

CARTOGRAFÍAS LITERARIAS

De la democracia al bicentenario
en el noroeste argentino



RAQUEL GUZMÁN
(COMPILADORA)

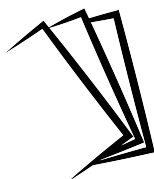


CARTOGRAFÍAS LITERARIAS

CARTOGRAFÍAS LITERARIAS

De la democracia al bicentenario
en el noroeste argentino

Raquel Guzmán
(compiladora)



Cartografías literarias: de la democracia al bicentenario en el noroeste argentino / Raquel Guzman... [et al.]; compilado por Raquel Guzman. – 1a ed. – Salta: Instituto de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades-CONICET, 2018.

248 p.; 20 x 13 cm.

ISBN 978-987-46978-0-6

1. Literatura Argentina. I. Guzman, Raquel II. Guzman, Raquel, comp.

CDD A860

Imagen de tapa: Pawel Czerwinski

ISBN: 9789874697806

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

Compaginado desde TeseoPress (www.teseopress.com)

ExLibrisTeseoPress 84901. Sólo para uso personal
teseopress.com

Índice

Presentación.....	9
Parte I. Itinerarios poéticos	11
Al compás del colapso. Desafíos críticos de las poéticas indígenas del Norte argentino	13
<i>Juan Manuel Díaz Pas</i>	
Se hace poesía al publicar. Experiencias editoriales independientes y artesanales en Salta.....	29
<i>Julieta Colina</i>	
Poesía y experimentación. Aproximaciones a la escritura poética de Raquel Escudero	49
<i>Josefina Mercedes Soria</i>	
(Multi)territorio y discurso poético	69
<i>Raquel Guzmán</i>	
Cartografías literarias rupturales en Jujuy. Fronteras de contrabando. La poética de Ernesto Aguirre.....	87
<i>María Alejandra Nallim</i>	
Parte II. Travesías narrativas	109
Pasando revista... La Narrativa Emergente Jujeña. Antologías y autores	111
<i>Gloria Carmen Quispe</i>	
Hacia una superación del regionalismo en la narrativa salteña. Memoria y ciudad en las novelas de Carlos Müller	135
<i>Elisa Moyano</i>	
Eduardo Rosenzvaig y la luz de las voces.....	163
<i>Máximo Hernán Mena</i>	

Fronteras, formas del (des)arraigo y memoria en Viene clareando, de Gloria Lisé.....	187
<i>Roxana Elizabet Juárez</i>	
Múltiples representaciones de la violencia en la literatura joven. Fabio Martínez, Daniel Medina y la resignificación del espacio de la salteñidad	205
<i>Andrea Mansilla</i>	
Figuraciones del presente en la narrativa de Fabio Martínez.....	221
<i>Carlos Hernán Sosa</i>	
Acerca de los autores	243

Presentación

El presente volumen es el resultado de los estudios realizados por investigadores de las Universidades de Salta, Jujuy y Tucumán, publicados ahora en el marco del Proyecto 'Relevamiento crítico de la literatura del Noa. De la democracia al bicentenario (1983-2016)'¹. Es un trazado díscolo que aborda las escrituras migrantes, errancias discursivas, diásporas, insilios que perforan la imagen homogénea de la región y que se manifiestan a través de la experimentación formal en la poesía de mujeres, las redes intertextuales que la ligan a la escritura de otras latitudes, los desafíos críticos de las literaturas indígenas contemporáneas y los nuevos mapas literarios. También se incluyen las polémicas con la tradición y con las imágenes sociales estereotipadas, las narrativas de la posdictadura y la construcción de los cánones provinciales.

Los artículos están presentados en dos partes, la primera en torno al problema del discurso poético, siguiendo una gradación desde las cuestiones con planteos recientes –la literatura indígena actual– hasta el estudio de un escritor disruptivo a la vez que canónico, como es Ernesto Aguirre. En la segunda parte la discusión se refiere a los debates más frecuentes en el NOA –que aluden a lo regional– hasta los interrogantes referidos a los nuevos formatos narrativos, y la profusión de voces en el nuevo milenio. En todos ellos se revela la inquietud analítica, el planteo de interrogantes y la preocupación por dar cuenta de un objeto de estudio complejo y desafiante.

