la transgresión puede agotarse en sí misma, pues es pura densidad, intensidad, *Jetztzeit*. No empece el carácter casi tangible de la frontera, carece de realidad hasta el instante mismo en que es transgredida, pero el *ethos* transgresivo es gesto vano sin el obstáculo de la frontera. La transgresión, en última instancia, conjura y realiza la frontera que, consumida en su transgresión, se consume en frontera.

Vivir en frontera es vivir del otro lado de la frontera política, que se ha quedado atrás, pero cargando indefectiblemente con la otra frontera —la identidad, los ancestros, los afectos profundos— que viene con nosotros, en nosotros, aun a pesar nuestro. Vivir en frontera es caminar con la frontera a cuestas, siempre por delante, arrastrándola, corriéndola a empuje de trabajo, de lucha, de esperanza por una vida mejor. ¿Por dónde pasa hoy la frontera cultural entre México y Latinoamérica, dónde trazarla? ¿Se ha quedado fijada en la frontera política entre México y los Estados Unidos o se ha corrido a Chicago, Queens, Columbus? Las fronteras culturales se redibujan permanentemente en frontera, llevadas por los migrantes y su lengua, su comida y sus creencias, su costumbres y sus fiestas. Hay mucho para celebrar en todo esto pero, como dijera Anzaldúa, no olvidemos que vivir en frontera implica también la inquietante ansiedad del estado de *nepantla*: “The ambivalence from the clash of voices results in mental and emotional states of perplexity. Internal strife results in insecurity and indecisiveness. The mestiza’s dual or multiple personality is plagued by psychic restlessness. In a constant state of mental nepantilism, an Aztec word meaning torn between ways, the mestiza is a product of the transfer of the cultural and spiritual values of one group to another...” [78]. Por eso, comparto plenamente lo sostenido por Pablo Vila, quien alerta respecto a los riesgos que involucra celebrar acríticamente la vida en frontera: “Yo interpreto el bello texto de Anzaldúa como representación de la utopía que tenemos que apreciar y conquistar en la frontera, una utopía que, debido a que la identidad es una curiosa sedimentación del pasado, el presente y el futuro, está ya presente en algunos agentes fronterizos”.⁶

Abril Trigo*

⁵ Carecemos en español de vocablos que ilustren la cristalización de las fronteras nacionales modernas con la precisión con que lo hacen en inglés los términos *frontier* y *border*. Mientras el primero designa un territorio impreciso y escasamente controlado, el segundo denota la demarcación de una línea precisa, trazada en mapas y regulada por fuertes dispositivos de policía. Ver Anthony Giddens, *The Third Way: The Renewal of Social Democracy*. Cambridge: Polity, 1998, 130.

⁶ Vila, Pablo. *Reinforcing Borders: Social Categories, Metaphors, and Narrative Identities in the US-Mexico Frontier*. Austin: University of Texas Press, 2000, 9.

*Abril Trigo es profesora de culturas latinoamericanas y Directora del Centro de Estudios Latinoamericanos en la Universidad del Estado de Ohio. Ha publicado extensamente acerca de los estudios culturales y otras corrientes teóricas afines, así como sobre la configuración histórica de los imaginarios nacionales, la migrancia y la diáspora transnacionales, y la problemática de la identidad y la memoria en distintas manifestaciones de lo popular. Entre sus publicaciones destacan *Caudillo, estado, nación. Literatura, historia e ideología en el Uruguay* (1990), *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? (Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya.)* (1997.), *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya* (2003), *The Latin American Cultural Studies Reader*, del cual es coeditor (2004), y *Crisis y transfiguración de los estudios culturales latinoamericanos* (2012). Sus proyectos actuales incluyen *Globalidad y transculturación* y *Crítica de la economía político-libidinal*.

BORDERLANDS/LA FRONTERA: THE NEW MESTIZA, DE GLORIA ANZALDÚA*

Paola Formiga*

PREFACIO

La zona de frontera física real que trato en este libro es la frontera entre Texas – Sudoeste de EE.UU. y México. Las zonas de frontera psicológicas, sexuales y espirituales no son específicas del Sudoeste. De hecho, las zonas de frontera están presentes físicamente en cualquier lugar donde dos o más culturas se rozan, donde gente de razas diferentes ocupan el mismo territorio, donde las clases marginadas, bajas, medias y altas se tocan, donde el espacio entre dos individuos se reduce por intimidad.

Yo soy una mujer fronteriza. Crecí entre dos culturas, la mexicana (con una fuerte influencia indígena) y la anglo (como miembro de la gente colonizada en nuestro propio territorio). He estado a horcadas de la frontera *tejas*¹-mexicana, y otras, toda mi vida. No es un territorio cómodo para vivir, este lugar de contradicciones. Odio, enojo y explotación son las características prominentes de este paisaje.

Sin embargo, ha habido compensaciones para esta *mestiza*, y ciertos placeres. Vivir en las fronteras y en los márgenes, mantener intactas la cambiante y múltiple identidad propia y la integridad, es como tratar de nadar en un nuevo elemento, un elemento “foráneo”. Existe una euforia en ser partícipe de la evolución de la humanidad, en ser “forjado”. Tengo la sensación de que ciertas “facultades” –no sólo en mí sino en cada residente de la frontera, de color o no– y áreas latentes de la conciencia están siendo activadas, despertadas. Extraño, ¿no? Y sí, el elemento “foráneo” se ha vuelto familiar –nunca cómodo, no con el clamor de la sociedad por mantener lo viejo, por reunir el rebaño, por seguir a la manada. No, no es cómodo pero es mi hogar.

Este libro, entonces, habla de mi existencia. Mis preocupaciones por la vida interior del Ser, y por la lucha de ese Ser entre la adversidad y la violación; por la confluencia de imágenes primitivas; por los posicionamientos únicos que la conciencia toma en estas corrientes confluentes; y por mi casi instintivo impulso de comunicarme, de hablar, de escribir sobre la vida en las fronteras, la vida en las sombras.

Los libros salvaron mi cordura, el conocimiento abrió los lugares bloqueados en mí y me enseñó primero cómo sobrevivir y luego cómo volar. *La madre naturaleza* me socorrió, me permitió generar raíces que me anclaron a la tierra. Mi amor por las imágenes –el mezquite en flor, el viento, *Ehécatl*, susurrando su conocimiento secreto, las imágenes fugaces del alma en fantasía– y por las palabras, mi pasión por la lucha diaria de representarlas concretamente en el mundo y en papel, de corporizarlas, me mantiene viva.

El cambio de códigos en este libro desde el inglés al castellano español al dialecto del norte de México al Tex-Mex al salpicado de Nahuatl a la mezcla de todos los anteriores refleja mi lengua, una nueva lengua –la lengua de la zona de fronteras. Allí, en la coyuntura de culturas, las lenguas se entremezclan y son revitalizadas; mueren y nacen. Actualmente esta lengua menor de edad, esta lengua bastarda, el español chicano, no está aprobado por ninguna sociedad. Pero nosotros los chicanos ya no sentimos la necesidad de mendigar la entrada, la constante necesidad de intentar el primer acercamiento –de traducirle a los anglos, mexicanos y latinos, la disculpa soltándose de nuestras bocas a cada paso. Hoy pedimos que vengan a encontrarnos a mitad de camino. Este libro es nuestra invitación para ustedes –de parte de las nuevas *mestizas*.

* La traducción del “Prefacio” a la Primera Edición (pp. 19-20) y del capítulo 5: “How to Tame a Wild Tongue” (pp. 75-86) realizada por la Profesora Paola Formiga (Universidad Nacional del Comahue, Argentina) ha sido autorizada para ser publicada en la *Revista Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*, Año VIII, Nro. 10, 2012.

* Paola Formiga es profesora de Inglés graduada de la Escuela Superior de Idiomas de la Universidad Nacional del Comahue y Especialista en Literatura Hispanoamericana del Siglo XX (FaHu, UNCo). Ha trabajado como profesora de inglés en institutos de General Roca, y actualmente como docente y coordinadora de cursos de perfeccionamiento de profesionales en la zona. Es miembro de la Comisión Organizadora del Congreso “El conocimiento como espacio de encuentro”. Actualmente se desempeña como asistente de docencia regular en el Área de Literatura en Lengua Inglesa de la Facultad de Lenguas (UNCo). La literatura chicana constituye su principal área de investigación.

¹ Nota de la Traductora: las palabras en itálicas respetan el formato elegido por la autora en el texto original y aparecen en castellano o náhuatl en el mismo.

5. CÓMO DOMAR UNA LENGUA SALVAJE

“Vamos a tener que controlar tu lengua,” dice el dentista, sacando todo el metal de mi boca. Trozos de plata hacen plop y tintinean en la bandeja. Mi boca es una veta madre.

El dentista me está limpiando las raíces. Huelo el hedor cuando respiro entrecortadamente. “Aún no puedo tapar ese diente, todavía estás drenando,” dice.

“Vamos a tener que hacer algo con tu lengua,” escucho el enojo creciente en su voz. Mi lengua sigue empujando los copos de algodón, empujando los tornos, las agujas finas y largas. “Nunca he visto nada tan fuerte o tan terco,” dice. Y yo pienso, ¿cómo se domestica una lengua salvaje, se la entrena para que se mantenga callada, cómo se le pone bozal y montura? ¿Cómo se hace para que se acueste?

“¿Quién puede decir que robarle a un pueblo
su lengua es menos violento que la guerra?
Ray Gwyn Smith²

Recuerdo haber sido atrapada hablando español en los recreos —eso se merecía tres golpes en los nudillos con una regla filosa. Recuerdo ser mandada al rincón por contestarle de mal modo a la maestra anglo cuando todo lo que trataba de hacer era decirle cómo pronunciar mi nombre. “Si quieres ser estadounidense, habla como tal. Si no te gusta, vuélvete a México donde perteneces.”

“Quiero que hables inglés. *Pa'hallar buen trabajo tienes que saber hablar el inglés bien. Qué vale toda tu educación si todavía hablas inglés con un 'acento',*” mi madre decía, mortificada porque yo hablaba inglés como mexicana. En la Universidad Pan Americana, a mí, y a todos los estudiantes chicanos se nos pedía tomar dos cursos de pronunciación. El propósito: deshacernos de nuestros acentos.

Los ataques a las formas propias de expresión con la intención de censurar son una violación a la Primera Enmienda. *El anglo con cara de inocente nos arrancó la lengua.* Las lenguas salvajes no pueden ser domadas, sólo pueden ser cortadas.

Venciendo la tradición del silencio

*Ahogadas, escupimos el oscuro.
Peleando con nuestra propia sombra
el silencio nos sepulta.*

En boca cerrada no entran moscas. Éste es un dicho que escuchaba constantemente cuando era chica. *Ser habladora* era ser una chusma y una mentirosa, hablar demasiado. *Muchachitas bien criadas*, las chicas educadas no retrucan. *Es una falta de respeto* contestarle mal a su madre o a su padre. Recuerdo uno de los pecados que le recitaba al cura en el confesionario las pocas veces que me confesé: contestarle a mi madre, *hablar pa' tras, repelar. Hocicon, repelona, chismosa*, ser bocona, cuestionar, llevar chismes son todos indicios de ser *mal criada*. En mi cultura éstas son todas palabras peyorativas si se aplican a las mujeres —nunca las escuché aplicadas a los hombres.

La primera vez que escuché a dos mujeres, una puertorriqueña y una cubana, decir la palabra “*nosotras*,” quedé conmocionada. No sabía que la palabra existía. Las chicanas usamos *nosotros* seamos hombres o mujeres. El plural masculino nos roba nuestro ser femenino. La lengua es discurso masculino.

Y nuestras lenguas se han vuelto
secas el páramo ha
secado nuestras lenguas y
hemos olvidado el habla.
Irena Klepfisz³

² Ray Gwyn Smith, *Moorland is Cold Country*, libro inédito.

³ Irena Klepfisz, “*Di rayzeahym! The Journey Home*,” en *The Tribe of Dina: A Jewish Women's Anthology*, Melanie Kaye/Kantrowitz and Irena Klepfisz, eds. (Montpelier, VT, SinisterWisdomBooks, 1986), 49.

Incluso nuestra propia gente, otros hablantes de español *nos quieren poner candados en la boca*. Nos retienen con su montón de *reglas de academia*.

Oyé como ladra: el lenguaje de la frontera

Quien tiene boca se equivoca.

Dicho Mexicano

“*Pocho*, traidora cultural, cuando hablas inglés estás hablando el lenguaje del opresor, estás arruinando la lengua española,” me han acusado varios latinos y latinas. El español chicano es considerado deficiente por los puristas y por la mayoría de los latinos, una mutilación del español.

Pero el español chicano es una lengua de frontera que se desarrolló naturalmente. Cambio, *evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción* han creado variantes del español chicano, *un nuevo lenguaje. Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir*. El español chicano no es incorrecto, es una lengua viviente.

Para un pueblo que no es español ni vive en un país donde el español es la primera lengua; para un pueblo que vive en un país donde el inglés es la lengua reinante pero no son anglos; para un pueblo que no puede identificarse enteramente con ningún español estándar (formal, castellano) ni con el inglés estándar, ¿qué recurso les queda más que crear su propia lengua? Una lengua con la que puedan conectar su identidad, una capaz de comunicar las realidades y los valores fieles a sí mismos —una lengua con términos que no sean ni *español ni inglés*, sino ambos. Hablamos un patois, una lengua escindida, una variación de dos lenguas.

El español chicano surgió de la necesidad de los chicanos de identificarnos como un pueblo distinto. Necesitábamos una lengua con la que pudiéramos comunicarnos con nosotros mismos, una lengua secreta. Para algunos de nosotros, la lengua es una patria más cercana que el sudoeste —ya que muchos chicanos hoy viven en la región central y en el este de Estados Unidos. Y porque somos un pueblo complejo, heterogéneo, hablamos muchas lenguas. Algunas de las lenguas que hablamos son:

1. inglés estándar
2. inglés de la clase obrera y slang⁴
3. español estándar
4. español mexicano estándar
5. dialecto de español nor-mexicano
6. español chicano (Texas, Nuevo México, Arizona y California tienen variaciones regionales)
7. Tex-Mex
8. *Pachuco* (llamado *caló*)

Mis lenguas “familiares” son los idiomas que hablo con mi hermana y hermanos, con mis amigos. Son las últimas cinco de la lista, con las 6 y 7 como las más cercanas a mi corazón. De la escuela, los medios de comunicación y situaciones laborales, he aprendido informalmente inglés estándar y de la clase obrera. De Mamagrande Locha y de leer literatura española y mexicana, he aprendido español y español mexicano estándar. De *los recién llegados*, inmigrantes mexicanos, y *braceros*, aprendí el dialecto nor-mexicano. Con los mexicanos trataré de hablar español mexicano estándar o dialecto nor-mexicano. De mis padres y los chicanos que viven en el Valle, tomé el español chicano de Texas, y lo hablo con mi mamá, mi hermano más chico (que se casó con una mexicana y que raramente mezcla el español con el inglés), mis tías y parientes mayores.

Con las chicanas de *Nuevo México* o *Arizona* hablaré un poco de español chicano, pero a menudo no entienden lo que digo. Con la mayoría de las chicanas de California hablo exclusivamente en inglés (a menos que me olvide). Cuando me mudé a San Francisco, solía despacharme con algo en español, avergonzándolas sin querer. A menudo es sólo con otra chicana *tejana* que puedo hablar libremente.

Las palabras distorsionadas por el inglés se conocen como anglicismos o *pochismos*. El *pocho* es un mexicano o estadounidense de origen mexicano anglicanizado que habla español con un acento característico de los estadounidenses y que distorsiona y reconstruye el

⁴ N.T.: “slang” se refiere a la jerga de registro coloquial e informal usada en el idioma inglés.

idioma siguiendo la influencia del inglés.⁵ Tex-Mex, o espanglish, me viene naturalmente. Puedo ir y venir del inglés al español en la misma oración o en la misma palabra. Con mi hermana y mi hermano Nune y con contemporáneos chicano *tejanos* hablo Tex-Mex.

De los chicos y gente de mi misma edad tomé el *Pachuco*. El *Pachuco* (la lengua de los “zoot suiters”⁶) es una lengua de rebelión, tanto contra el español estándar como el inglés estándar. Es una lengua secreta. Los adultos de nuestra cultura y los de afuera no pueden entenderlo. Está formado por palabras “slang” del inglés y del español. *Ruca* significa niña o mujer, *vato* significa tipo o amigo, *chale* quiere decir no, *simón* significa sí, *churo* es seguro, hablar es *periquiar*, *pigionea* quiere decir acariciarse, *que gacho* significa qué nerdo, *ponte águila* significa estáte atento, a la muerte se le dice *la pelona*. Por falta de práctica y por no tener a otros con quienes hablarlo, he perdido la mayor parte del *Pachuco*.

Español chicano

Los chicanos, después de 250 años de colonización española / anglo han desarrollado diferencias significativas del español que hablamos. Plegamos dos vocales adyacentes en una sola sílaba y a veces cambiamos la acentuación en ciertas palabras como por ejemplo *maíz* / *maiz*, *cohete* / *cuete*. Sacamos ciertas consonantes cuando aparecen entre vocales: *lado* / *lao*, *mojado* / *mojao*. Los chicanos de Texas del Sur pronunciaban *f* como *j*, como en *jue* (*fue*). Los chicanos usan “arcaísmos,” palabras que ya no se usan en el español, palabras que han sido evolucionadas. Decimos *semos*, *truje*, *haiga*, *ansina*, y *naiden*. Conservamos la *j* “arcaica”, como en *jalar*, que deriva de una *h* anterior, (la palabra francesa *halar*, o la germánica *halon* que se perdió en el español en el siglo 16), pero que aún se encuentra en varios dialectos regionales como el que se habla en Texas del Sur. (Debido a la geografía, los chicanos del Valle de Texas del Sur fuimos aislados lingüísticamente de otros hablantes del español. Tendemos a usar palabras que los españoles trajeron de España Medieval. La mayoría de los colonizadores españoles en México y el Sudoeste vinieron de Extremadura – Hernán Cortés fue uno de ellos– y Andalucía. Los andaluces pronuncian la ‘ll’ como ‘y’, y sus ‘d’ tienden a ser absorbidas por vocales adyacentes: *tirado* se convierte en *tirao*. Ellos trajeron *el lenguaje popular, dialectos y regionalismos*).⁷

Los chicanos y otros hablantes del español también cambian de la ‘ll’ al sonido ‘y’ y la ‘z’ a la ‘s’⁸. Omitimos sílabas iniciales, y decimos *tar* por *estar*, *toy* por *estoy*, *hora* por *ahora* (los *cubanos* y *puertorriqueños* también omiten las letras iniciales en algunas palabras.) También suprimimos la sílaba final como en *pa* por *para*. La ‘y’ intervocálica, la ‘ll’ como en *tortilla*, *ella*, *botella*, se reemplazan por *tortia* o *tortiya*, *ea*, *botea*. Agregamos una sílaba adicional al comienzo de ciertas palabras: *atocar* por *tocar*, *agastar* por *gastar*. A veces decimos *lavaste las vacijas*, otras veces *lavates* (sustituyendo la terminación verbal *aste* por *ates*).

Usamos anglicismos, palabras tomadas del inglés: *bola* que viene de *ball* (pelota), *carpeta* de *carpet* (alfombra), *máquina de lavar* (en vez de *lavadora*) de *washing machine* (lavarropas). El argot Tex-Mex, que se crea al agregar un sonido español al principio o final de una palabra en inglés como por ejemplo *cooki* por *cook* (cocinar), *watchar* por *watch* (mirar), *parkiar* por *park* (estacionar), and *rapiar* por *rape* (violar), es el resultado de las presiones ejercidas sobre los hablantes de español para adaptarse al inglés.

Nosotros no usamos la palabra *vosotros/as* o su conjugación verbal. Nosotros no decimos *claro* (con el significado de sí), *imagínate*, o *me emociona*, a menos que hayamos aprendido el español a través de algunas latinas, de un libro, o en un aula. Otros grupos de habla hispana están atravesando un desarrollo igual, o similar, en su español.

⁵ Rafael C. Ortega, *Dialectología Del Barrio*, trans. Hortencia S. Alwan (Los Angeles, CA, R.C. Ortega Publisher & Bookseller, 1977), 132.

⁶ N.T.: La expresión “zootsuiter” se refiere a quienes usaban el traje *zootsuit*, que consiste en pantalones de cintura alta o de tiro alto, anchos, acampanados o bombachos, ajustados o estrechos, con ganchillos o sostenedores de pantalón, llamados ‘tramas’.

El término hace referencia originalmente a quienes participaron de los disturbios del 3 de junio de 1943, cuando un grupo de soldados denunció que una pandilla de pachucos los había atacado. En respuesta, unos doscientos militares se juntaron y se dirigieron al centro de la ciudad y al este de Los Ángeles, punto neurálgico de la comunidad mexicana. Los grupos armados atacaron a todo aquél que encontraban vestido de *zootsuit*, golpeándolo, rompiéndole su indumentaria y quemándola en la vía pública. La policía se les unió, golpeando a todos los jóvenes mexicoestadounidenses, bajo el argumento de “disturbios contra el orden”.

⁷ Eduardo Hernández-Chávez, Andrew D. Cohen, and Anthony E. Beltramo, *El Lenguaje de los Chicanos: Regional and Social Characteristics of Language Used By Mexican Americans* (Arlington, VA, Center for Applied Linguistics, 1975), 39.

⁸ Hernández-Chávez, xvii.

Terrorismo lingüístico

Deslenguadas. Somos las del español deficiente. Somos tu pesadilla lingüística, tu aberración lingüística, tu *mestizaje* lingüístico, el objeto de tu *burla*. Porque hablamos con lenguas de fuego somos crucificadas culturalmente. Racialmente, culturalmente y lingüísticamente *somos huérfanos* –hablamos una lengua huérfana.

Las chicanas que crecieron hablando español chicano han internalizado la creencia de que hablamos español mal. El español chicano es ilegítimo, es una lengua bastarda. Y porque internalizamos cómo nuestra cultura ha sido usada en contra nuestra por la cultura dominante, usamos nuestras diferencias lingüísticas contra nosotros mismos.

Las feministas chicanas frecuentemente nos eludimos unas a otras con desconfianza y vacilación. Durante mucho tiempo no lo pude comprender. Y después lo entendí. Estar cerca de otra chicana es como mirarse al espejo. Tenemos miedo de lo que veremos allí. *Pena*. Vergüenza. Baja autoestima. En la infancia nos dicen que nuestro idioma está mal. Los ataques repetidos a nuestra lengua nativa disminuyen nuestro sentido de identidad. Los ataques continúan a lo largo de nuestra vida.

Las chicanas se sienten incómodas hablando español con las latinas, con miedo a la censura. Su idioma no fue prohibido en sus países. Tienen toda una vida de estar inmersas en sus lenguas nativas; generaciones, siglos durante los que el español fue la lengua nativa, enseñada en la escuela, escuchada en la radio y televisión, y leída en el diario.

Si una persona, chicana o latina, tiene una baja opinión de mi lengua nativa, también tiene una pobre opinión de mí. A menudo con las *mexicanas* y *latinas* hablamos en inglés como lengua neutral. Incluso entre chicanas tendemos a hablar en inglés en fiestas o conferencias. Pero, al mismo tiempo, tememos que los otros piensen que estamos *agringadas* porque no hablamos español chicano. Nos oprimimos entre nosotros mismos tratando de ser más chicano que el otro, compitiendo por ser las chicanas “verdaderas”, por hablar como chicanos. No existe un único idioma chicano como no existe tampoco una única experiencia chicana. Una chicana monolingüe cuya primera lengua es el inglés o el español es tan chicana como una que habla distintas variantes de español. Una chicana de Michigan o Chicago o Detroit es tan chicana como una del Sudoeste. El español chicano es tan diverso lingüísticamente como regionalmente.

Hacia finales de este siglo, los hablantes de español constituirán el mayor grupo minoritario en los Estados Unidos, un país donde a los estudiantes de secundarios y terciarios se los alienta a tomar clases de francés porque el francés se considera más “culto.” Pero para que un idioma se mantenga vivo debe ser usado.⁹ Hacia finales de este siglo el inglés, y no el español, será la lengua materna de la mayoría de los chicanos y latinos.

Entonces, si de verdad quieres herirme, habla mal de mi idioma. La identidad étnica es una segunda piel de la identidad lingüística –yo soy mi lengua. Hasta que pueda estar orgullosa de mi lengua, no puedo estar orgullosa de mí misma. Hasta que pueda aceptar como legítimos al español chicano de Texas, al Tex-Mex y todas las otras lenguas que hablo, no puedo aceptar mi propia legitimidad. Hasta que tenga la libertad de escribir de manera bilingüe y de cambiar códigos sin tener que traducir siempre, mientras que todavía tenga que hablar inglés o español cuando preferiría hablar espanglish, y mientras me tenga que adaptar a los hablantes del inglés en vez de que ellos se adapten a mí, mi lengua será ilegítima.

Ya no dejaré que me hagan sentir avergonzada de existir. Tendré mi voz: india, española, blanca. Tendré mi lengua de serpiente –mi voz de mujer, mi voz sexual, mi voz de poeta. Venceré la tradición del silencio.

Mis dedos
se mueven a hurtadillas contra tu palma
Como las mujeres en todos lados, hablamos en código
Melanie Kaye/Kantrowitz¹⁰

⁹ Irena Klepfisz, “Secular Jewish Identity: Yidishkayt in America,” en *The Tribe of Dina* Kaye/Kantrowitz and Klepfisz, eds., 43.

¹⁰ Melanie Kaye/Kantrowitz, “Sign,” en *We Speak In Code: Poems and Other Writings* (Pittsburgh, PA, Motherhood Publications, Inc., 1980), 85.

“Vistas,” corridos, y comida: mi lengua nativa

En los 60, leí mi primera novela de origen chicano. Era “*Ciudad de la Noche*” de John Rechy, un texano gay, hijo de padre escocés y madre mexicana. Durante días caminé atónita por el asombro de que un chicano pudiera escribir y pudiera ser publicado. Cuando leí “Yo Soy Joaquín”¹¹ me sorprendió ver publicado un libro bilingüe escrito por un chicano. Cuando vi por primera vez poesía escrita en Tex-Mex, un sentimiento de dicha pura me atravesó. Sentí que realmente existíamos como pueblo. En 1971, cuando empecé a enseñar inglés en el secundario a estudiantes chicanos, traté de complementar los textos de lectura obligatoria con obras de chicanos, sólo para que el director me reprendiera y me prohibiera hacerlo. Él afirmaba que se suponía que yo debía enseñar literatura inglesa y “americana”. A riesgo de ser despedida, pedí a mis alumnos que juraran mantener el secreto y les deslizaba cuentos chicanos, poemas, una obra de teatro. En la escuela de postgrado, mientras trabajaba para obtener mi Ph.D., tuve que “discutir” con un consejero tras otro, semestre tras semestre, antes de que me permitieran convertir la literatura chicana en foco de estudio.

Incluso antes de leer libros escritos por chicanos o mexicanos, fueron las películas mexicanas que veía en el autocine —el especial del jueves por la noche a \$1.00 el auto lleno— las que me dieron un sentimiento de pertenencia. “*Vámonos a las vistas*,” gritaba mi madre y todos —abuela, hermanos, hermana y primos— nos apretujábamos en el auto. Nos devorábamos sándwiches de queso y boloña en pan blanco mientras mirábamos a Pedro Infante en melodramas lacrimógenos como “*Nosotros los pobres*”, la primera película mexicana “real” (que no fue una imitación de películas europeas). Recuerdo ver “*Cuando los hijos se van*” y suponer que todas las películas mexicanas resaltaban el amor de una madre por sus hijos y lo que sufren los hijos e hijas ingratos cuando no tienen devoción por sus madres. Recuerdo los “westerns” cantados de Jorge Negrete y Miguel Aceves Mejía. Cuando miraba películas mexicanas, tenía la sensación de una vuelta a casa y también de alienación. La gente que quería llegar a algo no iba a las películas mexicanas, o a los *bailes*, o sintonizaban sus radios para escuchar *boleros*, *rancheritas*, y *corridos*.

Durante todo mi crecimiento, hubo música *norteña* a veces llamada música de la frontera del norte de México, o música Tex-Mex, o música chicana, o música de *cantina*. Crecí escuchando *conjuntos*, bandas de tres o cuatro músicos tradicionales que tocan la guitarra, *bajo sexto*, batería y acordeón de botones, que los chicanos tomaron prestado de los inmigrantes alemanes que vinieron a Texas Central y México como agricultores y cerveceros. En el valle del Río Grande, eran populares Steve Jordan y el Pequeño Joe Hernández, y el Flaco Jiménez era el rey del acordeón. Los ritmos de la música Tex-Mex son los de la polka, también adaptada de la de los alemanes, quienes a su vez la habían tomado prestada de los checos y bohemios.

Recuerdo las noches calurosas y sofocantes cuando los *corridos* —canciones de amor y de muerte en las fronteras entre Texas y México— resonaban desde amplificadores baratos en las *cantinas* locales y entraban a través de la ventana de mi dormitorio.

Los *corridos* se usaron ampliamente a lo largo de la frontera entre Texas del sur y México durante el comienzo del conflicto entre chicanos y anglos. Los *corridos* son generalmente sobre héroes mexicanos que realizan hazañas valientes contra los opresores anglos. La canción de Pancho Villa, “*La cucaracha*,” es la más famosa. Los *corridos* de John F. Kennedy y su muerte son todavía populares en el Valle. Los chicanos mayores recuerdan a Lydia Mendoza, una de las grandes cantantes de *corridos* que era llamada *la Gloria de Tejas*. Su “*El tango negro*”, cantado durante la Gran Depresión, la convirtió en una cantante del pueblo. Los siempre presentes *corridos* narraban cien años de historia de frontera, trayendo noticias y entreteniéndolos a la vez. Estos músicos tradicionales y canciones folklóricas son nuestros mayores creadores de mitos culturales, y han hecho que nuestras vidas difíciles sean soportables.

Creí sintiéndome ambivalente con respecto a nuestra música. La música country-western y el rock-and-roll tenían más status. En los 50 y 60, para los chicanos levemente más educados y *agringados*, existía un sentimiento de vergüenza al ser sorprendidos escuchando nuestra música. Así y todo no podía dejar de mover mis pies al ritmo de la música, no podía dejar de canturrear las letras, ni esconderme el regocijo que sentía cuando la escuchaba.

¹¹ Rodolfo Gonzales, *I Am Joaquín / Yo Soy Joaquín* (New York, NY, Bantam Books, 1972). Publicado por primera vez en 1967.

Hay modos más sutiles en los que internalizamos la identificación, especialmente a través de imágenes y emociones. Para mí la comida y algunos olores están atados a mi identidad, a mi patria. El humo de la leña enrollándose hacia el inmenso cielo azul; el humo de la leña perfumando la ropa de mi abuela, su piel. El hedor del estiércol de vaca y las manchas amarillas en la tierra; el estallido de un rifle calibre 22 y la pestilencia de la cordita. Queso blanco casero chisporroteando en la sartén, deritiéndose dentro de una *tortilla* plegada. El *menudo* caliente y picante de mi hermana Hilda, hecho rojo profundo por el *chile colorado*, pedazos de *panza* y *nixtamal* flotando encima. Las *fajitas* de mi hermano Carito asándose en el patio. Incluso hoy y a 3.000 millas, puedo ver a mi madre condimentando la carne molida de vaca, cerdo y venado con *chile*. Se me hace agua la boca al pensar en los *tamales* humeantes que estaría comiendo si estuviera en casa.

Si le preguntas a mi mamá, “¿Qué eres?”

“La identidad es el centro esencial de quienes
somos como individuos, la consciente
experiencia del ser por dentro.”
Kaufman¹²

Nosotros los chicanos estamos a horcadas de la zona de fronteras. De un lado, estamos expuestos constantemente al español de los mexicanos, del otro lado escuchamos el incesante clamor de los anglos para que olvidemos nuestra lengua. Entre nosotros no decimos *nosotros los americanos*, o *nosotros los españoles*, o *nosotros los hispanos*. Decimos *nosotros los mexicanos* (por *mexicanos* no queremos decir los ciudadanos de México, no nos referimos a una identidad nacional, sino a una racial). Distinguimos entre *mexicanos del otro lado* y *mexicanos de este lado*. En lo profundo de nuestros corazones creemos que ser mexicano no tiene nada que ver con el país en el que se vive. Ser mexicano es un estado del alma —no uno de mente, no uno de ciudadanía. Ni águila ni serpiente, sino ambos. Y como el océano, ninguno de estos animales respeta fronteras.

Dime con quien andas y te diré quien eres.
Dicho mexicano

Si le preguntas a mi mamá, “¿Qué eres?” te dirá, “Soy mexicana.” Mis hermanos y hermana dicen lo mismo. Yo a veces contesto “*soy mexicana*” y otras veces digo “*soy chicana*” o “*soy tejana*.” Pero me identifiqué como “*Raza*” incluso antes de identificarme como “*mexicana*” o “*chicana*.”

Como cultura, nos llamamos españoles cuando nos referimos a nosotros mismos como grupo lingüístico y cuando nos borramos. Es ahí cuando olvidamos nuestros genes indígenas predominantes. Somos entre un setenta y ochenta por ciento indígenas¹⁴. Nos llamamos hispanos¹³ o español-americanos o latinoamericanos o latinos cuando nos conectamos con otros pueblos hablantes de español del hemisferio occidental y cuando nos borramos. Nos llamamos México-americanos¹⁵ para decir que no somos ni mexicanos ni americanos, pero más el sustantivo “americano” que el adjetivo “mexicano” (y cuando nos borramos).

Los chicanos y otra gente de color sufren económicamente por no aculturarse. Esta alienación voluntaria (y forzada a la vez) provoca un conflicto psicológico, una especie de identidad dual —no nos identificamos con los valores culturales anglo-americanos y no nos identificamos totalmente con los valores culturales mexicanos. Somos una sinergia de dos culturas con distintos grados de mexicanidad o anglicidad. Tengo el conflicto de zona de fronteras tan internalizado que a veces siento que uno cancela al otro y somos cero, nada, nadie. *A veces no soy nada ni nadie. Pero hasta cuando no lo soy, lo soy.*

¹² Gershen Kaufman, *Shame: The Power of Caring* (Cambridge, MA, Schenkman Books, Inc. 1980) 68.

¹³ John R. Chávez, *The Lost Lan: The Chicano Images of the Southwest* (Albuquerque, NM, University of New Mexico Press, 1984), 88-90.

¹⁴ “Hispano” deriva de *Hispanis* (*España*, nombre dado a la Península Ibérica en la antigüedad cuando era parte del Imperio Romano) y es un término designado por el gobierno de Estados Unidos para manejarnos más fácilmente en los papeles.

¹⁵ El Tratado de Guadalupe Hidalgo creó a los México-americanos en 1848.

Cuando no nos borramos, cuando sabemos que somos más que nada, nos llamamos mexicanos, refiriéndonos a raza y ascendencia; *mestizo* cuando afirmamos ambas nuestras ascendencias indígena y española (aunque raramente reconocemos nuestra ascendencia negra); chicano cuando nos referimos a las personas políticamente conscientes nacidas y/o criadas en Estados Unidos; *Raza* cuando nos referimos a los chicanos; *tejanos* cuando somos chicanos de Texas.

Los chicanos no supimos que éramos un pueblo hasta 1965 cuando César Chávez y los trabajadores agrícolas se unieron y "*I Am Joaquín*" fue publicado y el partido *la Raza Unida* se formó en Texas. Con ese reconocimiento, nos convertimos en un pueblo definido. Algo trascendental le sucedió al alma chicana –nos volvimos conscientes de nuestra realidad y adquirimos un nombre y una lengua (español chicano) que reflejaba esa realidad. Ahora que teníamos un nombre, algunas de las piezas fragmentadas empezaron a unirse –quiénes éramos, qué éramos, cómo habíamos evolucionado. Comenzamos a vislumbrar en lo que eventualmente nos podíamos convertir.

Aún así la lucha de identidades continúa, la lucha de fronteras es todavía nuestra realidad. Un día la lucha interna cesará y una verdadera integración ocurrirá. Mientras tanto, *tenemos que hacerla lucha. ¿Quién está protegiendo los ranchos de mi gente? ¿Quién está tratando de cerrar la fisura entre la india y el blanco en nuestra sangre? El chicano, sí, el chicano que anda como un ladrón en su propia casa.*

Los chicanos, qué pacientes parecemos, cuán pacientes. Tenemos la calma del indígena en nosotros.¹⁶ Sabemos cómo sobrevivir. Cuando otras razas han renunciado a sus lenguas, nosotros hemos conservado la nuestra. Sabemos lo que es vivir bajo el martillazo de la cultura dominante *norteamericana*. Pero más que los golpes, contamos los días las semanas los años los siglos los eones hasta que las leyes blancas y el comercio y las costumbres se pudran en los desiertos que han creado, yazcan decolorados. *Humildes* pero orgullosos, *quietos* pero salvajes, *nosotros los mexicanos-chicanos* caminaremos sobre las cenizas desmenuzadas mientras nos ocupamos de lo nuestro. Tercos, perseverantes, impenetrables como roca, pero en posesión de una maleabilidad que nos vuelve indómitos, nosotros, las *mestizas* y *mestizos*, permaneceremos.

Resumen: Esta sección de traducciones tributa un homenaje a los veinticinco años de la publicación de *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (1987), escrito por la poeta y ensayista chicana Gloria Anzaldúa (1942-2004). Texto que ha constituido un hito fundamental en los debates sobre la frontera en América Latina. Publicamos las traducciones del Prefacio y del capítulo 5 a cargo de Paola Formiga, y una introducción de Abril Trigo quien señala los alcances y la importancia de este libro.

Palabras claves: frontera - Gloria Anzaldúa - nepantla - literatura chicana

Abstract: This section pays homage to the 25th anniversary of *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (1987), written by Chicana poet and essayist Gloria Anzaldúa (1942-2004). This text has contributed to a fundamental milestone in border debates in Latin America. We publish the translation of the Preface and chapter 5 –in charge of Paola Formiga, and also an introduction by Abril Trigo who points out the scope and importance of the book.

Key words: border - Gloria Anzaldúa - nepantla - Chicano literature

¹⁶ Los anglos, para aliviar su culpa por despojar al Chicano, acentuaron nuestra parte española y perpetraron el mito del Sudoeste Español. Hemos aceptado la ficción de que somos hispanos, es decir españoles, para acomodarnos a la cultura dominante y su aversión hacia los indígenas. Chávez, 88-91.

Asteriscos

* Gonzalo Espino Relucé, Mauro Mamani y Guissela Gonzales (Editores). *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Pakarina Ediciones, 2011, 311 p.

Los interrogantes acerca de cuándo y por qué nos resulta urgente leer un poeta resuenan en el conjunto de las exposiciones del *Coloquio Internacional de Poesía: Efraín Miranda, más allá de los márgenes y los silenciamientos* realizado en octubre de 2008 en Puno, Arequipa y Lima (Perú); tres localidades que replican el mapa de los tránsitos vitales de Efraín Miranda Luján (Puno, Perú, 1925). *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* se publica a finales del año 2011 como el feliz resultado de aquella convocatoria en torno a la obra del poeta puneño y con el firme propósito de retomar las reflexiones sobre la obra de Efraín Miranda Luján olvidada por un sector de la crítica peruana durante más de veinte años.

En este sentido, el volumen interpela los mecanismos de la historia de la literatura peruana por los cuales la poesía de Efraín Miranda Luján resultó eludida por más de dos décadas, aun cuando ocupó un lugar destacado en la conocida Generación del 50 –“entra así en la literatura peruana, sin artilugios de retórica y como quien se confiesa en voz alta”, sostiene Sebastián Salazar Bondy (1925 - 1974) en el prólogo de *Choza*– y el poeta fue considerado un referente junto a figuras como Carlos Oquendo de Amat (1905–1936) y Gamaliel Churata (1897–1969) en los círculos intelectuales de Puno o Arequipa. De este modo, *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* opera en la fisura ocasionada por el cruce entre un orden extraliterario –cuál es el repertorio de poetas que debe leerse– y la poesía misma: por un lado, los ambientes de socialización e intercambio de las obras que marca la visibilidad o invisibilidad de sus autores y, por otro, los poderes implosivos de una poesía que se asume andina y desde ese convencimiento puede hablar (de) lo indio.

La pluralidad de trabajos, que van desde los elaborados por investigadores noveles y de más trayectoria hasta la participación de poetas y periodistas, se organiza en seis apartados: “Apertura”, “Poemas de Efraín Miranda”, “El indio: universo y representaciones”, “Poética: pulsiones y conflictos”, “Marginación y colonialismo” y “Testigos del tiempo”. La segunda sección presenta, y de ese modo salva la escasa difusión del poeta en nuestro ámbito, un *dossier* de poemas mirandianos pertenecientes a *Muerte cercana* (1954), *Choza* (1978), *Vida* (1980) y *Padre sol* (1998); tres de ellos traducidos al inglés y uno al aymara. La entrevista a Efraín Miranda incluida en el último apartado, así como las intervenciones de los poetas puneños José Luís Ayala (Huancané, Puno, 1942) y Gloria Mendoza Borda (Puno, 1948), aportan una dimensión biográfica que a modo de resplandor o ruina se entreteje en la obra poética del puneño. Si bien la mayoría de los abordajes críticos compilados indagan *Choza* (edición del autor, 1978), no excluyen la figura de héroe cultural que adquiere el poeta en relación con su condición de comunero y maestro en una escuela del interior del Perú, “en un poblado aislado de todos los beneficios que la modernización trajo y de aquellas facilidades que tienen nuestras modestas ciudades” (Espino Relucé, 17).

Gonzalo Espino Relucé –estudioso de la obra mirandiana desde la década del ochenta– indaga en este volumen en los resortes de una crítica literaria que divisa y lee preferentemente los escritores que desarrollan sus trayectos intelectuales en centros metropolitanos (17 y ss.). Hildebrando Pérez Grande (30-32), más taxonómico, pondera la figura de Efraín Miranda Luján como la prueba viviente de las tensiones entre el canon vigente peruano y las propuestas literarias lejanas a las resonancias paradigmáticas dominantes. Varios de los análisis tejen necesariamente referencias con figuras como el Inca Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala, César Vallejo y José María Arguedas, al mismo tiempo que revisan el pensamiento indigenista en la literatura peruana. Marco Martos señala la relación temprana de Efraín Miranda con el castellano –“como Garcilaso otrora” (28)– y el cambio radical entre *Muerte cercana* (1954), primer poemario de tono rilkeano publicado en Lima con prólogo de Sebastián

Salazar Bondy, y *Choza* (1978), elaborado después del regreso a la comunidad puneña de Jacha Huinchocca. Para Martos, la voz poética de *Choza* “habla y escribe como un comunero indio que maneja bien el castellano, [y] en ese sentido está más cerca de Garcilaso que de Guamán Poma” (28). En esta misma línea, y con una comparación anclada en lo contemporáneo, la escritura en castellano ligada con la cosmovisión comunal incluyen la escritura de Miranda Luján en un cúmulo de poéticas indígenas actuales que, si bien no están escritas en lenguas amerindias, igualmente son consideradas como tales; pienso sobre todo en una gran parte de la producción de poetas mapuche del Sur argentino – chileno.

Una constante en *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* radica en la consideración de la voz poética indígena de *Choza* (1978) como la asumida por un sujeto moderno opuesto a la “tristeza acomplejada del estereotipo” (12) y ligado a las diversas relaciones e instancias de una comunidad. En palabras de Aymará del Llano, se trataría de un sujeto lírico que dista del sujeto migrante pues el discurso mirandiano retoma el discurso del blanco u otro cultural (63-70). Para Boris Espezuía Salmón, el eje central de *Choza* se configura en una “justicia social adherente al hombre andino”, es decir, en el arraigo social que deviene justicia poética (81-95). Por otra parte, para Dante Gonzales Rosales, la voz poética de Miranda Luján se erige y reconoce primero como indio andino –de allí la elección del verso “Soi indio” del poema “EE” de *Choza* como título de la publicación reseñada– para construir un mundo andino sobre la base del imaginario colectivo anclado en un presente (132-139).

En cuanto a los desplazamientos geográficos y las cartografías críticas, Mauro Mamani Macedo lee los recorridos de Efraín Miranda Luján entre el centro y la periferia, precisamente entre la capital limeña y las localidades del Departamento de Puno, desde la figura de ‘poeta legítimo’ –aquel que reconoce con sinceridad su cultura y testimonia su tiempo y se opone al ‘poeta evadido’– y la recepción de la obra por parte de la crítica (155). La configuración del poeta legítimo está, para Mamani, íntimamente ligada con el autoexilio o el viaje hacia el interior de Perú que aparta al poeta del reconocimiento y la canonización. De este repliegue leído como ruta inversa resulta *Choza*, la obra fundante de la poesía andina. Otros trabajos dialogan con la exposición de Mamani en tanto indagan las relaciones entre una poética regional y la visión homogeneizadora limeña que, entre otros aspectos, resguarda la imagen dominante y esencialista del indio como sujeto que pende entre un relegamiento idílico o uno doloroso.

Retomo los poderes implosivos de la obra de Efraín Miranda que devienen, entre otros aspectos, de la dimensión ritual, las deidades andinas y las imágenes del indio tramadas en un esquema poético cuya base se asienta muchas veces en la ironía y el parodia: “Con mi telar, fiesta, idioma, tambor, yunta, / vestuario, reatas, palos, / ¡no soy nadie! / Con extranjeros, delegados, antropólogos, / misioneros, universitarios, ingenieros, promotores, / en debates zonales, / ¡soy importante! // Con alfabetizadores, concientizadores, encuestadores, / programadores, asistentes adjuntos, / en encuentros regionales / soi importante / ¡¡mui importante!!” (“L LL”, *Choza* 1978: 195). Esta desautorización de la imagen esencialista del indio, la opción del castellano como lengua poética y sus derivas con el quechua –no abordadas en *¡Soi indio!* pero sí exploradas en otros trabajos sobre la obra de Efraín Miranda, sobre todo por Gonzalo Espino Relucé– entroncan la obra del poeta puneño en el pulso actual de las poéticas indígenas latinoamericanas que, tensionadas entre lo arcaico y lo moderno, se entrelazan, vinculan y se conectan de modo más real que ciertas fraternidades simuladas bajo rótulos nacionales, regionales o continentales. Se trata de voces poéticas que tienen detrás de sí una comunidad en la cual guarecerse y desandan el camino del *wakcha* o *kuñifal*: voz quechua la primera y mapuche la segunda que significan huérfano, pobre, con imposibilidad de crear lazos.

Silvia Renee Mellado

* Haim Avni, Judit Bokser Liwerant, Sergio Dellapergola, Margalit Bejarano, Leonardo Senkman (coordinadores). *Pertenencia y alteridad. Judíos en/de América Latina: cuarenta años de cambios*. Madrid/Frankfurt am Main/México: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Artigas Editores, 2011, 870 p.

La aproximación crítica a la vida de los judíos, propuesta del presente volumen, suscitó la inclusión de distintas perspectivas y disciplinas cuya finalidad era rastrear la movilidad del

“caso judío” en una geografía heterogénea, como lo es América Latina, a lo largo de un amplio arco temporal. Así lo explica desde el inicio la extensa introducción realizada por los mismos coordinadores quienes, cuidadosos de no limitar la historia del judaísmo en América Latina a cuarenta años, ofrecen a continuación un extenso capítulo a cargo de Haim Avni, texto que presenta los procesos más relevantes en la vida de las generaciones anteriores a este período (“Cuarenta años: el contexto histórico y desafíos a la investigación”).

El resultado es un estudio profundo y valioso (como lo atestiguan los 30 capítulos acompañados por una considerable bibliografía crítica y dos índices, onomástico y temático) que logra dibujar de manera exhaustiva el “núcleo” judío desde un ampliado espectro disciplinario. Esto último, definir el área de estudios al que pertenece el libro, es un punto crucial que los autores ponen de manifiesto en la introducción. En el presente caso convergen distintos campos: historia y sociología, ciencia política y antropología, demografía y estudios culturales, psicología y economía, estudios diaspóricos y estudios regionales, estudios étnicos e internacionales, lingüística y literatura, sociología de las religiones y de las mentalidades, filosofía y filosofía judía, estudios judaicos generales y de judaísmo contemporáneo. Pero la pluralidad disciplinaria es también crucial porque pone en evidencia el nuevo marco para dar cuenta, esencialmente, de los cambios de paradigmas. Nos referimos a la perspectiva comparativa de análisis, la metodología que permite encontrar similitudes y diferencias, convergencias y divergencias, “pertenencias y alteridades”. El libro está entonces atravesado por el enfoque comparativo que permite no sólo el cruce de distintas dimensiones y su consecuente complementariedad sino también la superación de la lógica binaria (por ejemplo Occidente/Oriente, minorías/nación, religión/cultura) desde la cual se abordaba este campo de estudios. Y esto es así porque los autores desean poner al descubierto los cambios de paradigmas en los trabajos de la última década y las transformaciones actuales en tiempos de la globalización y el transnacionalismo.