¹ Esta publicación está financiada por el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, Proyecto 2334/17.

Como toda representación sabemos que esta es ficticia, pero a la vez confiamos en su operatividad para redefinir recorridos, poner en evidencia producciones o revisar modalidades de lectura a fin de abrir la discusión en torno a las literaturas argentinas como fenómeno plural.

Raquel Guzmán

Parte I.

Itinerarios poéticos

Al compás del colapso

Desafíos críticos de las poéticas indígenas del Norte argentino

JUAN MANUEL DÍAZ PAS

Fronteras

Aún en la región con mayor diversidad cultural y étnica del país, las producciones verbales de los pueblos indígenas no son estudiadas, problematizadas ni enseñadas¹. Se trata de producciones que desestabilizan las cuidadosas y sofisticadas elaboraciones del canon de los académicos (correlato de una desidia de alcance mayor). En consecuencia, a partir de la consideración de la literatura como una elaboración de enunciados políticos que organizan, jerarquizan y distribuyen un sistema de enunciadores relevantes dentro de una estructura discursiva de alcance social, las

¹ Debe decirse, sin embargo, que la labor crítica de Zulma Palermo considera, en el GEL por ejemplo, las vinculaciones entre lo indígena como sustrato y horizonte (una especie de suelo fértil para el *mestizaje*) y que en producciones más recientes (2005: 177- 186 y 187-201) incorpora reflexiones más agudas sobre la cuestión indígena, la interculturalidad, los procesos de luchas hegemónicas desde las periferias y desde perspectivas de género. La revista *Jornaleros*, n° 4, dedicado a las "Literaturas de las regiones argentinas", de Jujuy, publica el ensayo del escritor humahuagueño Sixto Vázquez Zuleta "La literatura indígena argentina". Es, acaso, el único caso en que el tema es abordado de manera explícita en los textos comentados. Puede consultarse en <https://es.scribd.com/doc/190806498/Jornaleros-04-Literaturas-de-las-Regiones-Argentinas-De-fundaciones-y-refundaciones>

literaturas indígenas representan la manera en que estos sujetos introducen en la cultura escrita el signo plebeyo de un pueblo sedicente.

A diferencia de otras regiones latinoamericanas, las producciones verbales de los indígenas no han sido consideradas por la crítica literaria y, en consecuencia, no ha podido establecerse un vínculo entre aquéllas y los currículos escolares, los debates estéticos y las producciones de cánones. Sin lectura, sin análisis, sin valoración y sin difusión, estas escrituras permanecen invisibilizadas, minimizadas e incluso reputadas como documentos etnográficos que no involucran procesos creativos en su factura.

A partir de un cúmulo de operaciones críticas, es posible imaginar un consenso en torno de obras, autores y estéticas que, producto de prácticas de lecturas y de métodos interpretativos, sedimentan y conforman una hegemonía que luego se traduce en el canon y en el holograma de una región letrada. En términos generales, dichas prácticas involucran a sujetos que dominan aparatos enunciativos de poder (la cátedra, la prensa, el prestigio social del escritor, la función pública en los organismos culturales del Estado). En definitiva, el canon es una cuestión de poder y sus dinámicas, complejas e incompletas históricamente, configuran las luchas hegemónicas de una sociedad en donde se dirimen cuáles sentidos tienen relevancia colectiva y cuáles sólo pueden autorizarse después de largos procesos de litigio. De algún modo, la literatura de Salta (como muchos sistemas autoclausurados de Latinoamérica) sigue siendo una literatura colonial.

Ahora bien, los recorridos críticos que conducen al canon regional del norte argentino (NA) trazan una senda que va desde una interpretación folklorizante, asentadas en búsquedas de originalidad, autenticidad y esencias, hasta las problematizaciones más recientes en torno de la cuestión de la colonialidad del saber y del poder. En cuanto a los abordajes algunas perspectivas relacionan lo regional con el ámbito metropolitano en donde se busca reconocimiento,

proyectando así coordenadas de legibilidad que perfilan un canon prestigioso al que se desea pertenecer. Mientras tanto, otros intuyen, proponen o sugieren que la exploración de la región NOA es apenas una forma de abrirse paso hacia una dimensión regional macro, concretamente el espacio andino y el continente latinoamericano, y problemáticas de poder que trascienden los límites de lo puramente discursivo.