Atender a estos cambios desde el marco comparativo implica, en primer lugar y en palabras de los autores, reconocer la necesidad del estudio de la etnicidad judía dentro de un enfoque más amplio que incluya otras inmigraciones fundamentales en América Latina. Pero a su vez el transnacionalismo aparece como el concepto clave, el ámbito donde hoy se asienta la vida judía. A partir de este concepto los autores explican la necesidad de estudiar los desplazamientos actuales de las comunidades judías de América Latina pero también de releer las trayectorias pasadas. Este doble movimiento del análisis comparativo (recuperar la huella del pasado, así como su ausencia en el presente) remite a la esencia de *Pertenencia y alteridad* que enfatiza “el caso judío” siempre en interacción mutua con otras comunidades lo que conduce, por ejemplo, a observar la participación judía en los espacios públicos de América Latina. Precisamente, el título elegido para el libro busca el desborde de una “oposición sin más entre un judío diaspórico latinoamericano y un tipo ideal de latinoamericano judío” (63), oposición que no es más que una construcción reduccionista ya que la condición diaspórica constituye a su vez una condición colectiva transnacional. Esto explica la dialéctica de pertenencia y alteridad que el libro declina en las siete secciones que lo conforman y que reflejan, al mismo tiempo, la pluralidad disciplinaria.

“América Latina en perspectiva comparativa” es la primera sección donde los textos de Judit Bokser Liwerant, Eli Lederhendler, Gideon Shimoni, Eliezer Ben-Rafael, Raanan Rein y Martina Weisz rastrean los procesos de cambio, tanto de América Latina como del mundo judío durante los últimos cuarenta años. A través de los cambios políticos, sociales y culturales rastreados, los textos se abocan a dibujar, justamente, la pluralidad identitaria.

“Transiciones políticas. Contextos nacionales y tendencias regionales” es la siguiente sección cuyos capítulos “Cambios políticos en América Latina: repercusión sobre los judíos” de Mario Sznajder, “Israel, las comunidades judías y América Latina en un escenario internacional cambiante” de Arie M. Kacowicz y “Globalización, transnacionalización y las comunidades judías: el impacto del chavismo en Venezuela” de Luis Roniger analizan las transformaciones políticas (en particular el pasaje de los gobiernos dictatoriales a la democracia civil) y sus consecuentes cambios en lo que concierne a las comunidades judías y su presencia en las esferas públicas. Frente a este contexto, los autores proponen tres aristas: mientras que Sznajder, luego de analizar las relaciones entre los judíos latinoamericanos dentro de los procesos políticos vividos, niega una “integración total” en las esferas públicas que preserve la identidad judía a pesar de la democracia alcanzada (248-249), Kacowicz va aún más lejos cuando, al trazar las relaciones triangulares entre las comunidades judías de Latinoamérica, Israel y los gobiernos latinoamericanos, sentencia que son aquéllas la parte más débil del triángulo. “Rehenes” de las relaciones entre los dos últimos, las comunidades judías estarían, según Kacowicz, destinadas a una marginalidad creciente y esto debido a factores

demográficos y migratorios (267-268). La visión pesimista de Roniger cierra esta sección, visión según la cual el gobierno populista de Chávez, a través de sus relaciones con países como Irán, crea serias dificultades para los judíos venezolanos, entre ellas la “capacidad de autoidentificación colectiva como judíos con lazos étnicos y religiosos transnacionales” (301).

Los textos siguientes se centran en la relevancia de la demografía en la sección titulada, precisamente, “Demografía, migraciones e identidad”. Sergio DellaPergola releva las transformaciones demográficas del judaísmo latinoamericano cuyos datos no coincidían con las nociones difundidas, una disrupción que tuvo consecuencias no sólo en los resultados de las investigaciones sino también en el modo en el que se definía la comunidad judía (“¿Cuántos somos hoy? Investigación y narrativa sobre población judía en América Latina”). Los capítulos posteriores analizan los casos particulares de Buenos Aires (Ezequiel Erdei, “Demografía e identidad: a propósito del estudio de población judía en Buenos Aires”) y Brasil (René Daniel Decol, “Judíos modernos: un perfil de los judíos brasileños en el siglo XX”) y, el último texto, estudia la inmigración judía desde América Latina hacia Israel (Batia Siebzeher, “Un imaginario inmigratorio: ideología y pragmatismo entre los latinoamericanos en Israel”).

La educación y la formación cultural, así como el rol de la religión, dos temas esenciales a todo estudio sobre migraciones, son abordados en los apartados “Cuarenta años en la educación judía” y “Nuevas pautas de identidad y religiosidad judía”. En lo que concierne al primer tema, la sección le dedica tres capítulos centrados en los casos de Argentina, Brasil y México y en el desarrollo de escuelas judías “integrales”, es decir aquéllas que combinan “estudios oficiales” con los estudios judaicos, durante el período señalado (“La educación judía en Argentina y Brasil: balance histórico y abordaje sociológico” de Yossi J. Goldstein, “La red educativa judía de la Argentina (1967-2007)” de Yaacov Rubel y “Tres modelos de innovación educativa en México. Un análisis a tres voces” de Haim Avni, Judit Bokser Liwerant y Daniel Fainstein). Durante ese mismo período el rol de la religión cambió notoriamente gracias a dos procesos: el crecimiento del movimiento conservador (a través del rabino Marshall Meyer en Argentina) y lo que se conoce como el “retorno a la religión”, la nueva ortodoxia encarnada en distintas corrientes como por ejemplo el movimiento jasídico Jabad cuyo rol es el de enviar a los jóvenes rabinos en misiones proselitistas. Entre los capítulos que conforman esta sección (“Comunidad y religiosidad: cambios en la identidad colectiva de los sefardíes en América Latina” de Margalit Bejarano, “Brooklyn y Jerusalén en los trópicos: el movimiento de *teshuvah* en la comunidad judía paulista” de Marta E. Topel y “El movimiento conservador en Latinoamérica y el legado del rabino Marshall Meyer. Un testimonio” de Daniel Goldman) cabe destacar el análisis de Bejarano quien revisa la definición del término “sefardí” para luego proponer una transición identitaria desde el subgrupo étnico hacia un sefardismo global que se manifiesta en aspectos políticos, culturales y religiosos.

“Organizaciones judías mundiales y comunidades latinoamericanas” es el título elegido para la sección más extensa del libro conformada por el testimonio de Jacobo Kovadloff, director de la oficina del American Jewish Committee (AJC) en Buenos Aires durante los años 1970-1977, y los siguientes estudios: “Interacción entre las comunidades y las organizaciones judías internacionales” de Natan Lerner, “De solidaridades y proyectos compartidos: en torno a los Fondos Nacionales” de Daniel Liwerant, “Tradición y cambio: la relación de la Organización Sionista Mundial con las comunidades de América Latina” de Silvia Schenkolewski-Kroll, “Informe: el Joint en América Latina desde la década del setenta” de Alberto Senderey y “De defensas y coyunturas. Informe sobre la actuación del American Jewish Committee en los marcos comunitarios judeo-latinoamericanos” de Dina Siegel Vann.

El aspecto cultural, lingüístico y literario, última sección de *Pertenencia y alteridad*, deja oír algunas voces reconocidas en este campo de estudios como lo son la de Saúl Sosnowski y Leonardo Senkman. Recordemos la defensa del guión en la denominación de todo escritor “judeo-latinoamericano” como signo de lo múltiple y compuesto contra la asimilación que Sosnowski defendía en su célebre libro *La orilla inminente*, tesis que aquí retoma en el capítulo “Sin desierto y sin tierra prometida: cuarenta años de literatura judía-latinoamericana” donde afirma que la identidad de aquél es “nacional/latinoamericana y simultáneamente judía por herencia, porque así lo [ha asumido], porque así [ha sido] definido por otros” (711). La pregunta que orienta el texto de Senkman apunta a desentrañar el cambio en la representación de los judíos y el judaísmo en la cultura latinoamericana (particularmente en México, Brasil y Argentina) durante los últimos cuarenta años, un triple proceso de legitimación (el autor propone el proceso de democratización de la cultura, de mundialización y transnacionalidad) iniciado en los años setenta y aún no finalizado (“El judaísmo en la cultura de América Latina: ¿legitimación o representación?”).

Los ensayos de Perla Sneh (“Ídish al Sur, una rama en sombras”), Ricardo Feierstein (“Las avenidas del barrio judío en la ciudad literaria latinoamericana”) y Florinda F. Goldberg (“Escritores judíos latinoamericanos: residencia en la frontera”) forman parte de esta misma sección, “Transformaciones lingüísticas y creación cultural”. Lengua, memoria e identidad son las palabras claves de estos últimos ensayos: en un texto rico en aportes bibliográficos, Perla Sneh traza la vida del ídish latinoamericano, lengua desdeñada por la opinión vulgar, desde los sesenta; por su parte Feierstein se aventura en el bosquejo del barrio judío de la ciudad literaria latinoamericana para así dibujar las avenidas o “líneas de fuerza” por las que transita la memoria de los escritores que la habitan. A través de la memoria nostálgica, lingüística, existencial, mestizada, posmoderna, plural y tecnológica el autor estudia y rescata diversos escritores e incluso revela plagios como el realizado por la rosarina Patricia Suárez del libro *Tercera clase* de Scholem Aleijem (“Memoria plagiada: los cambios tecnológicos”: 738). Por último, Goldberg enumera algunos “modelos literarios de la residencia en la frontera” que le permiten leer las distintas dinámicas presentes en los textos (747). Al “modelo fundacional” de Alberto Gerchunoff le siguen el modelo autobiográfico, el del “mestizaje amplio” (donde prima el tema de la inmigración y en ocasiones el del Holocausto), el de la “gesta inmigratoria” y finalmente el de la “historia extensa”.

Lejos de todo esencialismo, aquí la palabra “judío” cobra un sentido acorde con estos tiempos modernos cuando la identidad judía no puede ser definida sólo por la religión o por la pertenencia a una nación o a un pueblo. Por ello, la posición crítica de los autores de *Pertenencia y alteridad*, según la cual la identidad judía se configura a través de la interacción con el otro, recuerda la reflexión de Edgar Morin en su búsqueda por renovar el debate identitario: la palabra “judío”, sentenció el pensador francés en *Le monde moderne et la question juive*, ha dejado de ser un sustantivo para convertirse en un adjetivo pues el judío moderno participa de una cultura gentil, nacional, europea y universalista.

Maya González Roux

* Soledad Martínez Zuccardi. *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor, 2012, 473 p.

Los estudios referidos a la configuración de los campos intelectuales y literarios en el noroeste argentino, entre los cuales merecen destacarse algunos trabajos muy significativos de los últimos años —como el libro de Beatriz Ocampo (2004), *La Nación Interior. Canal Feijóo, Di Lullo y los hermanos Wagner. El discurso culturalista de estos intelectuales en la provincia de Santiago del Estero*; o el de Fabiola Orquera (2010), *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un campo “cultural”: Tucumán, 1880-1975—*, constituyen un aporte significativo por la mirada bifronte que proponen: hacia la organización sociocultural endogámica de una región en particular y, como contrapartida, hacia el diálogo y la confrontación con las formas hegemónicas de la cultura nacional, tradicionalmente impuestas desde los centros rioplatenses. En ese sentido, la producción de estas obras —algunas de las cuales son el corolario de investigaciones desarrolladas en el ámbito de las universidades locales— aporta sobremedida a la complejización crítica de cualquier panorámica nacional, referida a la historización de la emergencia y derrotero de estos espacios autogestionados propios de la vida cultural.

En esta línea de trabajo, podemos ubicar el volumen de Soledad Martínez Zuccardi, que surge como resultado de su tesis de Doctorado en Letras en la Universidad Nacional de Tucumán. Desde su pormenorizada escritura, este libro apuesta intensamente a relevar las peculiaridades de los procesos interrelacionados de configuración intelectual y literaria, que tuvieron especial resonancia en una región en particular (la que históricamente fue delimitándose y construyéndose, a partir de numerosas discursividades, como el noroeste) y en una ciudad cabecera que, durante el período sociohistórico que recorta este trabajo, funcionó como indiscutible núcleo cultural (San Miguel de Tucumán).

El corpus de trabajo del libro lo integran tres revistas —*Revista de Letras y Ciencias Sociales* (1904-1907), *Sustancia* (1939-1943) y *Cántico* (1940)— más los cuadernos y boletines entregados periódicamente por el grupo La Carpa (1944); esta circunstancia define una división del volumen en cuatro capítulos, dedicados cada uno de ellos a explorar en particular cada publicación. Con una investigación teóricamente orientada por conceptos de sociología de la cultura (Bourdieu, Williams, Sarlo y Altamirano), el propio objeto de estudio impone una metodología que focaliza de manera reduplicada en las asunciones internas que cada

publicación defiende –en materia de cultura y literatura–; y, además, en las relaciones entre las mismas publicaciones, cuyos itinerarios van organizándose como un juego de postas en materia de discusión intelectual, reencaminados por las disímiles trayectorias de vida de los participantes (según formaciones profesionales, posiciones socioeconómicas, intervenciones políticas, etc.). Una interpretación de conjunto de estas experiencias le permite a la autora leer –de manera diacrónica– el proceso de conformación de “un incipiente campo literario tucumano” (19), durante las primeras décadas del siglo XX.

La *Revista de Letras y Ciencias Sociales* ocupa un rol fundacional, en materia de renovación y actualización cultural, muy cercano a las derivaciones del proceso de modernización que venía sosteniendo Tucumán desde las últimas décadas del siglo XIX, a raíz de los beneficios de la explotación azucarera. La historia de esta publicación aparece muy cohesionada por la trayectoria intelectual de sus fundadores: Ricardo Jaimes Freyre, Juan B. Terán y Ricardo López Mañán. En el caso del boliviano Jaimes Freyre, su persona digita una constelación de individuos seducidos por el prestigio del poeta modernista itinerante, que se impone como “figura tutelar y un modelo para los jóvenes” (51); mientras que con Terán y López Mañán, ambos provenientes de familias patricias locales, la publicación gana estabilidad por las redes que ambos permiten articular en sus historias de vida, particularmente interesadas por la actividad política –provincial y nacional–, y la garantía económica para costear la revista. Estas variables, de alguna manera, definen la hoja de ruta de estos actores, que pueden pensarse como “intelectuales en vías de profesionalización y figuras intermedias entre éstos y los *gentlemen*” (82) de fines del siglo XIX.

La autora señala que en el programa editorial de la revista pueden reconocerse dos líneas –la científica y la literaria– que confluyen tras un mismo afán modernizador. En el caso de la primera, es notoria la filiación positivista que se perfilará en artículos de la revista y, especialmente, en la tarea complementaria de publicación de fuentes documentales sobre la historia local, que promocionan una “conciencia científica” y permiten la renovación en el terreno historiográfico. Respecto de la producción literaria, si bien la publicación no adscribe explícitamente al credo modernista pertenecen a esta tendencia la mayoría de los textos literarios editados. De hecho, la sección de “Poesías americanas” permite pensar en un proyecto de “fraternidad americana” que, desde Tucumán, intenta cohesionar un plan literario continental. La experiencia de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* tiene el mérito de pensar un proyecto cultural local, capaz de articular antecedentes pro-culturalistas –como la Sociedad Sarmiento–, la presencia de instituciones públicas necesarias –las bibliotecas, el Colegio Nacional– y el accionar de la prensa, para cohesionar un proyecto de modernización cultural, cuyo máximo hito será la fundación de la Universidad de Tucumán en 1914, para cuya concreción fue clave el accionar de Terán. Tal como ocurría a partir de la década de 1880 en Buenos Aires, con la experiencia de sociedades literarias y científicas semejantes, el accionar de esta revista puede leerse como intento de promoción de un campo intelectual, un gesto ciertamente importante que, como sucedió con los antecedentes porteños, basculaba todavía entre el afán voluntarioso –levemente autosuficiente– y las dependencias aún fuertes, en una formación cultural integrada por representantes de la elite local, coaccionados desde otras esferas (en especial la política) todavía demasiado influyentes para garantizar una autonomía intelectual.

Precisamente, en el caso de *Sustancia*, es posible reconocer un afianzamiento de las tendencias de autonomización del campo intelectual tucumano. Esta circunstancia deviene favorable debido a la existencia de vinculaciones institucionales más estrechas, que la revista articula gracias a Alfredo Coviello, fundador y director de la publicación. La figura de Coviello es representativa del gestor cultural, capacitado para cosechar voluntades y enmarcarlas en proyectos institucionales, sobre todo a partir de su presencia en tres instituciones. La primera de ellas es la Sociedad Sarmiento, órgano que funda la revista, en un momento de mayor crisis, y ante el relativo retroceso de las elites locales en materia de regulación cultural. Por otra parte, debe destacarse la decidida relevancia que cobra la Universidad, más aún luego de la apertura de nuevas Facultades –entre ellas la de Filosofía y Letras, de la que provendrán muchos de los colaboradores de *Sustancia*–, pues favorece los intercambios con Buenos Aires, especialmente gracias al apoyo de dos figuras como Amado Alonso y Francisco Romero, y garantiza una revista de calidad académica que alcanza una distribución continental. Similar importancia tiene la articulación con *La Gaceta*, de cuyo *staff* surgirán varios de los colaboradores de *Sustancia*.

Aun cuando el espectro temático de la revista sea amplio, favorecido por un abanico disciplinar que las cobija bajo la concepción de “cultura superior” que privilegia la publicación, es la filosofía la que desempeña un rol más destacado. A partir de esta diversidad de

perspectivas, la defensa de su credo apolítico de la cultura y cierta tendencia didáctica, la autora no se equivoca cuando adscribe esta experiencia “a las grandes revistas decimonónicas, a pesar de haber surgido a fines de la década de 1930” (158), una situación que, además, permite ejemplificar con este caso las discontinuidades que sufrió el proceso de modernización cultural en Latinoamérica. Los intereses de la revista se presentan dispares al punto que en el terreno de la filosofía y el folklore asumen mayor densidad, en sintonía con el nivel de profesionalización que estos campos están alcanzando en el país, desde mediados de la década de 1930, justamente en torno a colaboradores como Francisco Romero, Rodolfo Mondolfo, Eugenio Pucciarelli, Juan Alfonso Carrizo, Oreste Di Lullo, Bruno Jacobella; mientras que, en el caso de la literatura, resulta notoria una mayor dispersión, por la heterogeneidad de tendencias que no permite pensar en un proyecto orgánico. En todo caso, es Coviello quien justifica mayor atención por las alternativas de estudio que su figura intelectual posibilita, en cuyo derrotero pueden apreciarse elementos significativos como la pugna por proyectos culturales institucionalizados, sostenidos por personalidades con indiscutible capital simbólico, o el reconocimiento de tradiciones intelectuales locales desde la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, rasgos que señalan otra etapa más consolidada tendiente a la autonomización del campo, signada por un interés explícito de descentralización de la cultura argentina.

Si *Sustancia* puede pensarse como un último programa de los “propulsores de la cultura” y “el cierre de un ciclo” (237) en el ámbito local, los dos restantes capítulos del libro estudian una revista como *Cántico* y la trayectoria de una formación cultural como La Carpa donde la especificidad literaria constituye el elemento distintivo. *Cántico* es un exponente de la “pequeña revista”, dedicada exclusivamente a la poesía y dirigida por un profesional de las letras, Marcos M. Morínigo, docente de la Facultad de Filosofía y Letras local, formado en el Instituto de Filología bajo la tutela de Amado Alonso. Desde la particularidad de su temática, la difusión de los jóvenes poetas —como Leda Valladares, Guillermo Orce Remis, María Adela Agudo— y la promoción de las figuras profesionales del escritor y el crítico literario, la revista se articula antes que como vocera de un grupo como órgano institucionalizador que defiende “la especificidad y la especialización, la diferenciación y la autonomía de la literatura” (293). La trayectoria de esta revista es fundamental por su innovación en el ámbito regional, al sentar las bases de una publicación especializada en poesía, que debe reconocerse como antecedente inmediato —por la circulación de figuras y los reconocimientos de deudas recíprocos— con el grupo de poetas de La Carpa que se analiza inmediatamente.

El grupo La Carpa está conformado por un conjunto de escritores, fundamentalmente poetas, que por diversas razones convergen en Tucumán hacia comienzos de la década de 1940. La Facultad de Filosofía y Letras y el diario *La Unión* propician los vínculos del grupo integrado, entre otros, por María Adela Agudo, Raúl Aráoz Anzoátegui, Julio Ardiles Grey, Manuel J. Castilla, José Fernández Molina, Raúl Galán, María Elvira Juárez, Nicandro Pereyra y Sara San Martín, oriundos de las provincias de Tucumán, Salta, Jujuy y Santiago del Estero. La apuesta de este colectivo se formaliza desde una “conciencia de grupo”, que apuesta por la construcción de una figura de poeta (y otras complementarias de artistas como el titiritero y el cantor), íntimamente vinculada a un ámbito regional como el noroeste y para el que se define un proyecto literario renovador. A partir de una serie de publicaciones, la agrupación sostiene con dispar regularidad un sello editorial hasta 1952, aun cuando la dispersión de los miembros parece haberse acentuado hacia 1948, que permite amojonar su trayectoria decisiva para la región. La Carpa ejemplifica el alcance de mayor autonomía literaria, en la convergencia de intereses de un grupo que “se inventa a sí mismo” (338), postula un manifiesto literario —en la *Muestra colectiva de poemas*— donde rechaza tradiciones regionalistas y pintoresquistas y apuesta por nuevas líneas de producción desde el impresionismo, el surrealismo y las propias vanguardias latinoamericanas (como el indigenismo de vanguardia peruano).

Siguiendo el itinerario de sus integrantes, la mayoría de ellos responde con mucha fidelidad al perfil del escritor profesional, provienen de sectores sociales medios a diferencia de los grupos anteriores, defienden posiciones políticas de izquierda por lo cual se enfrentan al peronismo —con excepción de Raúl Galán—; y, en conjunto, el grupo favorece una democratización para la gestión cultural, que hasta entonces parecía ser una prerrogativa de las elites locales y sus redes, sosteniéndose en el propio capital simbólico que les permite autogestionarse, sin dependencias económicas ni legitimaciones institucionales foráneas. De esta manera, con el estudio de La Carpa llegamos al corolario del proceso de conformación del campo literario tucumano, con un conjunto de autores que ya lograron la mitificación en la región y cuya ascendencia futura radica, precisamente, en la reivindicación fundacional

como signo de autonomización, probando tal como afirma la autora que “el capital específico del grupo es su propio discurso” (437).

El libro de Soledad Martínez Zuccardi tiene muchos méritos, al ofrecer una panorámica hasta ahora inexistente en términos del minucioso engarce que emprende para releer un período extenso de la historia cultural de Tucumán, desde la complejidad de entidades polifónicas como son las formaciones culturales y las revistas. Si en el estudio de las trayectorias personales, los proyectos colectivos y las relaciones entre revistas, se piensan con acierto recorridos donde se desgranar finamente los nexos interpersonales y los cruces discursivos entre programas culturales particulares e institucionales; no menos atinadas resultan las decisiones teóricas y metodológicas que permiten romper amarras con cierta crítica regionalista –todavía anclada en búsquedas identitarias esencialistas– y el comentario políticamente correcto para la ciudad de provincias. Este hecho sitúa a la misma obra, en una perspectiva de mayor aliento cronológico, como exponente de un nuevo estadio de profesionalización en el terreno de la crítica literaria, tal como puede hipotetizarse a partir del propio objeto de estudio que construye este libro, al revisar sólidamente parte de la historia intelectual de Tucumán.

Carlos Hernán Sosa

* Salto, Graciela (ed). *Ínsulas y poéticas. Figuras literarias en el caribe*. Buenos Aires: Biblos, 2012, 236 p.

El Caribe es una pregunta abierta que se expande sobre límites lábiles, sobre múltiples lenguas y etnias, sobre disímiles experiencias que marcan tradiciones culturales y literarias atravesadas por la inestabilidad y el movimiento. Frente a estos interrogantes, *Ínsulas y poéticas. Figuras literarias en el caribe* despliega las respuestas ensayadas por doce investigadoras y docentes de universidades argentinas, quienes ofrecen un panorama de los modos como se reflexiona desde “nuestro Sur” sobre las modulaciones de las literaturas del Caribe insular. Los artículos incluidos en este libro exploran así las connotaciones utópicas que fundaron y resignificaron el Caribe a lo largo de los siglos creando una compleja trama de imágenes generadoras de ficciones. La configuración de este espacio cultural inasible, heterogéneo y proliferante demanda para su análisis categorías que se adecuen a su especificidad. En este sentido, los trabajos reunidos evidencian una búsqueda permanente de procedimientos analíticos que permitan deconstruir y revisar las figuraciones simbólicas erigidas.

El itinerario de lectura que se propone en *Ínsulas* organiza los ensayos en tres apartados. En el primer bloque y bajo el título “Poéticas de la memoria insular” se agrupan los aportes de Mónica Bernabé, Gabriela Tineo, Carolina Sancholuz y Elsa Noya. Mientras que el primer artículo instala un posible universo epistemológico desde el cual pensar la conflictiva interacción entre memoria, sujeto y territorialidad, los otros artículos trasladan los interrogantes sobre el espacio y la literatura al contexto puertorriqueño.

Bernabé despliega su objetivo de reflexionar sobre la identidad antillana a partir de las paradojas discursivas que emergen de la ambivalencia territorial. La tensión entre arraigo y desarraigo, entre pulsión nómade y frontera lleva a la autora a revisar la funcionalidad de la teoría de la transculturación de Fernando Ortiz y la poética de la Relación de Édouard Glissant para pensar las formas de contactos múltiples que en el presente conforman el escenario caribeño. Tineo y Sancholuz abordan la producción literaria del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá con la intención de revisar sus configuraciones sobre el Caribe. Tineo analiza en sus novelas las figuraciones que promueven la posibilidad de cambiar el pasado. En este sentido, observa que su narrativa altera los contenidos de la memoria histórica vertebrada en torno a la carencia o inexistencia de una épica fundacional de la historia puertorriqueña. Sancholuz relea el conjunto de textos y ensayos híbridos que componen *Caribeños* y a partir de ellos explica el “acecho a lo múltiple” que distingue al Caribe en tanto flujo o “mapa en movimiento”. El artículo se desarrolla en el diálogo entre Juliá y otros pensadores de la antillanía respecto del espacio caribeño “múltiple y desgarrado”. Por su parte, Elsa Noya aborda la dinámica del campo cultural puertorriqueño de fines de siglo veinte a partir de analizar la emergencia de revistas culturales que se convierten en el espacio privilegiado donde nuevos intelectuales –como Elizam Escobar– debaten sobre el lugar del arte. La recuperación de su voz encarcelada tiene como fin exponer la posición y presencia de este

artista plástico, poeta y teórico en la construcción de una identidad que discute con los paradigmas tradicionales.

El segundo apartado denominado “Poéticas de la lengua” incluye los trabajos de Celina Manzoni, Sonia Bertón y Denise León. Celina Manzoni relee en los textos del cubano Guillermo Rosales las marcas que deja en la lengua, en el cuerpo y en el texto escribir desde el exilio. En esta escritura de la diáspora, Manzoni analiza los movimientos dislocados, tendientes a la recuperación y el traslado de tradiciones como la lengua nacional. La errancia, la migración y la transitoriedad conforman así un conflictivo espacio discursivo entre la isla y el universo diaspórico, signado por el tono autobiográfico y la desmitificación del proyecto revolucionario.

En diálogo con el artículo de Manzoni, Sonia Bertón explora en Severo Sarduy tres ejes: cuerpo, lenguaje y exilio. Pero la figura del exilio elaborada por Sarduy es díscola de la diáspora, aunque comparte con ella la idea de inestabilidad e inquietud. Para el autor cubano el exilio de la intelectualidad latinoamericana es lingüístico. Aunque el exilio genera “comunidades”, Bertón señala que Sarduy se presenta como un a-islado, un excluido del campo cultural cubano y también como un exiliado de sí mismo, de su cuerpo. En este sentido, el exilio que propone Sarduy se traduce en una postura política de disidencia y marginalidad. El tercer artículo de este bloque profundiza sobre la poética del exilio al indagar la obra del poeta cubano José Kozier, quien elabora a partir de su origen judío una idea de exilio como experiencia familiar y rutinaria. Exilio que le permite construir una identidad de “cubano errante” y que conducirá al poeta a transitar un lenguaje utópico y (neo) barroco que se retuerce sobre sí para captar la multidimensionalidad.

Por último, en el apartado final “Poéticas de la tradición” se presentan los trabajos de Alejandra Mailhe, María Guadalupe Silva, Carmen Perilli y Graciela Salto. El hilo invisible que une estos artículos es la noción de tradición interpelada desde las construcciones críticas, visuales y lingüísticas del Caribe. La pregunta por la conceptualización respecto de la cultura negra y de la ideología del mestizaje será el punto de partida de la revisión crítica que Alejandra Mailhe propone analizar en la producción de Fernando Ortiz previa al *Contrapunteo...* Trayecto que intenta reconstruir la continuidad ideológica de un núcleo progresista que une las obras tempranas de las décadas de 1900 con los textos producidos entre 1930 y 1950. Para Mailhe la clave reside en reconocer cómo Ortiz integra “eclectica y creativamente diversos enfoques, produciendo textos heterodoxos”. Para explicar las fracturas planteadas en la obra, Mailhe recupera la categoría de Gilberto Freyre “antagonismos en equilibrio”, fórmula que le permite reflexionar sobre los modos en que lo popular se concibe en entresiglos, en una pulsión contradictoria entre conocimiento y represión del “otro”. En ese interdicto, el intelectual cubano se postula como guía y puente.

Los numerosos homenajes realizados por el centenario del nacimiento de Lezama Lima motivan el trabajo de María Guadalupe Silva, quien plantea la tradición de la imagen ligada a la muerte al reflexionar en su artículo sobre las significaciones que rodean al homenaje en tanto gesto y usos. En esta propuesta, Silva aborda un conjunto de memorias y testimonios sobre Lezama compilados en el libro *Cercanía de Lezama* (1986) por Carlos Espinosa. Textos que sin ser fotográficos suponen el contacto y la perduración de la huella al tiempo que exhiben una voluntad de visualización. Los testimonios construyen las múltiples máscaras de Lezama como “maestro, poeta, víctima, patriota, señor Barroco”, para Silva la idea que subyace bajo estas representaciones es que la realidad es producto de tamices y veladuras, de toda una articulación de tópicos que a fuerza de repeticiones y consensos logran establecer la imagen como monumento.

Carmen Perilli analiza dos novelas de Leonardo Padura Fuentes para explicar cómo los imaginarios de la narrativa cubana construyen una multiplicidad de fábulas que involucran los conceptos de patria y de nación. En especial, centra su interés en contrastar las ficciones autobiográficas ocultas tras los personajes para develar la búsqueda de identidad literaria llevada a cabo por Padura Fuentes. Un ejemplo es la figuración del “escritor desterrado” que transforma el exilio en tropo literario, recurso que plasma el imaginario de la melancolía y del duelo signando la literatura nacional cubana. En este sentido, Perilli rastrea el asedio y la metacrítica de la tradición literaria que se realiza desde la ficción. Este último bloque se cierra con el artículo de Graciela Salto quien analiza el núcleo de la oralidad y la memoria en Cuba a partir de considerar como acontecimientos discursivos las actualizaciones de la memoria oral del siglo diecinueve (voces, modos de hablar, repertorios de gestos y tonos). Salto advierte que la actualización y resignificación de “antiguas voces cubanas” permite explicar la escena literaria y cultural contemporánea. En este sentido, los “tonos” (el “sencillo” de Milanés, los matices “semi-andaluces” de José María Heredia, las voces guajiras de Cirilo Villaverde, los tonos inadecuados” de Plácido) que se reactualizan en diferentes momentos

históricos ponen de manifiesto el complejo entramado de relaciones entre poética, lengua y política. La noción de “archivo” le permite a Salto instalar una serie de reflexiones en torno a las genealogías literarias que proyectadas desde la imposición de la letra escrita entran en tensión con el universo de la voz. En este sentido, las actualizaciones funcionan como fisuras de los relatos de las literaturas nacionales que desbaratan la certeza del archivo.

En síntesis, el itinerario de lecturas propuesto en este volumen es también un recorrido por textos-islas que en su especificidad crítica, en su densidad conceptual constituyen un archipiélago epistemológico cuya riqueza coral reside en ofrecer al lector un conjunto de miradas no unívocas sobre el Caribe, que ponen en tensión y diálogo distintos marcos de intelección. Queda al lector el desafío propuesto de trazar otros puentes e imaginar otras configuraciones para este archipiélago textual.

María Pía Bruno

* Wilfrido H. Corral. *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*. Madrid: Ediciones Escalera, 2011, 327 p.

Los libros sobre Roberto Bolaño salen con regularidad y sin mucha diferenciación, particularmente los de autoría individual. La misma falta de distinción y celeridad se halla en las traducciones del chileno a otras lenguas, particularmente en el mundo anglosajón que sigue importando para determinar la vigencia de un autor que entra en la globalización con mayor urgencia que sus pocos pares “boomistas”. Wilfrido H. Corral ha observado estas condiciones por varios años y colaborado en libros colectivos sobre el chileno; y otro magnífico resultado de su pesquisa es *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*. No hay aspecto de o sobre Bolaño, reclamos u opiniones de sus críticos, editores y lectores que este libro deje sin examinar a fondo, con referencias que ningún otro libro sobre el inigualable escritor ha atendido, como se constata en el extensivo registro de obras citadas. Yuxtapuesto a su exhaustividad, Corral va al grano con convicción y gran sofisticación, siempre apoyando cada uno de sus numerosos aciertos. En el cúmulo de su metodología interdisciplinaria y referencias eruditas y populares yace otra novedad de esta obra seminal.

Acudiendo a los vastos contextos sociales y culturales que atañen escudriña —en nueve capítulos simétricos, una genial introducción y “Algunos desenlaces”— la excelente acogida que hasta la traducción de *El Tercer Reich* al inglés sigue teniendo su autor. Bolaño traducido avanza histórica y cronológicamente, pero no de acuerdo al orden de las publicaciones originales, sino según el tiempo/espacio anglosajón y sus críticos, notablemente varios reseñadores de medios prestigiosos. Evidentemente, arguye Corral, la legitimación que con frecuencia permite la recepción internacional positiva rebota en la iberoamericana, y pacientemente estudia y valoriza ese doble valor y las implicaciones para los numerosos temas que entreteje en sus capítulos.

Corral tergiversa las reglas críticas, y en esa disyunción se complica la Revolución Bolaño que analiza, porque para 1996 —annus mirabili en que coinciden *La literatura nazi en América*, el comienzo de la Red Mundial y la accesibilidad del tipo de crítica que pone en perspectiva— también se establece una “nueva literatura mundial”. Esta, como examina el capítulo “República bananera de las letras: los pasos perdidos”, es híbrida, escrita en inglés o traducida a esa lengua; y diferente de Bolaño, cumple habitualmente con expectativas políticamente correctas y exotismos renovados, para ser comercializada inmediatamente.

Bolaño entra en ese mundo repentinamente, no sólo porque desde su exilio en México y principalmente en España había cumplido con un periplo artístico y personal que cabía a la perfección con esa literatura, sino por numerosos valores permanentes que Corral recupera. Ese recibimiento, sigue el crítico ecuatoriano, satisfizo más a editores y agentes y tergiversó el contexto real de Bolaño, como determina en el capítulo, “La acogida mundial del apóstata”. Sus afirmaciones y descubrimientos son emblemáticos de la seriedad de su enfoque y el sentido de la ironía que le permite discutir personalidades enigmáticas, perspectivas extremistas e inclusive algunas anécdotas entretenidas.

En ningún momento arma una biografía u ofrece un modelo para ella, y es evidente que sopesa por qué la desaparición de un gran autor frecuentemente ocasiona demostraciones interminables de envidia y mezquindad corrosivas. A acólitos, agentes, intérpretes, herederos y sobre todo a los académicos les molestan las tesis y reivindicaciones de otros respecto al legado literario o herencia cultural del Maestro. Bolaño traducido es la primera investigación que pone esas opiniones en su lugar, frenando entusiasmos nacionales e internacionales

sentimentales, como revela su análisis de los cuentos parcialmente traducidos del autor en el cuarto capítulo. Otro hilo importante de su rigor es explicar ampliamente que Bolaño creó una plantilla metaficticia sobre cómo no negociar o manipular lo que sobrevive de un autor.

Los capítulos “La acogida mundial del apóstata” y “No todos los cuentos” no dejan títiro crítico (o noción débil de la versión internacional e iberoamericana de la nueva literatura mundial) sin cabeza, con lógica irrefragable sobre las contradicciones y falta de novedad e historicidad del concepto. Se concentra, particularmente en el último capítulo, en autores y críticos latinoamericanos o europeos, aunque más en algunos latinoamericanistas radicados en EEUU que descubren la pólvora o pontifican y escriben de acuerdo a expectativas anglosajonas, ignorando la vasta investigación iberoamericana, que recupera.

Corral cuestiona incesantemente cómo las traducciones, muy buenas, generan una versión errónea de la progresión de Bolaño. La culpa no es de los traductores sino del esfuerzo editorial conectado al de las reseñas que encuentra una veta dorada en la obra del chileno. Desde esa perspectiva los capítulos cinco, seis y siete son deslumbrantes y convincentes, sensatos y valerosos respecto a influencias relegadas. El quinto, sobre Los detectives salvajes, analiza la obsesión por conectar el malditismo y vandalismo que caracterizan pero no definen a esa novela con el tono insolente del autor. Esas amenazas, provocaciones y vuelos retóricos, cree Corral, son guiños u homenajes a autores “raros” y vanguardistas que le sirven al prosista como dobles demoníacos en otras obras.

El sexto analiza la vocación calificada como “prosa poética”. Corral la reconoce, pero no observa una división de poderes estéticos, por más que Bolaño desobedezca las restricciones genéricas. Sostiene que emplear la biografía como estetoscopio realza el drama inherente de la poesía, pero subestima la capacidad de un poeta para crear personajes imaginarios. Vale repetir respecto a la poesía lo que manifiesta acerca de Los detectives salvajes: “La fábula se contradice continuamente para justificar coincidencias inverosímiles, y los lectores aceptan el desafío porque todo está logrado con un placer por el narrar” (172); y “Tampoco hay virtud en estancarse en un poema ‘programático’ de su sensibilidad lírica, porque Bolaño no convirtió el origen de sus obras en tema” (221).

El capítulo “‘Introducciones’ y visiones de conjunto” es severo con cierta recepción anglosajona. Fue con las novelas cortas y un par de selecciones de sus cuentos con que se presentó a Bolaño a ese público. Los destiemplos, y mayormente los desencuentros conceptuales, culturales y políticos causados por ese inicio produjeron un Bolaño “para los Otros”, que hace que ese público todavía juzgue más al mito, o se base en su leyenda. Corral concluye: “cuando los lectores limitados al inglés se quieren referir a fuentes autorizadas y legítimas, casi inevitablemente citan The New York Times o The New Yorker, así que el fluir transatlántico tiene sus limitaciones, paradojas y privilegios” (224).

El capítulo “El fascismo literario mundial”, dedicado a La literatura nazi en América, teje conexiones ignoradas por la crítica convencional, y tiende puentes a lecturas politizadas. Oponiéndose a la fijación en la violencia como factótum explicativo o génesis y meollo, Corral esclarece cómo “En Bolaño no hay indicios claros de que desea que se derrumbe el orden prevalente, o de que cree que se obtendrá grandes cambios si se lo derrocara [...] no le importaba restaurar el orden, y su mundo no es un sistema de encadenamientos necesarios entre acciones y hechos, sino un universo de claroscuros que asegura que las fuerzas descriptivas no están en la sociedad sino en ciertos individuos” (253). Es decir, Bolaño traducido se preocupa más de la gran naturaleza humana.

Así el último capítulo, “2666: el secreto del mundo en la obra maestra” es el más extenso y discute cómo algunos críticos extranjeros entienden esa obra maestra mejor que los iberoamericanos, y no sólo por precisar las infinitas alusiones de cada “parte” de esa novela total. Para no explicar lo consabido Corral parte desde una crítica estadounidense que aseveró “Sólo una vez que hemos aprendido cómo leerlo [2666] nos damos cuenta de que su fealdad es en realidad un tipo de nueva belleza totalmente inesperada” (264). Vuelve entonces a criticar varias contradicciones “teóricas” de los adeptos de la nueva literatura mundial, consciente de que “no todas estas notas, apuntes y reseñas, a pesar de su evidente entusiasmo, logran desarmar los mitos y realidades del éxito de Bolaño” (271).

Para Corral la crítica reciente que no sabe cómo contender con lo verdaderamente nuevo recurre a ideas recibidas y gastadas, y opta por politizar pobremente los temas mayores y menores del chileno. Por eso dialoga con toda esa crítica, para acabar con sus tópicos. Discutiendo en el séptimo capítulo Los sinsabores del verdadero policía y los traumas y resultados que le podría causar a la crítica, afirma “Parece que por muchos años seguiremos preguntándonos ‘¿qué habría dicho Bolaño de todo esto?’” (224). Este libro, tan rebelde y astuto como su materia, contesta esa pregunta. Otro resultado lúcido de este estudio es

comprobar que el “bolañismo” es menos una tradición única y coherente que un juego de discursos que compiten entre sí, y que reflejan visiones generalmente positivas pero ambiguas del chileno, en sus seguidores y lectores, mayor razón para valorizar Bolaño traducido como una investigación revisionista, justa y necesaria. Como patentiza Corral, las “poses” de Bolaño resultaron ser válidas, probadas y reforzadas infinitamente por el valor de su obra, en una cultura literaria que, al querer reinventarse constantemente, sugiere que sufre de los problemas que Bolaño traducido desmonta.

Caridad Kenna

* María Coira – Rosalía Baltar – Carola Hermida (comp.). *Escenas interrumpidas II: imágenes del fracaso, utopías y mitos de origen en la literatura nacional*. Buenos Aires: Katatay, 2012. 184 p.

Este nuevo volumen compilado por María Coira, Rosalía Baltar y Carola Hermida, *Escenas interrumpidas II. Imágenes del fracaso, utopías y mitos de origen en la literatura nacional*, al igual que su predecesor, rehuye la temeraria pretensión de historizar cronológicamente la literatura argentina (esto, claro, suponiendo que existiera una literatura argentina), y también la de configurar un rastreo exhaustivo de los tópicos enunciados en el título. Intenta, en todo caso, articular operaciones de lectura sobre textos de irrupción, figuraciones de autor –y sus estrategias de legitimación– o puestas en escena donde, como se sugiere en las palabras preliminares, la instancia sociohistórica y el mundo representado sostienen fuertes redes de asociación con los géneros discursivos seleccionados y las poéticas sustentadas. Que quede claro: las compiladoras sospechan de toda respuesta definitiva, y por eso prefieren señalar problemas, privilegiar toda interpelación. De allí que en la genealogía de los artículos que componen este libro habiten las “ficciones críticas” de Nicolás Rosa y/o las iluminaciones profanas de Walter Benjamin, filiación esta última que implica, sin embargo, esclarecer la operación poética de cada imagen, la fusión de elementos en apariencia contradictorios o irreconciliables y la revelación liberadora que su reconciliación impulsa.

En el trabajo que inaugura la primera parte (titulada “Literatura y política”), Carolina Castillo explora tensiones que dejan su huella en la producción literaria y periodística de Rodolfo Walsh, a lo largo de veinte años de militancia. Carolina traza itinerarios de lectura, jerarquiza momentos y señala textos clave. Rescata la transformación operada en el escritor al regresar de los viajes por Cuba y Madrid, enfatiza una vez más la impronta fundacional de *Operación Masacre*, y se detiene en el contexto explosivo de los '70, cuando Walsh se inserta, escribe Castillo citando a Piglia, en la vieja tradición de Sarmiento y Hernández según la cual “para ser eficaz, es necesario abandonar la literatura” (28). Así, ante la opción ética, Walsh elegirá la revolución social en el mundo real por sobre la creación de mundos imaginarios, gesto en el que tal vez se cifren las razones de la persistencia histórica de su obra periodística.

En la misma línea de lectura, Ignacio Iriarte caracteriza en la producción de Néstor Perlongher su “política del texto” (entendida como una crítica a las opresiones ejercidas por el lenguaje y las normas culturales). En el trayecto desde el trotskismo al peronismo y desde el peronismo a la militancia de lo marginal, Iriarte señala inflexiones simbólicas y discursivas, giros en los modos de (no) representar con la lengua y (por qué no) ritos de pasaje. Indaga la indispensable alianza entre la escritura y el acontecer histórico para dilucidar los efectos de cada pronunciamento de Perlongher sobre lo minoritario; descubre los rasgos distintivos que vinculan al escritor con sus predecesores y contemporáneos para, entonces, insertar su figura en el encadenamiento creativo, filosófico y político de la época.

La segunda parte del volumen, “Las palabras y lo otro del terror”, relaciona poéticas con modos de representar el horror. Matías Moscardi, en un gesto que la crítica más canónica sobre el tema no dudaría en calificar de bárbaro, se atreve a afirmar que es el “Terror” (y no tanto el consagrado binomio civilización-barbarie) el significante que estructura y divide en dos el *Facundo* de Sarmiento. Un hallazgo etimológico –cuya expansión rige, podríamos arriesgar, el principio de cohesión y composición de casi todo el volumen– le permite a Moscardi vincular el Terror, la Tierra y el lenguaje nacional, para luego sugerir que en el *Facundo*, “escribir es sembrar palabras en el suelo del Terror” (57). Siembra que, en el desierto, sólo puede brotar como una escritura del mal, de la extensión del espacio en términos morales.

Martín Kohan, en su ensayo, propone tres variantes para pensar “lo otro de las palabras” en “El fin de la palabristica”, cuento de Marcelo Cohen que abre *Los acuáticos* sentando las

bases de un arte poética, y/o postulándose como manifiesto literario o “declaración concluyente de lo que se piensa que es la literatura”. Inicialmente, Kohan revisa las metáforas que entrecruzan palabras y cuerpos. “Cuerpo de la letra”, “corpus textual”, pero también (en sentido inverso) el cuerpo como lugar de la escritura. Desde una perspectiva extrema, entonces, torturar será *escribir un cuerpo*. Pero Cohen literaliza estas metáforas acaso desgastadas: en “El fin de la palabristica”, los cuerpos forman letras, luego frases, luego consignas en pugna. Entonces Kohan despliega, en su lectura, una ficción crítica a través de palabras, voces y procedimientos narrativos cuyo entramado configura los mundos autónomos de Marcelo Cohen.

“Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”, frase de Theodor W. Adorno disparadora de la lúcida indagación de María Coira sobre un problema teórico complejo: cómo narrar las experiencias traumáticas colectivas, luego de la crisis de la representación acentuada por la Segunda Guerra. En esta línea, la escritura de Coira dialoga con ideas y postulados de algunas figuras centrales en el pensamiento del siglo XX (Walter Benjamin, Dominick LaCapra y Jean-Luc Nancy, entre otros) para leer tres novelas del antes mencionado Martín Kohan (*Dos veces junio*, *El Museo de la Revolución* y *Ciencias morales*). Memoria y trauma surgen en este corpus como vectores de una textualidad fragmentaria cuya modalidad de descripción minuciosa de situaciones y objetos cotidianos —operación fenomenológica, dirá Coira— produce zonas de distanciamiento respecto de la narración de formas variadas del horror.

Por último, Isabel Quintana cierra esta segunda sección con su lectura de la trilogía arcaico-futurista de Oliverio Coelho (integrada por *Los invertebrables*, *Borneo* y *Promesas naturales*), en relación con *Ida*, novela del mismo autor. Especie de exégeta de universos literarios anómalos, Quintana lee en Coelho reminiscencias del mundo kafkiano: estados omnipotentes intervienen con violencia sobre los cuerpos para trastocar la lengua y pervertir las ideas de representación y comunicación. Lengua que, además, deviene onomatopeya, recupera su musicalidad originaria desfigurando y extrañando el nivel del lenguaje, pero sin quebrar la lógica de la trama. Quintana percibe también en Coelho “la pulsión desarticuladora del lenguaje y de la imagen” (92) propia de la vanguardia, pero inscrita en un universo biotecnológico. De allí que, más allá del género y las marcas expresionistas, estas novelas introduzcan el discurso de la filosofía imbricando el imaginario monstruoso de la maquinaria biopolítica.

En la tercera parte del volumen, “Arar la tierra patria: utopías de civilización”, Rosalía Baltar focaliza esa “vida intelectual disidente” que caracterizará el aprendizaje escolar de la joven generación romántica rioplatense, especialmente durante las distintas etapas del Colegio de Ciencias Morales. Baltar explora con minuciosidad formas discursivas diversas, desmonta procedimientos autorales a partir de la disección de fragmentos textuales. Así, proyecta imágenes de materiales que signaron la generación del ‘37 (el discurso inaugural del colegio, el himno de los estudiantes, las lecturas devoradas fuera del ámbito escolar) e influencias o modelos de intelectual moderno (por ejemplo la figura de Mariano José de Larra, único español rescatado para la causa civilizatoria).

Otro trabajo evoca la figura poderosa de Domingo Faustino Sarmiento. Virginia Paola Forace se ocupa del recorrido realizado por Sarmiento en 1847 por Estados Unidos, viaje desdoblado en una misión oficial (examinar la educación primaria norteamericana) y una misión personal (legitimarse en función de un proyecto de país). La exploración crítica de Virginia —quien se centra fundamentalmente en la carta enviada por Sarmiento a Valentín Alsina, en 1847— se orienta a desmontar otra operatoria sarmientina, cuya estrategia retórica consiste en construir, desde la mirada selectiva que oculta aspectos negativos, una imagen idealizada de Estados Unidos (el modelo a imitar por las jóvenes naciones americanas) en contraposición a una imagen desacralizada de Europa (modelo a relegar al pasado).

Claudia Torre, por su parte, propone una luminosa apertura a la narrativa militar que cuenta la Conquista del Desierto. Los géneros de la guerra (“estilo parte de campaña”, había dicho Viñas), son géneros eminentemente pragmáticos, diseñados bajo preceptos de economía discursiva, que no lograrán cristalizar el pasaje hacia una novelística. Torre muestra en estos textos el predominio de la primera persona narrativa, condición ineludible para introducir la subjetividad que garantiza la verdad del relato con el valor de la experiencia. Por eso el Coronel Manuel José Olascoaga, autor de un importante y representativo *Estudio topográfico de La Pampa y Río Negro*, se atreverá a impugnar a Darwin por su conocimiento parcial de la región pampeana. Las miradas vernácula (carente de exotismo) y extranjera (más bien costumbrista), sobre el viaje a la frontera, configuran una tensión que parece resolverse —sugiere Claudia Torre— en la dilación y el tedio, más que en la aventura y la heroicidad.

Finalmente, Carola Hermida aborda con rigurosidad el problema de la construcción del espacio nacional en la producción de Ricardo Rojas vinculada con el debate acerca de la identidad argentina propio del Primer Centenario de la Revolución de Mayo. La sugestiva pregunta que dispara la reflexión de Hermida es cómo pueden la literatura y el arte construir un espacio que, a su vez, debe precederlos para conformarlos como “arte nacional”. Carola encuentra una analogía con la postura deconstructivista de Paul De Man respecto del discurso autobiográfico. Si la autobiografía opera desde la prosopopeya para otorgar voz a un sujeto que no existe sino en la escritura misma, en la Argentina de 1910 la literatura nacional debe surgir de un territorio nacional; pero, paradójicamente, es esa misma literatura la encargada de configurarlo.

Este caleidoscopio de sujetos y objetos de estudio diversos presentados en *Escenas interrumpidas II* resuelve exitosamente el desafío que supone encontrar hilos conductores en un tejido textual marcado por semejante heterogeneidad constitutiva. El mosaico crítico despliega órbitas que iluminan la acción literaria de cada escritor convocado, que la complementan desde miradas conectadas por intereses y propensiones comunes. Así, lo heterogéneo nos invita a transitar las páginas del libro lentamente (porque desacomoda, desautomatiza la lectura apelando a la discontinuidad, a la interrupción), y a evocar cada escena como centro o núcleo, y nunca sólo como eslabón.

Alejandro Del Vecchio

* Eduardo Lalo. *Simone*. Prólogo de Elsa Noya. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2011, 208 p.

El lanzamiento de la colección ARCHIPIÉLAGO CARIBE, dirigida por María Fernanda Pampín, constituye mucho más que un gesto que regocija a quienes desde hace largo tiempo leemos y estudiamos la fecunda producción del área. Pone en marcha una política de Ediciones Corregidor que persigue la difusión de la literatura caribeña, sustentándose en una perspectiva integradora de ese espacio cultural remiso a dejarse doblegar por esquemas de interpretación fijos, signado por las migraciones, la heterogeneidad, la fragmentación y el aislamiento recíproco. Las piezas de la serie, de modo preponderante inéditas como la que aquí presento o de escasísima circulación en nuestro país, responden a la voluntad por delinear una territorialidad que se extienda más allá de los eslabones hispanos que rodea el “Hércules prodigioso”, metáfora con que Luis Palés Matos nombra el mar Caribe. En la estampa colosal de ese mar “en overol azul abotonado de islas”, que en la “Canción...” del puertorriqueño “lucha por salir de su agujero/con los brazos tendidos empujando las costas”, entreveo el impulso expansivo y abrazador del nuevo emprendimiento. De manera figurada, la fuerza arrolladora de las aguas avanza y rumbea en distintas direcciones para irrigar un repertorio que promete orillar en otras islas y en zonas de la tierra firme alcanzadas por su oleaje. Genéricamente diversos, los textos elegidos habrán de diseñar un archipiélago dilatado, retador de cánones estatuidos, inclusivo de literaturas insulares no hispanas (traducidas), acogedor de imaginarios, historicidades, tradiciones, voces en gran escala desconocidas por el lector argentino.

Abre la colección *Simone* de Eduardo Lalo, uno de los intelectuales más atrayentes del Puerto Rico de hoy, destacado por la crítica como uno de los principales cultivadores de la escritura de las últimas décadas. Artista plástico, realizador cinematográfico, profesor universitario y fotógrafo, su novela nos aproxima a una tradición literaria nacional que, como señala Elsa Noya en el “Prólogo”, solo goza de reconocimiento en el interior de nuestro mundo académico. Estudiosa de la obra de Lalo, se afirma en el cruce cronología-sustancia y recompone el itinerario trazado por producciones que se “construyen” en torno del tema de la ciudad. “Trátase de París, Nueva York, Madrid o la siempre presente San Juan, será un espacio sitiado por una mirada de extranjería autocentrada” (11) —señala Noya, anticipando la presentación de una obra que se desgrena en formas disímiles: la novela, el testimonio, la poesía, los monólogos dramáticos, el diario de viaje, la crónica, el ensayo de importe literario, filosófico y fotográfico. Por cierto, subrayo, unas veces despuntando de tales formas aristas respetuosas de la preceptiva; otras —las más— recurriendo a su mixtura, a su empalme o a la convivencia con imágenes (fotos, grabados, materiales gráficos) para dotar la escritura de un cuerpo inquieto, provocador, desafiliado de convenciones arquitectónicas, genéricas y disciplinarias.

Se trata de un cuerpo que ha venido tallándose a partir de textos tan cautivantes como complejos, muchos, en distintos grados y con variadísimos matices, nutridos –no eclipsados– por la inflexión autobiográfica. En 2002, por un lado, *La isla silente* reúne su narrativa de los 80 y 90 –recolectora de otras formas como casi todas sus producciones (*En el Burger King de la calle San Francisco* de 1986, *Libro de textos* de 1992 y *Ciudades e islas* de 1995)– y, por otro, *Los pies de San Juan* principia la vertiente que consolidan *donde* (2005) y *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura* (2010), volúmenes en los cuales los dones del artista plástico, el fotógrafo y el escritor se entrelazan solidariamente sin imponer jerarquías. Son bellísimos libros donde la sintaxis diseño-imagen visual-palabra dinamiza un modo singular de narrar, describir e interrogar la ciudad, timoneado por un sujeto que teoriza o reflexiona sobre múltiples cuestiones, entre ellas el oficio de escribir, de fotografiar, la escritura literaria y otras formas de grabación no sólo alfabética en el espacio urbano (*Los pies, donde*) o en un complejo carcelario en ruinas (*El deseo del lápiz*), los pliegues más opacos y desencantados de San Juan, las comunidades de experiencias compartidas (reparadoras o disgregantes), la tradición literaria isleña, el país, “este país –afirma– [que] no existe fuera de este país” (*donde* 145).

La rotunda afirmación de la inexistencia de Puerto Rico, que se traduce como invisibilidad ante la mirada ajena, la de algunas zonas de Occidente “que detentan el poder de crear significados” (*Los pies* 116) y confinan la otredad a la periferia y la borradura, vuelve en *Los países invisibles* (2008). Premio de ensayo Juan Gil-Albert Ciutat de Valencia 2006, a modo de crónica de viaje, el texto registra las experiencias de un escritor que parte de la isla y regresa a ella luego de un periplo por lugares del Viejo Mundo transitados más de una década atrás. La travesía, entre otras cuestiones, posibilita el reconocimiento de señales de lo global visible que emparentan la capital de la isla con algunas capitales y ciudades europeas. Son aires de familia, asociados con el consumo, las sociedades del espectáculo o la desigualdad alimentada por la mundialización, que coexisten con otros parentescos: los que imponen las irremisibles distancias entre los países portavoces del discurso de Occidente y los intervenidos por ese discurso empecinado en “no-ver, borrar, aniquilar” (167). Marcado por la conquista española (la rayadura colonial) y diluido por la violencia del neocolonialismo estadounidense que lo reduce al olvido, al ninguneo o la negación, Puerto Rico se torna modélico: objeto de la “invisibilización programática” (161), prefigura el destino al que parecen estar sentenciadas las naciones centrales y sus grandes urbes, la progresiva despersonalización.

Bregar contra la invisibilidad tal vez sea la acción discursiva más vigorosa de los textos de Lalo, tanto de aquellos que verbalizan la experiencia o la acoplan con el lenguaje fotográfico como la de aquellos que recurren a la sonoridad y el movimiento para dramatizarla, en el sentido más cercano a la etimología del término. Hablo de *donde* (2004) y *La ciudad perdida* (2005), medimetrajes de alta densidad poética, desasidos del interés por replicar el imaginario caribe marcado a fuego por lo paradisíaco y el exotismo. Lejos de mostrarse como capital de la “Isla del encanto”, objeto del deseo, consumible, sitio estimulante y reasegurador del pleno goce de los sentidos, San Juan es recorrida por una mirada que ancla en una estética del despojo y escenifica la contrariedad del progreso, los dobleces amasados por la pobreza, la melancolía y la frustración.

El recorrido por la producción de Lalo no es azaroso. *Simone*, su tercera novela, abreva en ella ya que su proceso de escritura se extiende a lo largo de muchos años, en un movimiento de entradas y salidas mientras van cristalizándose los textos que la anteceden a partir de 2004 y germinan otros proyectos aún inéditos. Quizás obedezca a ese interrumpido y lento ejercicio de composición, el espesor que adjudica *Simone* a las irresoluciones y los estados de ánimo inherentes a la “condición puertorriqueña”, esta vez encarnándolos en un escritor y profesor universitario atenazado, como los protagonistas de la breve *In memoriam* (incluida en *Ciudades e Islas*) y *La inutilidad* (2004), por un profundo pesimismo existencial. Ésta es, sin dudas, una de las hebras que anuda la tríada novelística y, en proyección intratextual, el conjunto de la obra del puertorriqueño pues arrastra las preocupaciones que acucian al ensayista en *Los pies, donde* y *Los países* y direccionan la mirada del cazador de imágenes fotográficas y del guionista e hilandero del lenguaje filmico. Sin embargo, esa hebra que transporta de un texto a otro especulaciones de índole filosófica e ideológica, ligadas con una concepción del mundo y del sentido ético y político del trabajo intelectual, se entreteje con otras en el texto que me ocupa, confiriéndole una silueta y una espesura diferenciadas.

Si los protagonistas de las novelas que la preceden narran sus viajes de la isla a Europa y el retorno con el equipaje abarrotado por el gravamen del exilio, convencidos de que Puerto Rico es su lugar de pertenencia, su destino, el sujeto innominado de *Simone* comparte tal

certeza; es también un “regresado”, un “quedado”, aunque su travesía deja atrás las grandes ciudades (no sus recuerdos) y se consume en San Juan. Se consume, pues totalizador es el propósito que impulsa su infatigable ir y venir por calles, aceras y avenidas, por espacios públicos y privados de esa urbe “cuyo cuerpo –asevera en flexión amplificada– mi cuerpo ha cubierto” (76). Tan totalizador como el que, al compás de esos desplazamientos, evidencia su obstinación por hacer “la bitácora del paso del tiempo” (20), la novela que leemos, amansando el flujo de un pensamiento arborescente que transforma en objeto de contemplación, análisis o reflexión un amplísimo repertorio de signos del entorno, a partir de los cuales cavila sobre sí mismo al tiempo que descifra, ausculta, lee y manuscibe la ciudad, el país, la sociedad puertorriqueña.

Tal vez responda a su poder condensador de la ecuación idea-palabra-vida que vertebra *Simone*, la alineación anafórica de los verbos escribir y pensar en sus párrafos inaugurales. Estratégicamente situados, por una parte, anticipan el peso que adquieren esas acciones en la hechura del relato autobiográfico del anotador incansable que distingue “la vida a partir de la tinta” (26), y para quien la escritura es un arma de lucha para sobrevivir al dolor y la desesperanza. Por otra, adelantan el entramado procedimental y semántico que delinea la figura del viajero y los ritmos de la historia, el zigzaguo o la alternancia entre los modos de enunciación que ejerce y las facultades interpretativas que esgrime.

El recurso a la fragmentación en el tramo inicial de la novela replica la itinerancia física y mental del paseante convertido en cronista. Separadas por blancos, sometidas al tiempo informe de experiencia, se empalman o yuxtaponen historias de variada extensión, propias o contadas por otros, mínimas referencias o descripciones de lo que asoma ante sus ojos (la calcomanía en un automóvil, un anuncio publicitario, carteles), recorre demoradamente su mirada (el vuelo de un guaraguao, personajes callejeros, lugares, un chino leyendo una novela) o llega a sus oídos (pasajes de diálogos circunstanciales, pláticas encendidas o disertaciones académicas), citas de textos, cartas, relatos de sueños, escenas cotidianas, la respuesta de un estudiante en un examen, el comentario sobre la columna de un periódico o un programa televisivo. Si vistas en conjunto, las piezas abonan la dispersión, desplegando una fuerza centrífuga que rompe la idea de totalidad, observadas en su detalle permiten identificar la sustancia que portan y, entonces, la fuerza inversa que las congrega. Todas, de manera explícita o velada, desde sus reenvíos al pasado o fugaces antelaciones, habilitan la meditación sobre un presente estallado como la forma de la escritura. Todas concurren en el labrado de un sujeto cuyo deambular le depara más alejamiento y extrañeza que cercanía con los otros, más soledad y desconuelo que amparo y solidaridades, y de una comunidad cuya historia balcanizada por la mentira y el olvido ha transformado el país en “una parada de autobuses en la ruta de un imperio” (34).

Sin abandonar el fluir de su pensamiento, aunque incorporando renovados contenidos, la llegada de anónimos vira el ritmo de la escritura y robustece la linealidad narrativa. La intriga irrumpe en *Simone* y se mantiene creciente hasta el desenlace, pautada en principio por la dosificación de mensajes que impactan de manera cada vez más perturbadora en la subjetividad del escritor. El enigma esfuma sus atributos de cronista y aquilata su denodado empeño por inscribir la secuencia de los hechos, lo obsesiona, le infunde entusiasmo y atiza su compulsión por saber quién se esconde en los entresijos de textos delatores de una amplia cultura literaria y cifrados por la ambigüedad. La dinámica perseguido-perseguidor que activan esos textos intercambia sucesivamente los roles hasta arribar a la revelación de la identidad de quien inicia el juego. En adelante, la trama fortalece una historia de amor potente y excepcional, engrampada con un secreto que demora en confesarse.

Así, quien se define al comenzar “condenado a las esquinas, a las gavetas, a la inexistencia” (19) se topa no solamente con una posible vía de escape, una tregua capaz de propiciarle un estado de plenitud próximo a la felicidad. A *tempo* con el despertar de insospechadas facetas de su capacidad amoratoria, descriptas en pasajes cadenciosos donde el erotismo despunta inflexiones poéticas, transita nuevas experiencias: ve y hace visible una zona ocluida de Puerto Rico –la comunidad china– y discurre sobre sus prácticas culturales y sus tácitos pactos familiares, el desarraigo, la remozada esclavitud, la endogamia y la segregación; descubre una inusitada forma de arte en los trazos de la letra de su amante, *rara avis* en ese universo encallado, y, juntos, estrenan proyectos de intervención en el espacio público e inerte de la ciudad.

Aun desde la conciencia de la inutilidad de su oficio pues se “había acostumbrado a escribir para nadie” (43), de la inconformidad frente al provincialismo, la estrechez y pobreza del mundo académico, de las férreas convicciones que descarga, asumiendo la segunda voz de su *alter ego*, el escritor Máximo Noreña, sobre la industria editorial española que rebaja la

literatura a un objeto de consumo, *mercadeable*, contra el hispanismo avasallante y desacreditador o la minusvalía del país ante una europeidad sobreestimada, el innominado vive apasionadamente su historia de amor “esperpéntica” (156). Una historia cuyo remate no deviene únicamente con el punto final de la novela. La escritura repetitiva y ensimismada hasta el hartazgo de su amante, que tanto lo seduce y sobre la que vuelve una y otra vez su mirada, lo presagia en su laberíntica orfebrería. Desde la saturación de la página, en sintonía con la rayadura colonial impuesta al país, en clave abismada, las letras predeterminan su destino.

Si en el universo teórico, reflexivo, ficcional e iconográfico de Lalo, Puerto Rico no existe para quienes se arrogan el derecho a la Historia y la escritura desde posiciones dominantes y, agrego, aún parece no existir para otros que, desde coordenadas más próximas, las nuestras, persisten en *no-verlo*, *Simone* tercia e interpela a los invidentes. Se planta frente esa mirada que convierte el país en un objeto ininteligible, indeterminado, tan difuso como el lugar que suelen asignarle en el mapa y el imaginario latinoamericanos para contraponer una mirada que hojaldra la isla y la visibiliza. La provee de un cuerpo y una voz propia, inconfundibles, espoleando su reconocimiento y su lectura.

Gabriela Tineo

* Cecilia Vallina (ed). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2009, 223p.

La compilación que Cecilia Vallina edita en este volumen es el resultado de una serie de encuentros realizados en el Centro Cultural Parque España/AECID de Rosario, para indagar ciertos objetos culturales vinculados al testimonio y a la memoria. Los ejes centrales del ciclo –“El relato testimonial, entre la verdad y la representación”, “Imágenes políticas y políticas de la imagen” y “Los escenarios de la memoria”– dan cuenta de la heterogeneidad de disciplinas que en el marco de las ciencias sociales, el lenguaje artístico y su dimensión política han reavivado en los últimos años el debate en torno al problema del testimonio y la memoria sobre el terrorismo de estado.

Inicia la compilación Hugo Vezzetti, con la interrogación sobre las posibilidades del testimonio en la conformación de la memoria social. Propone un corrimiento del énfasis en el testigo, para atender al condicionamiento de la recepción, al problema del destinatario. Partiendo de Sarlo, reseña el panorama actual: las nuevas condiciones de recepción social del testimonio habilitaron la discusión del pasado fundamentando su legitimidad en la experiencia subjetiva. Para Vezzetti sin embargo, siempre el *yo* contiene un *otro colectivo*: inevitablemente se inscribe en el mandato familiar o de filiación política, ceñido a tradiciones ya escritas y borrando posibles fracturas. Si por un lado el testimonio durante la reapertura democrática operó el develamiento público del terrorismo de estado, posicionando a *las víctimas* en el lugar privilegiado de *los afectados*; por el otro, signado por un contexto que amortiguó la discusión en términos políticos, no denunció las responsabilidades de la sociedad. Para Vezzetti la actualización del problema de la memoria en la conciencia social impone una consecuencia ética: preservar la producción testimonial para futuras condiciones de recepción. Tanto la despolitización del testimonio en la posdictadura como el peligro representado en el giro subjetivo revelan para Vezzetti la urgencia de un debate plural en la esfera pública, en un marco político capaz de discutir ese pasado y admitir la herencia que impone.

En una misma línea, Sandra Valdetaro analiza los usos del registro audiovisual del Juicio a las Juntas desde 1985 hasta fines de los 90. Con la evolución de la relación entre televisión, gobierno, justicia y público Valdetaro señala el impacto de la televisión en los modos de percepción y semiosis social. En la primer etapa de este derrotero la intervención activa del Estado manifestaba la necesidad de conformar un público sujeto a razón como condición de posibilidad de la democracia. La utilización de estas imágenes evoluciona ganando en componentes trágicos, según una *retórica de la pasión* que logra el disciplinamiento de las emociones y simultáneamente las anula como testificación histórica. Valdetaro descubre cómo las restricciones del primer momento y los excesos del último significaron el pasaje de una relación indicial a una relación simbólica de la TV con lo real extra-televisivo: del testimonio a la representación se impone un cambio de régimen semiótico que implica el corrimiento de las bases de la creencia.

Desde otro paradigma Diego Tatián retoma *Tiempo pasado* de Sarlo para cuestionar la injerencia obligatoria y privilegiada del yo en el testimonio. En su esquema, el recuerdo individual e intransferible se opone a la memoria colectiva, política y transmisible. El recuerdo está ligado a los hechos, y la memoria a la significación, la comprensión, las interpretaciones: es por lo tanto objeto de disputa. Tatián afirma, en respuesta a Sarlo, que carece de sentido oponer entendimiento y recuerdo: el testimonio, síntesis del recuerdo y la memoria, lo individual y lo colectivo, lo propio y lo impropio, es la forma comunicativa elemental. Solo la preservación del testimonio permitirá enfrentar la amenaza del negacionismo que acecha sobre la memoria.

Alejandro Moreira continúa esta réplica en un recorrido por perspectivas divergentes en la reconstrucción de la experiencia setentista. Una modalidad *nostálgica* incapaz de actualizar las luchas pretéritas, se opone a una *progresista*, surgida de la mano de los intelectuales de masas devenidos profesionales de las ciencias sociales en la posdictadura, herederos de la impugnación de las utopías del pasado a favor de un realismo político que privilegia el consenso democrático meramente procedimental. Moreira lee esta perspectiva progresista en el cuestionamiento que efectúan Vezzetti en *Pasado y presente* y Sarlo en *Tiempo pasado* frente al auge del testimonio y el giro subjetivo que soslayan una indagación objetiva. Para Moreira, el gesto regulador que privilegia el academicismo de la historia es una operación de clausura del pasado de intenciones progresistas pero efecto reaccionario. Reseña tres objetos culturales para fundar “una contramemoria que dispute la hegemonía de las visiones del pasado dominantes”: el ensayo “La bengala perdida” de Horacio González, ante el distanciamiento de la intelectualidad progresista, interpela a su generación e impulsa una mirada crítica que asuma las elecciones del pasado para comprenderlas. *La voluntad* de Caparrós y Anguita asume en primera persona el desafío de un testimonio que logra un juicio implacable a la vez que repone la intransferibilidad de la experiencia. Frente a la memoria como mandato, *Los rubios* de Albertina Carri representa el trauma subjetivo de la ausencia divorciándose de toda tradición heredada.

La reflexión sobre las relaciones testimonio/historia instaló la pregunta sobre el género y el realismo, e impulsó otra controversia que abarcó varios ensayos: Capdevilla lee dos novelas de la dictadura, *Villa* de Luis Gusmán y *Dos veces junio* de Martín Kohan. Encuentra que la elección del narrador en primera persona y la representación de la figura estereotipada del ‘colaboracionista’ obedece a la intención de dar cuenta de la alternativa moral ante la que se encontró la sociedad civil durante la dictadura. La pretensión de neutralidad que favorece la identificación mecánica del lector con los prototipos propuestos, provoca la solidaridad hacia la víctima y la condena al terrorismo de estado “en un pacto que simula arribar al acuerdo sobre una verdad acerca de la Historia, cuando en realidad se parte de él”. Opera un prejuicio según el cual la desconfianza al grado de verdad contenida en el testimonio fuerza a los escritores a una ficcionalización malograda del terrorismo en clave realista.

Daniel Link entra en diálogo recorriendo los debates sostenidos en la memoria de la Shoah, acerca del estatuto del testimonio en su dimensión jurídica y pedagógica, para indagar las posibilidades y limitaciones de una pedagogía del genocidio. Si Capdevilla lamenta la pérdida del valor experiencial del testimonio a partir de su valor probatorio a nivel jurídico —y su incidencia en la ficción y la memoria colectiva—, Link permanece optimista al señalar que la génesis de una pedagogía de la catástrofe reside en la facultad indemne del testimonio de transferir la experiencia, pues “el testimonio no está del lado de la verdad sino del lado de la experiencia. Y la experiencia no es previa al acto de discurso en el que se constituye (la narración), como tampoco puede ser previo el sujeto al proceso mismo de subjetivación y desobjetivación (ascesis) del que paradójicamente depende. Por eso mismo, la fuerza pedagógica del testimonio no se resuelve en sede judicial, epistemológica o estética, sino en sede ética”.

Los textos de no ficción de Vallina y Cristoff incluidos en la compilación responden a la invitación de Capdevilla a una modalidad del testimonio que interpele el límite realidad/ficción. En su reflexión sobre las relaciones entre experiencia, testimonio y relato se representa el vínculo autobiográfico con el pasado, atravesando numerosas fases del recuerdo desde la infancia al presente. Vallina propone categorías alternativas interrogando este nuevo realismo: *relato, narración biográfica, historia de vida, no ficción, autoentrevista retrospectiva*, resultan insuficientes. La interpelación acerca del estatuto de la ficción conduce a Cristoff en una búsqueda paralela, que ya no gira en torno a la narración, sino a la propia identidad y la de una generación que creció en el mutismo, ventrílocua de la generación de sus padres. No hay testimonio posible heredero del mutismo: “únicamente la literatura, en cualquiera de sus versiones, podrá hacer de esa atmósfera experiencia, relato”.

Eduardo Russo continúa la indagación al estatuto del realismo e inicia un recorrido en busca de los materiales que componen la memoria cinematográfica: imágenes, palabras, documentos y hechos históricos aisladamente no dan cuenta de esa esencia. Retoma a Ranciere para proponer una memoria cinematográfica que articula un trabajo con los conceptos formulando nuevos signos en un ordenamiento inusitado. Clausura el debate su propuesta de “trabajar en la memoria haciendo ficción de otro modo, incluso redefiniendo o desafiando las políticas del realismo, y operando en los juegos del lenguaje, sea el verbal, el cinematográfico o aquel que parece esbozarse en la articulación de las imágenes”.

La reflexión sobre el archivo y su uso abren un nuevo eje: la naturaleza de los objetos que funcionan como documentos de memoria. Sergio Raimondi recupera del Archivo oral del Museo del Puerto de Ingeniero White, el relato de un vecino sobre sus recorridos en bicicleta por las zonas costeras. Se pregunta cómo ingresar el testimonio en la genealogía foucaultiana de la historia: si con la vista panorámica del águila, síntesis de la voz universalizante del historiador, o la terrestre de las ranas, incapaz de discernir las asimetrías, dominaciones y resistencias de una sociedad. Para que el relato del trabajador anónimo logre dar cuenta del efecto del neoliberalismo en la Argentina, Raimondi despliega una mirada que enfoca ambas perspectivas a la vez: “la historia no como destino o continuidad sino como operación que ha de revelar los desajustes, desafíos, nimiedades, fallidos, triunfos e interrupciones que suponen las luchas en y por la historia, las luchas en y por las interpretaciones de la historia”.

Sztulwark y Chababo viran el eje hacia los escenarios de la memoria. Chababo reseña los desafíos del Museo de la Memoria de Rosario ante la transformación del pasado en saber ritualizado. Sztulwark propone una *memoria urbana* concebida como la heterogeneidad de fuerzas sociales que marcan el espacio público otorgándole un nuevo sentido irreductible a la acción institucional o estatal. Su distinción entre *ciudad de los flujos* y *situaciones urbanas* le permite concebir la memoria no como una producción monumental definitiva, sino “un flujo complejo, heterogéneo y permanente de acciones que componen un sentido que es, inevitablemente, *en construcción*”. En una misma dirección Chababo propone concebir el museo como institución *mediadora* de la circulación de los saberes sociales sobre el pasado.

La indagación en nuevas formas de la representación que cuestionan una modalidad hegemónica del testimonio da cuenta de sus herencias y rupturas, continuidades, torsiones y fragmentos, nuevos modos emergentes de visitar el pasado sin poder aun clausurar sentidos. Tema recurrente en la Argentina contemporánea, el debate inconcluso en torno al testimonio continúa generando posiciones encontradas y deja entrever que los desarrollos teóricos se encuentran aun lejos de saldar la discusión que es una deuda con el pasado y los modos de recorrerlo.

Celeste Cabral

* José Amícola. *Estéticas bastardas*. Buenos Aires, Biblos, 2012, 181 p.

Tal como lo plantea Harold Bloom, el modelo de la historia literaria dominado por la “ansiedad de las influencias” es el de una guerra entre padres e hijos que responde fundamentalmente a las descripciones freudianas de tal relación. José Amícola en su nuevo libro retoma las consideraciones genealógicas a la hora de pensar la historia literaria argentina e introduce la idea de “bastardía” que permite observar tanto las continuidades y los linajes como las ilegitimidades y transgresiones. Ya al abordar en textos anteriores el lugar de Puig en el campo literario argentino, Amícola afirmaba que el lugar predominante de Borges hizo que la literatura nacional tenga un “aire de familia” que no es visible en otras literaturas del continente. En este nuevo libro Amícola apela a las metáforas de lo familiar para la consideración de las obras de Gombrowicz y de Copi, quienes establecen con Borges una relación ambigua en la que la coincidencia de ciertas preocupaciones, dispositivos genéricos y artimañas narrativas coexiste con el desafío, la irreverencia y la rebeldía ante el pudor paterno. El recorrido planteado por *Estéticas bastardas* se abre en tres derroteros que terminan por converger: una revisión de planteos teóricos en torno al mito, una indagación del género de la autoficción y una mirada sobre los modos de la filiación y el desvío en la construcción del sistema literario argentino.

En primer lugar, Amícola retoma tanto los planteos de Lotman y Uspenski como los de Blumenberg para cuestionar la visión, sostenida durante mucho tiempo, que asocia el mito con la mente primitiva, lo inferioriza y desliga respecto del *logos* (Frazer). Lo que Amícola destaca de este “revisionismo mítico” no sólo es su definición como operación que pone en

el centro la tarea de denominación, sino también su trabajo sobre las vinculaciones entre el mito y la ideología. Para evidenciar esta cercanía se apoya en los desarrollos teóricos de B. Baczko y C. Castoriadis sobre los imaginarios sociales. La sólida base de investigación de Amícola tiene el objetivo de evidenciar el entrelazamiento entre lo mítico y las construcciones sociales e imaginarias que permean la vida moderna. A partir de la comprobación de estas complicidades, se encarga luego de indagar cómo el discurso literario incorpora y reelabora el material mítico e imaginario.

Un punto que resulta relevante en el abordaje propuesto es la “divisoria de aguas” que produce el llamado “giro lingüístico”. Este fenómeno divide a los mitólogos que ignoran el alcance ideológico y político del mito (Frazer, Jung) de aquellos como Lévi-Strauss que logra independizarse de la tradición e influencia de los antropólogos anteriores gracias a la base científica que toma prestada de Saussure. El “giro lingüístico” es también una fisura en la historia literaria nacional, una frontera insoslayable entre Borges y los escritores bastardos, ya que el Padre ha quedado del lado de allá de la línea al desconocer el lugar del lenguaje en la constitución del individuo.

En segundo lugar, Amícola incursiona en la cuestión del autor en las letras rioplatenses a partir del género de la autoficción. Este gesto de invención de sí mismo, afirma el crítico, da lugar a un efecto especular introduciendo el nombre del autor en las páginas del libro en el cual él ya aparece como firmante. La autoficción le permite a Amícola llevar a adelante uno de los cometidos principales que atraviesan el libro en varios niveles: vincular lo que parece inasociable. Esta fabulación articulada alrededor del nombre, conjugación inestable de “lo real y lo mentado”, es el lazo que une a Borges y a sus antagonistas Gombrowicz y Copi. La perspectiva genérica, entonces, abre el juego para pensar “peligrosas cercanías” en el campo literario argentino.

Según Amícola, la autoficción logra cierta visibilidad en la actualidad debido a su contrapunto con el género de la autobiografía (que el autor ha indagado en su libro anterior *Autobiografía como autfiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*) ya que cuestiona explícitamente las bases del pacto autobiográfico. En tanto género híbrido que cruza lo novelesco y lo autobiográfico y desestabiliza las fronteras de percepción, la autoficción resulta, sin duda, el “arma” más adecuada para el escritor bastardo: figura compleja e inestable que desde su posición excéntrica y expatriada coloca en el centro de sus relatos la reflexión y reelaboración de la idea de la patria.

El análisis del rechazo hacia Gombrowicz en el circuito literario argentino de mediados del siglo XX expone y sopesa las razones del desdén a la vez que calibra las tensiones y aproximaciones entre el autor polaco y la estética borgeana. Amícola recoge y exhibe las distintas argumentaciones críticas en torno al tema (como las de Gasparini y Mandolessi) sin encubrir sus acuerdos y disidencias. Su postura se basará fundamentalmente en distanciarse de un “maniqueísmo crítico” concentrado sólo en la oposición de las poéticas de los autores y que, por lo tanto, ignora o soslaya los muchos puntos compartidos entre ambos (por ejemplo, el hecho de que ambos rechazaron con vehemencia el realismo y el nacionalismo literario). La bastardía encuentra en este modelo de relación ambigua su clara realización en tanto combina la idea de descendencia con la ilegalidad y el rechazo. Si bien retoma la tradición, el bastardo no hereda, roba.

El bastardo no es una mera figura de ruptura y oposición respecto a la estética hegemónica, sino alguien atravesado por una obsesión por la tradición que reescribe y reelabora con irreverencia los géneros, mitos y recursos narrativos del pasado. Amícola aborda también este gesto en los textos de Copi como *L'Internationale argentine* donde advierte que la atención a la tradición literaria argentina es constante. Las obras de Copi en el entramado crítico del libro se describen como artefactos de incorporación y desmontaje de estereotipos e imaginarios sociales. Y es, precisamente, en este aspecto, sostiene Amícola, donde radica la importancia de leer a Copi desde el campo literario rioplatense. Su poética, que también comparte con la de Borges la posición beligerante frente al realismo, hace de la estética *camp* y de las perversiones y desvíos sexuales un motor que arrastra su fuerza de demolición también hacia el plano formal: aniquila la certeza de la linealidad textual e instaura la inestabilidad de los sentidos.

Los aspectos teóricos y genéricos convergen en el análisis textual y se presentan como la respuesta a preguntas cruciales que dan forma al libro: ¿Cómo se vinculan la imaginación y la ideología? ¿Cómo procesa la literatura las construcciones imaginarias de la sociedad? ¿Cómo se constituye una genealogía literaria? ¿Qué hacer con la herencia borgeana? La focalización que hace Amícola en los primeros capítulos del libro en las teorías que destacan la continuidad entre el mito y la ideología y entre la imaginación (*phantasia*) y el pensamiento

científico alimenta una argumentación que tiene como uno de sus objetivos exhibir cómo ciertos textos atravesados por lo absurdo y lo antirreferencial constituyen intervenciones que remiten al plano ideológico y social.

Las conclusiones que cierran el volumen precisan las características comunes entre Gombrowicz y Copi: su búsqueda de la infracción de las leyes del relato, su uso constante de la hipérbole, su ataque contra todo tipo de esencialismo. Amícola no clausura la reflexión sin dar cuenta del último eslabón en la serie bastarda: César Aira. Su uso de la autoficción, afirma Amícola, en textos como por ejemplo, *Cómo me hice monja*, contribuye a la creación de identidades nómades e inestables y da lugar a una trama atravesada por una lógica imprevisible. Al destacar la persistencia del género autoficcional, Amícola incita al discurso crítico a recoger el guante de esta modalidad que combina la inclusión de nombres propios con la tendencia a la peripecia disparatada.

El arsenal teórico y crítico de *Estéticas bastardas* termina por delinear una estrategia renovadora en la lectura de los posicionamientos dentro del campo literario argentino. En primer lugar, debido a que coloca la autoficción como hilo que enhebra estéticas en pugna, y en segundo lugar, porque da pie a una lectura que pone en primer plano lo genealógico. La genealogía no sólo está presente en la conformación de líneas de ascendencia y descendencia, sino también, en un sentido diferente, en la actitud genealógica hacia el pasado de la “familia de bastardos” quienes lo consideran como un depósito de tradiciones e historias para sus textos.

Marcos Seifert

* Dardo Scavino. *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, 256 p.

Dardo tiene razón, o mejor, nos persuade con “convicción”, hacia el final de este libro *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina*, en el último capítulo que denomina “Coda”, cuando afirma que “Tal vez ya no sepamos cómo ser politeístas”. La alusión se refiere, claro está, a los dioses griegos y condensa uno de los núcleos más sólidos de su definición de lo político como un campo tenso entre amigo y enemigo en el interior de una sociedad, una definición enmarcada en la línea de la teología política del pensamiento moderno, tal como la practicó Walter Benjamin y otros. “Los griegos pensaban que algunos dioses estaban a favor de ellos y algunos otros, en cambio, de sus rivales, los troyanos. Nosotros solemos pensar más bien que tenemos a Dios, al Ser, a la Naturaleza o a la Historia de nuestro lado, y, como consecuencia, en contra de nuestros enemigos”. En este pensamiento, que no deja de lado la ironía, se revela no sólo esto que llamamos la definición de lo político, una categoría tomada, entre otros, de la tesis de Carl Schmitt precisamente en su conocido ensayo homónimo, y cuya descripción podríamos resumir como un estado de rivalidad, de confrontación, una tensión entendida como conflicto y como discrepancia. Dardo interpela e interroga esta categoría hasta modificar algunos de sus presupuestos y de ese modo reinterpretar su cuerpo conceptual para extraer de él, de la zona que había permanecido en sombras, el efecto relevante (y también revelante: lo que se revela y lo que se rebela, homofonía mediante, en los dos sentidos: la revelación y la rebeldía) en tanto y en cuanto se lo registra y por ende se lo corrobora en la dimensión del presente. No sólo, entonces, una definición a revisitar, a retraducir las señales del entorno; también, en esta cita, la idea de pensar lo político a través de la alusión al politeísmo de los griegos apunta al meollo de la cuestión: no hay política sin múltiples perspectivas, lo que en otra parte del libro, vinculado a la filosofía de Leibniz, Dardo las denomina las “interpretaciones monádicas”. Pero, cabe advertir desde el principio, que este perspectivismo inherente a la política, no puede reducirse, en sus términos, a mera visión pluralista.

Al menos pienso que Dardo nos convence de que el terreno de lo político no puede desligarse de las perspectivas que abre el universo de las interpretaciones y no puede desligarse porque le son (como dijimos) inherentes: la política es una narración, una reunión de relatos, esto es, fabulas o fabulaciones en estrecha relación con el mito. La hipótesis es la siguiente: porque la política es una narración, una fábula amasada en el mito, no hay de ella sino múltiples versiones, un despliegue de “perspectivas monádicas”. Y aquí la alusión a Leibniz puede iluminar el vínculo que se establece entre política y politeísmo griego: hay multiplicidad de sentidos pero una univocidad del referente; es como decir, los relatos traen incorporadas sus propias interpretaciones pero ellos (los relatos) se refieren a un mismo referente.

Por eso, Dardo tiene razón cuando escribe: “Entendida como desacuerdo, la política sólo puede existir en el tiempo del mito”. En consonancia con algunos filósofos contemporáneos (Alain Badiou, Giorgio Agamben) el rescate de las relaciones entre “*mithos*” y “*logos*” se orienta más bien en este libro y en el anterior *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio* a la tentativa de dilucidar el poder que ostentan estos relatos amasados en el mito. Me gustaría describir esta concepción (que Dardo suscribe) que relaciona el campo de la política con el mito aludiendo al título del libro de uno de los filósofos más importantes en esa cuestión, el alemán Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, un trabajo con el mito. Y creo que Dardo lo que hace es, precisamente, esto: trabajar (crítica, filosóficamente) con el mito porque el mito no es sino la elaboración de ciertas fabulas y relatos donde el origen, ese lugar sacralizado hasta el paroxismo por la metafísica occidental, se mezcla en ese proceso secular de larga data, de allí que Blumenberg escriba que ya no puede distinguirse en esa suerte de amalgama “qué hay de originario y qué de elaboración en un mitologema”. Pero para Dardo el sentido de ese trabajo con el mito no es otro que la memoria histórica con la que se enhebra para constituirla desde el imaginario: en la estela de Levi-Strauss, como paradigma de una antropología estructural que enfatiza la invariante como gramática del relato inspirada en el formalismo de Propp, pero no menos en la estela de Freud, otro que trabaja con los relatos y la narraciones y, sobre todo, en la estela de Sorel, para quien la narración por antonomasia, inseparable del mito en su instancia social, implicaba un relato épico, basado, casi siempre, en la batalla que entabla un pueblo con sus enemigos. Todos ellos (Freud, Sorel, Levi-Strauss) autorizan (instauran discursivamente) aquellas nociones que logran captar (capturar) y encarnar (un verbo que en este último libro es usado con frecuencia) el núcleo de esa estructura. En esta dirección leemos en el libro: “Cuando hablamos de narración o de mito nos referimos entonces a aquella tentativa de darle forma épica a esa estructura (llamada) memoria. Una fabula política es una memoria histórica”. Y quisiera detenerme en este punto.

Me parece que aquí habría una respuesta polémica con cierta historiografía, como si Dardo buscara no tanto poner el acento en la noción de *polemos* (inevitable en relación con la política) como en el hecho de entender esas narraciones políticas en el potencial que le brinda el mito en la medida en que queda claro al menos una suerte de tríada conceptual constelada de ese modo: mito, relato y poder (o hegemonía, dominación y sus sucedáneos colonialismo, imperialismo, liberalismo, populismo, todas nociones, como vemos, que reconstruyen una cronología historiográfica). Dicho de otro modo: los historiadores podrán negar con el archivo (mediante el valor contundente del documento) esos mitos, podrán desmentirlos, podrán también, incluso, en relación con ellos, desmitificarlos en una labor en pro de una objetividad imposible, pero lo que no pueden es constituir esa memoria histórica, ese conjunto de relatos, porque éstos, por más que consigan inscribirse en la escritura, conllevan un destino oral, por eso son mitos, narraciones transmitidas oralmente. Que estos mitos se repitan en el tiempo, inquietan una interpretación, ya que el sujeto político (escribe Dardo) “reencarna algún mito de los hechos del pasado”. De allí que el olvido juegue un papel imprescindible en esta concepción de lo político como narración mítica: si es importante no olvidar el pasado para construir esa memoria histórica para que pueda depararnos las garantías capaces de formar y transformar nuestro pensamiento y la relación con lo social, no lo es menos el hecho de aferrarse a esas narraciones para perpetuarlas, para mantener el relato de lo sucedido, cambiando las perspectiva porque, precisamente, es este cambio el que deja ver las zonas en sombras, liberando lo que había sido olvidado, esos detalles reacios a integrarse a la narración. ¿Acaso, se pregunta Dardo, es posible narrar sin omisiones, sin elipsis, sin olvidos? Y arremete con otra pregunta no menos importante: “¿Los intelectuales no se la pasan reprochándose entre sí los “*sintomáticos olvidos*” con respecto a la historia nacional o incluso al análisis de acontecimientos del presente?”. Enseguida, el ejemplo de Borges no se hace esperar en el doble juego autor y personaje: mientras el Borges intelectual en su rol social recrimina a los peronistas sus olvidos y él hace lo mismo cuando cuenta el relato de la Revolución Libertadora, Funes el memorioso se impone como un personaje que encarna este oxímoron que Dardo parece captar como utopía de sujeto liberado de cualquier narración ya que está antes excluido de la estructura signifiante. Funes no podría en absoluto acceder a la memoria del pasado, a la memoria histórica, porque no olvida, porque no accede a esas zonas en sombras que implica toda represión. No hay política sin conmemoración, y son estos relatos los que dan pie a la confabulación, a la posibilidad de la rebeldía entendida como el camino de las transformaciones sociales y sobre todo en una ficción vinculante del mundo de las promesas. De este modo, la teoría del compromiso político que había escandido, décadas atrás en la estela de Sartre, buena parte de las entonaciones del discurso crítico

argentino (pienso en Viñas y los efectos que *Contorno* hubo suscitado) es ahora sustituido por la palabra promesa. De compromiso a promesa, hay un circuito no sólo semántico o léxico sino una parábola política que permite en principio cartografiar otro mapa conceptual: “La preservación de la memoria, para los confabulados, resulta inseparable de su fe en una promesa sin la cual no se comprometerían”. Estas promesas que por lo general no se cumplen son absolutamente necesarias en la conformación de los procesos sociales, la constitución de los imaginarios, el complejo mundo de las identidades y las identificaciones, en fin, necesarias para que por un lado las fabulaciones puedan volverse confabulaciones (son narraciones que instan a la acción) y por otro para que ellas puedan funcionar como narraciones emancipadoras, de liberación, de redención.

Este libro *Rebeldes y confabulados* no puede pensarse desligado del anterior, *Narraciones de la independencia*, ya que su continuidad no es sólo cronológica en el trazado de un recorrido que va desde las luchas por la emancipación al presente de la política de Argentina sino que también implica un conjunto de remitencias internas entre un libro y el otro. En el primero habla de estas fabulaciones en su devenir confabulaciones en dos registros: como “novela familiar del criollo” y “como epopeya popular americana”. En la primera, el conflicto del criollo entre *ius sanguinis* (derecho de sangre) y *ius soli* (derecho de suelo) señala la tensión en que se halla su fervor contradictorio, el cual no es sólo un índice jurídico: la fluctuación en la identificaciones con los otros —por un lado con indios y negros y, por el otro, con españoles— dejaría ver una trama que desemboca en la hegemonía que los criollos consiguieron suscitar en el interior de la sociedad. Es decir el poder. Las identificaciones con los otros (sea indio o negro) da lugar a concebir la conquista como una usurpación y violación de los derechos humanos.

De este modo, *Narraciones de la independencia* da pie a este nuevo libro para concentrar las narraciones rebeldes en la política argentina casi a lo largo del siglo XX: los diagnósticos de Ingenieros a principio de siglo, el radicalismo, el peronismo, las izquierdas, la guerrilla, la dictadura, la vuelta a la democracia con Alfonsín y Menem, todas estas instancias están atravesadas por las vinculaciones entre relato, mito y poder. Pero, ahora, con este libro quisiera recordar una vez más la función que cumple la ilusión en estas narraciones respecto del terreno de lo político. Si Dardo muestra cómo Sorel piensa que los mitos son “medios de actuar en el presente”, es su relación con el imaginario colectivo (de una sociedad) el lugar de la promesa no exenta ni desconectada de la ilusión: políticos, historiadores e intelectuales deben supeditarse a estos mitos sociales, populares, que circulan en una comunidad, porque sobre ellos asientan sus discursos, sus investigaciones, sus proyectos. Leemos así que “Las revelaciones históricas no dependen tanto de los documentos encontrados como de la metamorfosis en las perspectivas de interpretación”. Sorel es aquí el pensador que organiza, con su libro *Reflexiones sobre la violencia*, los mitos revolucionarios, precisamente a través de los procesos de secularización, puesto que podía establecerse una vecindad bastante estrecha con las convicciones religiosas. Si esta fe, esta creencia, este fervor logra mantenerse, entonces es posible que un grupo de sujetos logren también confabularse, rebelarse o ponerse en posición de rebeldía; sin esta fe, no pueden prometer nada ni hacer cumplir esa promesa. Lo político posee este carácter performativo y la eficacia reside en el poder de estas narraciones, en el modo como elaboran el mito según las épocas, según las circunstancias. Dardo analiza, en el decurso de la historia argentina, que Yrigoyen, Lugones y los montoneros no tenían la misma interpretación de la Revolución de Mayo, pero los tres se hacían eco de las distintas versiones de ella. Por eso Leví-Strauss sostenía que no hay (no puede haber) una versión verdadera de la cual todas las demás serían copias o ecos deformados. Todas las versiones pertenecen al mito. En este sentido, hay una doble dimensión: por un lado, los acontecimientos que supuestamente cuenta el mito tuvieron lugar en el tiempo pero, por otro lado, responden a esa estructura permanente, que Dardo llama, asocia, no deja de conectar (con) la memoria histórica. ¿Y en qué reside entonces lo político? ¿Y qué sería lo político de un texto? ¿Cómo perseguir y capturar esa endiada entre literatura y política? ¿Todos los textos son políticos? ¿O más bien, memoria histórica mediante, una literatura se vuelve política cuando logra establecer el antagonismo (la rivalidad, la oposición) entre nosotros y ellos, como define Carl Schmitt entre amigo y enemigo, entre vanguardia y *statu quo*, entre texto y contexto? En la literatura ocurre algo similar de lo que ocurre con el potencial de las narraciones populares y que el mito amasa y habilita, promesa y creencia mediante: la constitución de un grupo de rebeldes confabulados en una causa, adscriptos a una causa, lo cual, llevado al plano de la literatura, puede homologarse a la complicidad del lector, su toma de posición, su manera política de asumir una resistencia.

En verdad, cuando leo estas reflexiones de Dardo no puedo desligar las diversas entonaciones de una reflexión (brillante, según nuestra opinión) sobre la política como relato y su propia actitud ante la escritura, ante cada nuevo libro, una actitud que es, absolutamente, política: y no tanto por el contenido ostensible, como por el hecho de insistir en lo que denomino “actitud brechtiana”, esa alianza entre política y pedagogía, porque siempre escribe en el marco de la relación entre la polis y la paideia, discurso didáctico sí pero camino a alcanzar la conciencia de la situación en el mundo y la sociedad. *Verfremdungseffekt* o “efecto de extrañamiento” llamó Bertold Brecht ese procedimiento teatral por medio del cual el espectador podía escuchar (y no perderse en los mecanismos disolutorios de las identificaciones no distanciadas). De manera similar, hay en Dardo el gesto de estar alerta ante los conceptos, poner en tela de juicio lo preestablecido, desacomodar ciertos presupuestos. Vale decir en este libro, como en otros, lo político depende menos del texto, del contenido, como de la forma de recepción. Si la política es el espacio de una enemistad entre dos sujetos, entre dos sectores, entre dos instancias, entonces su efecto reside en el sentido adjudicado a uno de los bandos, es decir, determinar cuál de los dos es el enemigo.

Estoy convencido que, por más que este libro se circunscriba a la política argentina, habla de lo político en sí, pues hay una dimensión universal en su escritura que permite al lector pensar (y de hecho hay remisiones constantes explícitas como implícitas) ciertos acontecimientos del presente. En un momento como el actual, signado por las protestas contra las políticas neoliberales, como el movimiento estudiantil en Chile, en Italia, el movimiento de los indignados en España, los movimientos de defensa de los pueblos originarios (para dar sólo un ejemplo, la protesta por los derechos humanos de los mapuches del sur para no ser juzgados según el fuero militar que Bachelet no firmó antes del término de su mandato y que pareciera estar más lejos aún con Piñera), es decir, pienso en una serie de resistencias cuyos relatos trabajan con el mito en el sentido antes apuntado y no es fácil comprobar, lamentablemente, que muchas de esas luchas distan de llegar a buen puerto o, incluso, somos testigos del modo nefasto como son abortadas. Sin embargo, este libro pareciera inculcar, además de describir-analizar-interpretar, que las narraciones políticas obtienen su efecto si un grupo logra confabularse. Lo importante es saber contra quién rebelarse (los sentidos que lanza la homofonía se hace presente siempre: revelar la figura del rebelde), quién es, en verdad, como la conocida obra de Ibsen, el enemigo del pueblo. Cuando Dardo retoma de Feinman la distinción entre gobierno y poder en relación con el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner está haciendo (prolongando el período estudiado del libro que llega hasta Menem) una lectura del presente: los periodistas no estaban enfrentando el gobierno sino el poder que es el discurso de los grandes grupos económicos y mediáticos, allí “donde —escribe Dardo— se generan las interpretaciones y los relatos dominantes que deciden además donde está el poder”. Este relato del poder (las corporaciones) es el que pretende la verdad y resulta que no es más que la versión (como en el análisis levi Straussiano) de un sector que cuenta con los medios. Tal vez habría que pensar en esta dirección que si este enfrentamiento político es entre gobierno/poder o democracia/corporaciones, la repolitización de los jóvenes en este momento en Argentina considera (identifica) el gobierno kirchnerista como un anti-poder, un anti-corporativismo y no me refiero sólo a la juventud K. O, en el caso de España, pensar que la ineficacia de los indignados reside a nuestro juicio en la negativa del mismo grupo a convertirse en un grupo político: ¿acaso qué es la política sino la resistencia efectiva de un relato que, llegado un punto, se vuelve una confabulación?

Estas preocupaciones sobre lo político, Dardo las tuvo siempre, desde el primer libro *Nomadología*, el libro dedicado al pensamiento de Gilles Deleuze. Es evidente que la posibilidad de perseguir este interés de libro en libro nos revela que estamos frente a una obra compuesta hasta la fecha de 9 libros. Algunos títulos son ostensibles: *Barcos sobre la pampa*. *Las formas de la guerra en Sarmiento* centrado en el vínculo literatura y política o *La era de la desolación* más en una reflexión filosofía y ensayo. Pero incluso en un libro crucial sobre la obra narrativa de Saer focalizada desde la cuestión del nombrar encontramos un antecedente de las narraciones políticas. Sólo que aquí, en este libro, éstas son definidas como “ficciones simbólicas” y, encaminadas a dar cuenta de que la nominación poética consiste en hacer visible lo invisible o en hacer decible lo indecible, son equivalentes de la violencia constituyente similar a la del sujeto político revolucionario (la figura del rebelde o el confabulado de este libro actual) en el momento de poner de manifiesto aquello que en una situación histórica no llegaba a percibirse siquiera”. Cercana, por tanto, a la noción de acontecimiento de Badiou, las ficciones simbólicas están en las entrañas mismas de las narraciones políticas, tal como Dardo analiza en el relato de Saer “En las tiendas griegas” las versiones del Soldado Viejo y el Soldado joven.

Para finalizar estos apuntes de lectura, estas notas que fui recogiendo con el placer del texto, no se me escapa que es un libro que me está en parte dedicado junto con otros amigos y compañeros y que implica, por tanto, un don que no quiero dejar de agradecer. Pero también aquí la dedicatoria es, *in nuce*, una narración, un relato que alude a la época de un grupo, un grupo reunido por el trabajo y que, como todo relato, como describe Leví-Strauss, tuvo lugar en el tiempo: tanto Miguel Vitagliano, Telma Luzzani, Hinde Pomeraniec, el mismo Dardo y yo trabajamos juntos en la Universidad de Buenos Aires: en la cátedra de Teoría Literaria III cuyo titular era el crítico Nicolás Rosa. Pero en esta dedicatoria leo, a la luz de lo que ella misma narra sin narrar, una alusión narrativa que está fechada y que es, al mismo tiempo, estructural; es por tanto una permanencia. Pienso que tal vez lo político también resida allí: en pensar lazos que puedan enfrentar el tiempo, que puedan reactualizarse desde otra perspectiva, ejercitar una mirada nueva sobre el mundo de las relaciones. Una política de los afectos como un modo de afectar la política para poder liberar lo que, como relato de un acontecimiento vivido en el pasado, puede tener zonas aun latentes. Fidelidad a la memoria histórica, bucear otra vez en su contrapartida, el olvido, para extraer inéditas significaciones posibles.

Enrique Foffani

*Carlos Monsiváis. *Antología esencial*. Buenos Aires, Mardulce. Prólogo de Juan Villoro, 2012, 268 p.

*Carlos Monsiváis. *Los ídolos a nado. Una antología global*. Buenos Aires, Debate, selección y prólogo de Jordi Soler, 2011, 365 p.

La obra de Carlos Monsiváis (1938-2010) es una obra dispersa, publicada en incontables revistas y suplementos culturales, de la cual todavía gran parte permanece inédita. Esta está compuesta mayormente por crónicas, lo cual supone una escritura fragmentaria que se vuelve problemática a la hora de la publicación como libro, momento en el cual la función del antologador es imprescindible. Con tan sólo meses de diferencia han salido a la venta dos antologías que manifiestan tanto la diversidad de tópicos como la multiplicidad de recursos formales, que caracterizan la obra de Monsiváis. La editorial Debate publicó *Los ídolos a nado. Una antología global*, compilada a partir de conversaciones que el mexicano Jordi Soler mantuvo con este escritor. La primera edición en la Argentina es de Julio de 2011. A comienzos del 2012, la editorial Mardulce publicó *Antología esencial*, prologada y seleccionada por el periodista y escritor Juan Villoro.

Los ídolos a nado no está organizado a partir de ejes temáticos. Tal vez sea su pretensión global la que le impone un ordenamiento que parece ser azaroso y en cuyo desorden reside la idea de una obra que es capaz de abarcarlo todo. En su *Autobiografía*, Monsiváis confiesa que quiere mostrarse como una mezcla de Albert Camus y Ringo Starr. Ese anhelo acompaña no sólo su escritura sino los distintos momentos de su obra. Podemos observar que las dos antologías referidas anteriormente al igual que los demás libros de crónicas son una clara evidencia de ese sujeto heterogéneo conocedor tanto de la alta como de la baja cultura.

Esta antología comienza con una selección de escritos, publicados en *Escenas de pudor y liviandad* en 1988, donde a partir de 'lo cursi', definido como aquel anacronismo que se enorgullece de serlo, se despliega una prosa ensayística que aborda la voz cursi del siglo XIX y del XX, la conservadora, la modernista-romántica y el kitsch. Estos temas se proyectan a su vez en las crónicas con las cuales continúa el libro sobre el músico popular Agustín Lara. En un recorrido cronológico por la vida de este compositor, aborda temas como la prostitución a partir de referencias a sus canciones. La transcripción de fragmentos de canciones y sus glosa es un recurso muy utilizado por Monsiváis.

De la cultura popular pasamos al escritor mexicano Salvador Novo, en el cual se cruzan el dandismo y la pose en relación con el mundo gay por medio de una narración que oscila entre la precisión de un artículo de crítica literaria y cierta libertad propia del género ensayístico. Continuando con esta heterogeneidad temática, las crónicas tituladas "Estilos del cancionero" incursionan en el bolero y el mambo. En ellas, encontramos un repaso por algunas figuras del género como Chelo Silva y Ezequiel Aragón; y además breves notas sobre los años inaugurales, acompañadas por definiciones poéticas-sociológicas que son su sello personal. Luego, le toca el turno al actor cómico Mario Moreno. Este escrito comienza con el acontecimiento de la muerte de Mario y las repercusiones de la misma en la prensa mexicana y continúa con su trayectoria artística. Después, bajo el singular título "La noche popular: paseos, riesgos, júbilos, necesidades orgánicas, tensiones, especies antiguas y recientes,

descargas anímicas en forma de coreografías”, el lector ingresa, junto a la mirada del cronista, en la particular noche mexicana.

En esta antología también encontramos una serie de textos sobre personalidades que marcaron a la sociedad mexicana como José Alfredo Jiménez, María Conesa, Dolores del Río, María Félix y David Alfaro Siqueiros. En estos relatos, el hilo conductor es el nombre propio aunque no se trate de biografías sino de una excusa para hablar de la cultura popular mexicana. Por ello, el conjunto de crónicas sobre Jiménez comienzan de la siguiente manera: “Queda claro: José Jiménez, ligados en sus comienzos a la industria del nacionalismo cultural, ha superado la condena (“producto de una época”) y es uno de los responsables de la reinvención constante de un pueblo y de un estilo nacional”. En este caso, el cronista analiza las canciones a través de las exigencias que la industria del espectáculo imprime sobre ellas. Respecto a María Conesa, lo que se compila es el prólogo al libro *María Conesa* de Enrique Alonso. Esta figura femenina le permite reflexionar sobre el “teatro frívolo” y las contradicciones de una sociedad en relación a las normas morales. La crónica de cierre concluye de la siguiente manera: “La leyenda de María Conesa es un doble homenaje al arte ‘frívolo’ y a la fe pagana de sus espectadores”. Tanto éstos como los escritos sobre Dolores del Río y María Félix –íconos del lujo, de la fama, del mundo-imagen, donde se produce el encuentro entre las clases sociales– le permiten continuar sus reflexiones sobre el presente. Por último, la muerte de uno de los tres grandes muralistas mexicanos da origen a una escritura que aborda la pintura, el nacionalismo y las relaciones con el Partido Comunista.

Esta antología termina con una selección de textos de *Apocalipstick* y *Aires de familia*, donde emergen temas como el hacinamiento en el Metro de la Ciudad de México, el EZLN y la vinculación y desvinculación entre las culturas nacionales y la cultura iberoamericana.

El libro *Antología esencial* presenta una selección de textos organizados a partir de tres ejes temáticos: Rock & Pop, Sociedad y escritores y, Desmesura mexicana. Además, cuenta con un prólogo titulado “Instantáneas hacia un cronista” del periodista Juan Villoro. Allí, explicita el anhelo de que la compilación se convierta en una introducción a la obra de Monsiváis, quien incursionó en el género de la ‘crónica comentada’. Esta categoría señala la particularidad de una escritura fuertemente irónica, donde el valor reside en el comentario y no en la narración de los hechos. Por ello, podemos sostener que si existe un lugar que le interesa a Monsiváis ése es el lugar del adjetivo.

La primera sección denominada “Rock & Pop” agrupa tres textos, publicados entre 1966 y 1994, cuya escritura se encuentra en una zona fronteriza entre la crónica y el ensayo. El primer escrito revisa la idea del ‘Camp’ en México dos años después de la aparición del ensayo “Notes on Camp” de Susan Sontag. El segundo texto presenta el relato del debut de The Doors en dicho país, fenómeno que lo lleva a reflexionar sobre la idea del éxito, el triunfo y el consumo. El tercer texto está constituido por una serie de crónicas sobre la cantante Gloria Trevi, quien es caracterizada como “la provocación de las virtudes”.

En el apartado titulado “Sociedad y escritores”, aparece como observamos en *Los ídolos a nado* una escritura organizada a partir de nombres propios. Comienza con una narración sobre el boxeador mexicano Julio César Chávez. La pelea que éste mantiene con Greg Haugen, es el telón de fondo para reflexionar sobre el acto de consumo que envuelve estos eventos en las sociedades contemporáneas. Luego, continúa con una serie de comentarios en torno a la figura del activista político de la izquierda mexicana José Revueltas y termina con un ensayo crítico sobre Salvador Novo en el cual analiza la construcción literaria y el contexto de producción de su obra.

La tercera sección, “Desmesura mexicana”, está compuesta por un solo ensayo extenso titulado “Alto contraste (A manera de foto fija)”, donde reflexiona sobre México por medio de una narración histórica que empieza en el período de Porfirio Díaz y llega hasta 1977.

Carlos Monsiváis fue un cronista comprometido con su tiempo que se animó a poner en palabras temas incómodos y controvertidos construyendo, aún en la fragmentación de la crónica, un trazado genealógico de la cultura popular. Su trabajo de comentarista de lo cotidiano, lo llevó a interrogar su contemporaneidad no sólo a nivel temático sino también a nivel formal permitiéndose utilizar y explorar géneros como el publicitario. Por ejemplo, al narrar una experiencia sobre sectores marginales en la noche mexicana, recurre a la retórica publicitaria cuando expresa: “Al alcance de su bolsillo todo lo que a usted, señor o señora con crédito bancario, le horroriza”. Este recurso que se patentiza en el slogan publicitario demuestra que lo que Monsiváis intenta es exponer una forma naturalizada sin alterar su estructura habitual salvo por la incorporación de un breve sintagma (le horroriza) que dinamiza el sentido y da cuenta de esas “sociologías instantáneas” capaces de registrar lo público.

* Alejandra Torres. *El cristal de las mujeres, Retrato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*. Beatriz Viterbo, Biblioteca Ensayos Críticos, Buenos Aires, 2010, 202 p.

Alejandra Torres, Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Doctora por la Universidad de Oviedo, nos presenta en su ensayo crítico, *El cristal de las mujeres*, una lúcida y comprometida mirada sobre la obra de la escritora y periodista mejicana Elena Poniatowska, centrándose en la producción comprendida entre el período 1990-2000. Este trabajo, cuyo abordaje podríamos ubicarlo en la corriente posestructuralista (tanto en el ámbito literario como en el fotográfico) y a su vez enmarcarlo más específicamente dentro de la propuesta de la Estética de la Recepción, ofrece un exhaustivo análisis de la obra de Poniatowska como escritora-mujer que abre un mundo de mujeres que “inscriben/escriben” la historia social, política y cultural de México. Alejandra Torres no sólo analiza detenidamente la obra más importante de Poniatowska, si no que abre el campo de análisis hacia el contexto histórico y social de la escritura, situándola en tiempo y espacio; y analiza la recepción de su obra en el público mejicano (y también, diríamos, el latinoamericano, que necesariamente amplía, corroborando así a nivel general lo que no puede circunscribirse sólo a lo local) en el cual obtuvo gran reconocimiento, ofreciendo a los lectores la posibilidad de avizorar una visión acabada y sólida de la producción de Poniatowska y su importancia dentro de la literatura latinoamericana.

Torres nos muestra cómo en Poniatowska el arte y el compromiso social en consonancia con el plano de la vida parecen no separarse; más bien, se encuentran en permanente diálogo, fructífero y siempre en estado de asombro. La crítica parece decirnos que esta forma de ver la realidad (o de actuar en ella) Poniatowska la alimenta y fortalece nutriéndose de la inspiración que despertaron en ella mujeres mejicanas que supieron salirse del molde que les imponía la sociedad. Según la mirada de Torres, la escritora mexicana arma en su obra una genealogía que marca vínculos y legados entre mujeres que mediante el arte la política o el compromiso social fueron protagonistas de distintos momentos históricos en México. Esta genealogía, como no podía ser de otro modo, empezaría con la figura de Sor Juana Inés de la Cruz que implica un antes y un después para la mujer y su papel en la sociedad y la cultura mejicanas; sigue con el legado de escritoras como Rosario Castellanos y Nellie Campobello; incluye también mujeres no artistas pero de gran importancia en sus roles sociales, como es el caso de las mujeres de la revolución, destacando la figura emblemática de Jesusa Palancares; y las artistas que hicieron la diferencia desde su arte, comprometido desde diversas ideologías, como las fotógrafas Tina Modotti y Mariana Yampolsky. Todas ellas, mujeres que marcaron rupturas y profundos desacomodamientos en la vida cultural y social, y que llegan a Poniatowska como fuente de inspiración ideológica y estética.

Según la lectura crítica de Torres, Poniatowska actualiza las figuras de dichas mujeres, haciéndolas presentes y perpetuándolas en el tiempo como testimonios reconstructores de la memoria colectiva mejicana. Es la acción misma de fotografiar mediante la escritura. Escritura y fotografía pasan a ser complementos para Poniatowska, una dice lo que no puede decir la otra, o bien, actúan como mutuo sostén, reforzándose, apoyándose entre sí, en pos de una realidad que quiere y debe ser dicha de la manera más clara y directa. La autora sostiene que en la obra de Poniatowska la fotografía es utilizada como un verdadero recurso literario. La escritora se apropia de distintas disciplinas, diferentes formas del lenguaje para comunicar realidades mediante un complejísimo trabajo estético con el texto; de este modo, la fotografía constituye el medio más directo de interpelación al lector, medio que enlaza escritura y la memoria, ejes esenciales de su obra.

Esta relación dialógica e intertextual entre fotografía y escritura marca el eje constructor del análisis de Alejandra Torres, que se centra en la idea de fotografía como elemento indicial, referencial, una suerte de “huella-testimonio” que deja ver la existencia real del referente que es fotografiado. El interés está puesto en la relación metonímica que existe entre el referente y su huella en el papel. La foto es muestra de lo que fue y repercute como resonancia en el presente, a través de la actualización de la lectura. Por último, Alejandra Torres señala que en la obra de Elena Poniatowska hay una especie de “hibridación genérica” a partir del género testimonial, que la escritora explotó por su desempeño como periodista, y que la acercan a los autores de la “no-ficción” como Rodolfo Walsh, pero que, por su trabajo estético y de ficcionalización del material testimonial en sus textos, no podemos hablar de un género específico como lo serían el testimonio o la crónica. Más bien, la autora de este libro de crítica sostiene que Poniatowska se mueve entre diversos géneros discursivos, manteniendo

un especial interés por la imagen o las artes visuales; y es en este singular aspecto donde traza un vínculo con la labor desempeñada por Sor Juana. Este es el modo como desenmaraña una serie de lazos entrecruzados, mezclados, anudados que da una fuerte cohesión simbólica a través de esa gran fuerza femenina (creativa y creadora). Desde esta perspectiva proliferante, la escritura puede actualizar, volver presente, la historia de México en la intermitencia de memoria y, al mismo tiempo, homenaje.

Rocío Pineda

* Román Setton. *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2012, 285 p.

Jorge Luis Borges decía, en su recordado prólogo a *La invención de Morel*, que “las ficciones de índole policial [...] refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable” (14). La sentencia exhibe una concepción acerca del policial, representa una manera de abordarlo entre otras posibles, sólo que esas otras posibles están silenciadas bajo su tono rotundo y generalizador. La novela de Bioy Casares se publica en 1940, año significativo para el género, ya que marca su pretendido punto de inicio, de acuerdo con la opinión de buena parte de los integrantes de la revista *Sur*, así como de múltiples críticos e historiadores de la literatura que se encargaron de perpetuarla.

Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina, de Román Setton, se propone analizar e interrogar el surgimiento de dicha narrativa, y (tal vez bajo los efectos del género que investiga) lo hace de una manera detectivesca, descubriendo bajo las afirmaciones y las genealogías establecidas, una verdad hasta el momento acallada: la historiografía del policial alentada y edificada por Borges y Bioy supone la imposición de un tipo de literatura que excluye de plano los textos anteriores a 1940 —“las producciones textuales anteriores son relegadas al ámbito de los antecedentes y consideradas como meros exponentes aislados que no logran conformar una tradición” (27)—; por otra parte, ese tipo de literatura policial que ellos rescatan es la que tiene relación con la tradición del policial inglés, también conocido como “policial de enigma” —“la literatura policial de los inicios, heredera de otras tradiciones, ha sido omitida casi por completo de la historia, o leída, casi exclusivamente, a partir de la tradición inglesa” (30-31)—. De este modo, otras tendencias no menos influyentes se ven desplazadas, tal como sucede con la novela corta criminal alemana (la *Kriminalnovelle* de Schiller, Kleist o E.T.A. Hoffmann), o con la novela policial y el folletín franceses (Gaboriau, Balzac, Suè).

El libro, en su primera parte, desarma la historización canónica del género policial en la Argentina y la cuestiona. Subraya que “si se examina de cerca la formación de este consenso, se advierte que esa perspectiva fue alcanzada gracias a una serie de operaciones programáticas” (27). Setton lee la historia y los discursos a contrapelo, los pone en evidencia como construcciones, enunciados portadores de ideología y de un interés concreto, alejados de toda naturalización. Concluye, sin titubeos, en que “una operación programática por parte de algunos integrantes de *Sur* termina por transformarse en la historia oficial del género en el país” (27).

Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina propone a modo de período inicial aquel que va de 1877 a 1912, segmento que no sólo comprende un corpus literario sino que además dialoga con la historia del país. Los textos que le dan comienzo son *La huella del crimen* y *Clemencia*, de Luis V. Varela, de 1877, año en el que, significativamente, se inaugura la penitenciaría de Buenos Aires, símbolo de un modelo que puso en esta institución “las expectativas más optimistas de la agenda ilustrada” (68). A su vez, el libro que clausura el segmento es *Casos policiales* (1912), de Vicente Rossi. Con él no sólo se cierra un período literario: también concluye un orden social y político, debido a la puesta en vigencia de la Ley Sáenz Peña, y la consiguiente agonía de la República Conservadora.

En la segunda parte, Setton dedica siete capítulos a estudiar a los primeros escritores del policial argentino (el mencionado Luis V. Varela, Carlos Olivera y Carlos Monsalve, Paul Groussac, Eduardo L. Holmberg, Horacio Quiroga, Alberto de Zabalía y Vicente Rossi).

Vale destacar el extenso estudio de las dos novelas de Luis V. Varela, en las que Setton rastrea la influencia de Poe y del folletín criminal francés, el objetivo que los textos persiguen (la mejora de las costumbres y las leyes), y un rasgo estético e ideológico: el hecho de que las perversiones y los crímenes de los personajes no se leen en sus rostros, sino en sus almas.

El análisis de las obras de Holmberg es otro de los puntos altos del volumen (el escritor a quien el libro destina mayor cantidad de páginas). Setton trabaja con “La bolsa de huesos”, “La casa endiablada”, “Nelly” (todos de 1896), y agrega los menos conocidos “Don José de la pampolina” (1906) y “Más allá de la autopsia” (1906). En ellos se percibe el distanciamiento del autor respecto de la cultura científica (ligada a la clase dirigente), la oposición a un paradigma explicativo unilateralmente materialista, y el acercamiento a métodos espirituales y psicológicos para resolver los crímenes.

De Paul Groussac se analiza su relato “La pesquisa” (1884), donde la verdad surge a partir de circunstancias azarosas, y se niega el policial como enigma meramente analítico. El detective no es aquí un brillante razonador, más bien es un comisario empírico que aprovecha su intuición y desestima el pensamiento lógico-racional.

Los capítulos restantes se ocupan de Carlos Olivera (“El hombre de la levita gris”, 1880), Carlos Monsalve (“Historia de un paraguas”, 1880), Horacio Quiroga (“El triple robo de Bellamore”, 1903), Vicente Rossi (*Casos policiales*, 1912), y de las aventuras y los casos de Mr. Le Blond (presumiblemente escritos por Luis Alberto de Zabalía en 1908).

El análisis de Setton es detallado e indaga los textos con minuciosidad, sin perder por ello el rigor o la pericia en sus observaciones más generales (quizás el capítulo dedicado a Monsalve y Olivera, así como el de Horacio Quiroga, pedían un mayor desarrollo, ya que quedan algo empujados al lado de las extensas páginas dedicadas a Holmberg y a Luis V. Varela). *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina* se anima a cuestionar con fundamentos una tradición arraigada, al tiempo que propone un enfoque prácticamente inédito hasta el momento. Trae a la escena literaria viejos escritores que habían sido olvidados o ignorados, y cuyo estudio resulta hoy paradójicamente novedoso.

Pablo Debussy

* Nancy Calomarde. *El diálogo oblicuo. Orígenes y Sur: fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*. Córdoba: Alción Editora, 2010, 270 p.

Nancy Calomarde da comienzo al contacto oblicuo entre la revista cubana *Orígenes* y la argentina *Sur* con la constatación de la asimetría de lecturas mutuas. Así se inicia la indagación en los proyectos que visibilizan un entramado de debates atravesados por distintas urgencias. Los recorridos entre La Habana y Buenos Aires marcados por escritores y lectores que alternan sus roles retóricos, es el intercambio que, como estrategia, desestabiliza la idea de un centro productor de conocimientos.

“Escenarios, recorridos y deslices (para llegar a Sur desde la Isla)”. Primera partida de un juego sin fin a merced de “las paradojas de la ‘modernidad sin modernización’ de América Latina, o mejor, las múltiples modernidades (y sus reversos) que se tensionan, se repreguntan y nunca se clausuran.” (253). Más aún, la dificultad del manual que sugiere los pasos a seguir permite las discusiones en torno a su ley. Calomarde lo semantiza con la mención de “trampas”, “meandro”, “espejo”, plasmando a lo largo de los conceptos y los nombres ese *locus* dislocado que responde a una primera pregunta: “¿Americanismo u occidentalismo?” (29-40).

Entre *Orígenes* y *Sur* Calomarde sigue la carta enviada como el señuelo de la reflexión diaria sobre el arte y la función del intelectual en la coyuntura de posguerra. Esto no significa un registro de la tensión entre ambas partes, sino la posibilidad de extraer observaciones de entre los textos y los envíos, sobre cómo las operaciones de lectura son, a su vez, trazados constitutivos de un discurso propio para una Modernidad propia. Universalidad u occidentalidad, occidentalidad o americanismo, las fronteras y las naciones serán entonces dicotomías desenvueltas y rearticuladas en la configuración crítica de un panorama literario que las elabora oblicuamente.

Más allá del microscopio enfocado en las lecturas mutuas pero dispares entre los colaboradores de los proyectos culturales en cuestión, con una minuciosidad que devela “elecciones (estratégicas, ideológicas, estéticas)” (19), la operación anamórfica que lleva adelante la autora en el segundo capítulo de su libro, tiene la virtud de desafiar las propias herramientas de lectura en virtud del “plus del diálogo”. A modo de juego barroco en *mise en abyme*, se dramatiza la escena de una carta que se sustrae a la distancia para entablar una conversación a través de textos colocados en su “Escena de lectura argentina en *Orígenes*”. Pedro Henriquez Ureña y José Rodríguez Feo son los nombres del desafío originario. En la reconstrucción de la biografía de *Orígenes*, el encuentro de los cubanos en la academia

norteamericana da la primera nota que resonará en la colección de la revista y en el modo de leer que propone el estudio de Calomarde.

La autora recupera la operación primigenia de los modos de aparición de la pregunta que escapa a la localización fija. Borges y Vitier dialogan sobre *Las ratas* de José Bianco, Rodríguez Feo inicia el juego en torno a Macedonio, Fina García Marruz y Ezequiel Martínez Estrada se acercan a Silvina Ocampo, Lezama Lima y Borges despiden a Ortega. Evidentemente, el proyecto se gana a sí mismo y el capítulo que anunciaba una dirección cede ante la necesidad de dar cuenta de una dialéctica más explícita o más secreta porque es allí donde los sentidos despliegan sus líneas de fuga.

Un apartado particularmente cuidado por la autora es aquél dedicado a los diálogos entre tres mujeres: Fina García Marruz, Silvina Ocampo y María Zambrano. Entre ellas se configura la tríada Cuba, Argentina y España en torno a las definiciones de la ley de género, la expansión a una "cultura femenina" según la poeta cubana, y una dimensión filosófica trascendentalmente enriquecida por Zambrano. Allí se pone en escena un delicado acto que da voz a un lugar de enunciación femenino en el que disputan los sentidos de nociones como "memoria", "historia", "sujeto", con la previa atención a los problemas de pertinencias genéricas. Es aquí crucial el llamado de atención hacia qué régimen atiende a la poesía, observando la necesidad del rigor crítico para abordarla.

Calomarde expone las apuestas interpretando las sospechas de cada jugador sobre las cartas del otro. La carta pasa de la misiva al juego, confusión significativa contagiada de la escena barroca. Así se encuentran Mallea y Lezama Lima, también se encuentra Piñera cuyo viaje traza una ruta postergada, periférica, "autoconsumida" (211-215). Se trata de encontrar las reglas de juego narrativo oportuno para jugadores preocupados por la plasmación técnica de una palabra propia y por dar a las escrituras narradoras la dimensión política que dialogue con el mapa que dibuja el intercambio de papeles. El punto de encuentro es Jorge Luis Borges al que se intenta descifrar en clave colonial-descolonial. La lectura de Calomarde encuentra aquí un núcleo conflictivo y sumamente productivo: si para Piñera y para Roberto Fernández Retamar la "preocupación técnica" (253) no logra plasmar una "voz americana" que quiebre la "colonialidad", la escritura de Borges podrá superar los prejuicios mediante la estrategia de la "cita im-posible". De este modo, la ley del juego permitirá distintos caminos paradójicamente especulares pero con una búsqueda común de la palabra que quiebre la "colonialidad".

Hacia el final, la autora construye una escena ritual en la que sintetiza el despliegue irreductible de escrituras y lecturas. Ese giro epifánico que da el recorrido es difícilmente asimilable pero la "operación cultural" (242) como "canibalismo" escenifica la devoración en el teatro crítico y literario: "Piñera profundiza el acto de la antropofagia, la descentra del eje yo-otro y desestabiliza también el gesto poscolonial de reapropiación y resignificación de las culturas dominantes" (243). En este juego de lecturas devoradoras, el díscolo corresponsal originista, ve en los otros aquello que lo define frente a su augurio argentino y a su cubanidad. El amor tantálico (242-249) de ese centro apelable pero indecible, atraviesa vidas de sujetos migrantes o migrados, de colectivos que no se sacian y juegan su mejor carta con un punto alejado que se supone fuera de las miradas pero que la tirada descubre en la dirección del destino, del destinatario.

Luciana Irene Sastre

*Loreley El Jaber. *Un país malsano. La conquista del espacio en las crónicas del Río de la Plata (siglos XVI y XVII)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011, 368 p.

Al finalizar la lectura de *Un país malsano* resuena una lúcida aseveración del José Lezama Lima de *La expresión americana*: "El paisaje crea cultura", como escribió en su ensayo "Mito y cansancio clásicos". Esta frase podría condensar la perspectiva de la autora en su desarrollo de la preeminencia del espacio, tanto real como imaginario (o imaginado) pero siempre conquistable en tanto objeto de apropiaciones materiales y simbólicas, en tres textos que ella considera clave: los *Comentarios* de Álvarez Núñez Cabeza de Vaca (1555), el *Derrotero y viaje a España y las Indias* de Ulrico Schmidl (1567), y la *Argentina o Anales de las Provincias del Río de la Plata* de Ruy Díaz de Guzmán (1612). A partir de esta tríada, la autora va desglosando la articulación del espacio en sus múltiples aspectos, que se lee en cada una de estas crónicas. En la lectura realizada por El Jaber nos encontramos con los diferentes procedimientos textuales que dichos autores realizan en tanto operaciones discursivas sobre

el espacio que parece conformar el Río de la Plata, es decir, el río como espacio con todo su espesor.

Si bien es el sistema colonial el que anima y empuja la escritura de las “crónicas”, éstas aparecen narradas y escandidas según los mitos e imaginarios europeos sobre el “nuevo” mundo. Al comentar el testamento de Pedro de Mendoza, la autora acota que es el primero de una serie de textos que conforman una suerte de *estética de la decepción*. Sucede que los conquistadores, al no encontrar “la maravilla” que supuestamente debía residir en nuestro suelo, experimentan una casi inenarrable sensación de falta, de vacío (¿prefigura esto el *horror vacui* frente a la pampa y el desierto de nuestros románticos de 1837?) que se textualiza a partir del fracaso y del hambre: “si la experiencia conquistadora es de por sí, si el espacio abona hacia ese resultado, el cronista narrador debe crear un aparto escriturario que sostenga la pertinencia de convertir aquello, que desde el inicio es concebible como vacío, en objeto representable. Esto no supone sin embargo, un proceso de conversión positivo de la negatividad, ya que no hay recreación del lugar ni ficcionalización al respecto, sino un sostén discursivo de una representación alejada de los parámetros bosquejados por el imaginario europeo-conquistador” (166). De este modo, el cruce entre novedad y decepción es la condición de posibilidad de estos textos: en ellos aparece el espacio como insistente protagonista y marco referencial ineludible, además se sumársele una visión predatoria y mercantilista de los conquistadores, ávidos de obtener sus tan esperados botines de riquezas, nunca hallados aunque sí permanezca como un objeto de deseo.

Este libro de crítica se divide en cuatro capítulos en donde la autora desarrolla y se explaya acerca los tópicos ya mencionados, los cuales se encuentran condensados en su “Introducción”. En “Escribir la decepción” leemos los diferentes modos escriturarios de aproximarse a un “mismo” territorio en los tres cronistas y sus fuentes. Cada uno nos brinda una mirada diferente del novísimo espacio del Río de la Plata que es recorrido por Schimdl, Cabeza de Vaca y Díaz de Guzmán en diferentes momentos históricos, lo cual deriva en distintas experiencias aunadas bajo una cifra común: el fracaso, la decepción, el desencuentro (o mejor: la instancias del no-encuentro) respecto de las riquezas y las supuestas abundancias que esta tierra prometía como visión adánica de la ratio-eurocéntrica. Lo que queda de esta encrucijada es la relación entre el cuerpo histórico y el espacio americano que suscita la emergencia de un espacio que empieza a no coincidir con esa previa ideologización inherente a la mentalidad conquistadora. Se trata, en suma, de relatos de esas vivencias obtenidas a pesar de o, mejor, a causa de las adversidades. “El desafío de narrar el Río de la Plata” es el título del segundo capítulo del libro y desarrolla uno de los problemas más fructíferos que surgen de las crónicas antedichas: las tensiones que se suceden a partir de los modelos preestablecidos (entre ellos un rol importante lo cumple el modelo de la expedición militar) y esa imposibilidad consustancial por registrar el espacio americano, incommensurable y al mismo tiempo esquivo a la mirada europea. De este modo, se entrelazan los discursos sobre el Otro, que terminan predicando sobre el sujeto mismo que enuncia (y los padecimientos sufridos por éste en carne propia).

El tercero, bajo el título “Espacio y representación”, se abre con una cita de Michel Foucault: “Tenemos que pensar(nos) en términos espaciales”. En este capítulo la autora intenta ordenar críticamente un territorio que aparece, en el fondo, como desconocido o al menos no conocido del todo. El valor proyectivo que se desprende de las crónicas, El Jaber lo articula en pos de los futuros sujetos que se apropiarán del espacio para extraer la riqueza, aun cuando el objetivo de las expediciones no encontraron, la mayoría de las veces, más que el fracaso. Se dirimen así los diversos intereses políticos que confluyen en la posesión y explotación del “nuevo mundo”. Si bien los expedicionarios no encuentran la “maravilla latinoamericana”, no cesan de sentirse maravillados a las vez que horrorizados (se trata de una potente fascinación) por el territorio que se les resiste y, paradójicamente, los avasalla.

En el cuarto y último capítulo, “El Río de la Plata en imágenes”, Loreley El Jaber nos ofrece una interesantísima lectura de las ilustraciones que acompañan la edición de Levinus Hulsius del libro de Schimdl y del mapa confeccionado por Díaz de Guzmán para su *Argentina*. El Jaber lee estas imágenes en tanto *texto* que funciona como complemento de la letra, sin perder cierto valor autónomo. Por último, el mapa con el que Díaz de Guzmán acompaña su texto le sirve como una muestra de su autoridad sobre el continente americano a la vez que le transmite un valiosísimo saber a la corona española. Finalmente, el de El Jaber es un libro muy valioso para recuperar aquellos testimonios que siguen abonando el camino para posteriores intentos de representar el complejo espacio del Río de La Plata y el modo como engendra la materialidad de una cultura propia.

* Silvia Molloy. *Poses de fin de siglo. Desbordes de género en la modernidad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, 303 p.

“El autor nunca está (nunca escribe) solo. Todo texto es una conversación, una cámara de ecos, donde se entrecruzan restos de voces amigas, comentarios al pasar, recuerdos de lecturas, consultas provechosas, críticas esclarecedoras, en una palabra el diálogo que el autor ha mantenido, mientras escribía, con amigos, con otros libros, con el futuro lector” (11). Con estas palabras comienza el prólogo de este libro y es, de entrada, el índice de una poética cifrada de la autora, tanto de su escritura como del fenómeno de la lectura, ya que “la conversación” que propone excede la característica relación dialógica escritor/lector. Además, desde el interior de esta estructura entran otro tipo de conversaciones: entre los escritores de que trata el libro y que devienen *personajes* y sus propias obras, lo cual es analizado a lo largo de muchos artículos o ensayos aquí compendiados. La cohesión temática que propone cada eje del libro es una unidad surgida *a posteriori* de la escritura de los mismos, ya que cada uno fue publicado en distintos momentos. Esta nueva composición en libro, en el se reagrupan aquéllos en secciones y apartados, genera en el lector –siempre el lector se encuentra en el futuro– una singular *ansiedad* de reflexiones.

A partir de esta nueva recomposición, el libro invita a una nueva lectura, aún lo que podía haber parecido escindido, mantiene la discusión de ciertas temáticas, extiende polémicas a lo largo de la escritura y remarca cuestiones –tal vez olvidadas– que se vuelven significativas dentro de un nuevo contexto histórico. Cuestionar(nos) ahora sobre la modernidad, sobre la muerte del siglo XIX, es tal vez una forma de volver sobre nuestros pasos, sobre aquellos escritores modernistas o finiseculares y con ellos también las lecturas que ya hemos hecho, para reconfigurar nuevas aproximaciones en las que se pueda escuchar otras conversaciones: las que habían calladas y silenciadas. Es, por esta razón, que la autora se propone devolver “la llamativa visibilidad que alguna vez tuvieron”. Este “alguna vez” es lo que parecía haber estado vedado u ocultado en el modernismo y ahora otra vez puesto de relieve, resaltado, extrapolado para dar cuenta de un aspecto de la modernidad –sobre todo el libro hace hincapié en la homosexualidad y el lesbianismo– que parecería no haber existido nunca o mejor: no haber querido ser notado antes y que es, lisa y llanamente, lo omitido por una lectura epocal. Este libro se puede pensar como un ente orgánico, en donde el punto de partida de lectura que se elija parece brindar diferentes recorridos y puntos de llegada. Donde se termina una glosa, un comentario, surge un nuevo texto, un nuevo cuestionamiento, un nuevo discurso frente al cual se propagan las significaciones, se amplía la mirada y se vuelve polifónico lo que había permanecido mudo.

Cada artículo o ensayo comienza con una *causerie*, acontecimiento o hecho “pintoresco”, cuando no con la lectura particular de algún texto fin-de-siglo, desde el cual se parte como punto de origen para realizar un movimiento de desplazamiento/inversión o de expansión/transformación del sentido: por ejemplo, lo que a primera vista se presenta con simplicidad o claridad, se modifica después a partir de las indagaciones críticas en algo críptico que es necesario descodificar para apresar su significado verdadero o, incluso, la lectura no logra apresar el sentido a causa de un hermetismo que permanece desentrañable como ocurre, según nuestra opinión, en el caso de “Mármoles y cuerpo: la *paideia* sentimental de Rodó”.

Poses de fin de siglo se organiza en base a cuatro ejes. El ordenamiento que mantiene cada eje dentro de sí mismo y con el resto, continúa el diálogo que se interseca en base a la sexualidad, la política y el territorio. La primera sección, titulada, “Clínica, nación y diferencia”, se compone de: “*Deseo e ideología a fines del siglo XIX*”, trabajo crítico sobre el encuentro entre Martí y Oscar Wilde, la visión de Darío sobre la muerte de Wilde y, finalmente la valoración de Rodó sobre Darío. Como se ve, el ensayo se ensambla a raíz de un factor común que se va desplazando. Este factor puede ser una persona (Wilde visto por los latinoamericanos), una idea (Wilde valorado por su obra por los latinoamericanos), una estética (Rodó sobre Darío: un latinoamericano interpretando a otro latinoamericano). El artículo se basa en un análisis alrededor de las miradas: mirada que segrega e impide la seducción física que genera Oscar Wilde pero que también integra y unifica su capacidad artística. La mirada se ejerce desde el “nosotros” latinoamericano frente a los “otros” extranjeros, una división que es homóloga al tema de la exclusión sexual. Mirada que culmina en la misma condena del nosotros en un supuesto proceso de *afeminamiento* encontrado en Darío por Rodó. Mirada política de una construcción cultural socio-histórica que avala, que permite determinados “deslices” pero que impide otros. Mirada que enjuicia moralmente y estéticamente una *pose* pero que, a su vez, intenta revalorar/reconocer lo que excede a la

pose, lo que va más allá del sujeto, lo que está más allá del arte, meta de lo que estaban buscando los mismos modernistas.

Cabe destacarse que, en esta *causerie* que recupera Molloy del pasado, la inquietud que genera Wilde está supeditada a dos miradas modernistas: Martí (precursor) y Darío. Tal vez, otros poetas, podrían realizar otras valoraciones de Wilde, sobre todo si pensamos en la figura de Julián del Casal.

En el ensayo "*La política de la pose*", Molloy analiza la figura de Oscar Wilde, destacando su pose: "remite a un histrionismo, a un derroche, y a un amaneramiento que, a partir de Wilde, y acaso más en Hispanoamérica que en Europa (...) se torna cada vez más sospechoso" (47). Esta nueva significación de la pose, sospechosa de una simulación, delata, demuestra e incluso confronta una actitud de silencio, de invisibilidad, en donde lo que realmente se es, no puede surgir a la luz, por lo cual es enmascarada por otros constantemente y se la despoja de significado para poder ser aceptada. Ese desposeimiento es representado por la figura del gran higienista de fines de siglo: José Ingenieros.

En "*Diagnósticos del fin de siglo*", y continuando con la crítica a José Ingenieros del artículo anterior, la autora lo (re) introduce desde un análisis de sus textos, para dar cuenta de las ciencias médicas finiseculares y analizar desde qué lugares todavía se intentaba salvar la sociedad/ purificar/volver a obtener la salubridad de un cuerpo nacional, donde se identificaba lo corrosivo precisamente a partir de una sexualidad diferente.

La segunda sección, "Pedagogía patriótica: cuerpo, género y regeneración", consta de "*Mármoles y cuerpo: la paideia sentimental de Rodó*" que es una indagación sobre la construcción que Rodó hizo de sí mismo en sus obras y de la que Molloy quiere separar y rescatar la otra figura: cuáles eran las verdaderas miras de Rodó en ese proceso de "auto-marmolización" (86; 112). En "*Lazos de familia y utopía nacional: Martí lee a Whitman*", Molloy pone de relieve la lectura y la traducción/ interpretación "mojigata" que hace Martí de Whitman, en un intento de obturar la homosexualidad latente en el poeta pero que, sin embargo, afloraría tímidamente en la utopía martiana de una *comunidad masculina revolucionaria*. En "*Semilla patriótica: regeneracionismo e inmigración*" el trabajo crítico se orienta a leer textos como "Sangre Nueva" de Rahola y "En América. Una campaña" de Adolfo Posada, utilizándolos como puntos de partida para analizar la retórica impulsora/ defensora de la inmigración española en el continente americano y la denostación genérica de la inmigración, llevada a cabo por algunos escritores de la época.

La tercera sección lleva el título de "Impostaciones de lo femenino" y está constituida por "*Cisnes Impuros: Rubén Darío y Delmira Agustini*" en el cual ahonda sobre el proceso de "nenificación" impuesto e impulsado tanto por la misma Delmira como ratificado, después, por Rubén Darío y, en el cual, Molloy pergeña una nueva propuesta de lectura de "El cisne" como homenaje/reescritura al padre del modernismo hispanoamericano; por "*Relatos que matan: género y violencia en Atilio Chiáppori*", en el que la autora analiza las novelas de Chiáppori "Borderland" y "La eterna angustia", poniendo de relieve lo implícito como es el lesbianismo y la violencia de género. Mientras en "El secuestro de la voz: *De sobremesa* como novela histórica", el análisis se orienta a la intensa novela de José Asunción Silva para establecer un paralelo con "El diario de Marie Bashkirtseff", no sólo a nivel intertextual, en base a la reescritura que hace el escritor modernista, sino también a nivel biográfico, pues allí albergan similitudes en la concepción de la vida y la muerte y la vedada sexualidad, en "*Sentimentalidad y género: para una lectura de Amado Nervo*" la propuesta es una nueva interpretación de la obra de Nervo desde la confrontación de la elaboración de una poética sentimental-cursi y la escisión del sujeto asexuado en la esfera de su propia vida.

En la cuarta y última sección titulada "Exilios disidentes: el afuera de la patria" encontramos dos artículos. "*Sexualidad y exilio: el hispanismo de Augusto D'Halmar*" recupera la figura del escritor chileno para interrogar las representaciones del mundo español en su obra, ligándolas al exotismo y a lo "prohibido" de la sexualidad en su época. Y en "*Secretos a voces: traslados lésbicos en Teresa de La Parra*" se investiga sobre la figura de Teresa de La Parra y su relación con Lydia Cabrera para desocultar/demostrar/recuperar la "verdadera" sexualidad de la escritora, ignorada-silenciada por parte de la crítica.

Leemos en su libro *Borderland* que Atilio Chiapori escribió que existe una "fatalidad finisecular" Desde esta perspectiva, parte de este trabajo de Silvia Molloy es, justamente, distinguir y dejar de lado la *fatalidad finisecular* para proponer una expansión y un desborde del género, que parecía vedado en la modernidad y que a partir de estas lecturas, se vuelve central, lo cual es como decir: lo vedado de una época puede recomponerse. Se trata de un eje temático frente al cual podemos cuestionar ciertos autores como sujetos contradictorios que pretendieron mostrar una pose de ellos mismos pero que dejaron oculta otra y esa es la que pretende desnudar la autora de este libro.

Pablo Anselmi