Por otro lado, las discusiones en torno del canon comprenden desde la presuposición y naturalización de figuras patriarcales centrales (como J.C. Dávalos, Aráoz Anzoátegui o Santiago Sylvester²) hasta la emergencia de movilizaciones sociales cuyo impacto político hace eco en las investigaciones críticas (el feminismo, las luchas proletarias, los desocupados, los parias urbanos y los pueblos indígenas). Estas últimas, en consecuencia, discuten conceptos tenidos por resueltos como periodicidad, canon, literatura, escritura, lectura e introduce en los debates variables de género, de etnia y de clase, poco o muy poco frecuentes en las propuestas más convencionales³.

A pesar de la ausencia de una *literatura indígena*⁴ en estas elaboraciones, sí emergen apreciaciones sobre lo indígena en cuanto sustrato, semejante a un suelo cultural, que se define más por constituirse en objeto de representación que por ser la posición relevante de un sujeto de la enunciación.

² Que prescriben los estándares estéticos, facilitan u obstruyen la incorporación de autores, legitiman a través de antologías y estudios críticos a ciertos escritores de manera recursiva.

³ Cabe advertir que el resumen de una historia de la crítica salteña merece un estudio extenso que aquí se presenta con cierto esquematismo expositivo.

⁴ Cabría preguntarse también por una literatura indigenista, cuando menos, como alternativa conceptual dentro de los estudios de las letras regionales. En cuanto a literaturas indígenas en plural o al impulso de otras conceptualizaciones como prácticas letradas originarias o dinámicas literarias interculturales u oralituras es una cuestión todavía muy incipiente en el área de estudio y que depende exclusivamente, en rigor, de ciertos debates críticos y con los mismos productores de dichas textualidades.

Para el caso de los pueblos indígenas, estos fueron silenciados e incluso desaparecidos de las esferas de la enunciación escrita a través de procesos complejos como la colonización, la evangelización y la construcción de conocimiento científico (especialmente la antropología y los estudios naturalistas). Sin embargo, mientras que para los discursos nacionalistas lo indígena era apenas un recuerdo precivilizatorio, en la realidad empírica estos pueblos continuaban su historia y promovían formas de interacción diversas con los embates occidentalizantes de la modernidad, desde manifestaciones y revueltas, hasta modos de asimilación cultural. Lo cierto es que durante mucho tiempo en Latinoamérica se pensó hegemónicamente que los pueblos indígenas representaban aspectos negativos (y por eso dignos de ser negados) de nuestras identidades, en especial dos: el atraso y la extinción, el uno correlato del otro⁵.

Lo cierto es que la contemporaneidad de los pueblos indígenas es innegable y es resultado de procesos históricos y sociales que articulan la emergencia de identidades reetnizadas con reivindicaciones políticas entre las cuales las relativas a la lengua, la identidad y el territorio constituyen ejes centrales⁶. Por lo tanto, los objetivos de esta propuesta orientan a reflexionar sobre dicha contemporaneidad, sus procesos de historización y las modalidades que adquieren sus prácticas artísticas; a la valoración de sus saberes

⁵ Así, desde lugares de poder, se sostuvo que los indígenas no estaban preparados para los desafíos del mundo moderno y que, o se unían al tren o desaparecían; por otro lado, también se sostuvo enfáticamente que en realidad ya no existían indígenas sino mestizos y campesinos que, en todo caso, solo falseaban su identidad étnica para obtener acceso preferencial a ciertos recursos disponibles de las políticas públicas estatales o (en tiempos más cercanos, ONG y organismos internacionales) especialmente territorios. Es frecuente oír en el discurso de los sectores del poder que aborrecen las prácticas de los “indios truchos” cuando se oponen a desmontes o litigan por la titularización comunitaria de sus territorios.

⁶ Se puede consultar el libro del sociólogo Raúl Javier Yudi, *Kollas de nuevo. Etnicidades, trabajo y clasificaciones sociales en los Andes de la Argentina*, editado por Purmamarka Ediciones, en Jujuy el año 2015, para un panorama sugerente sobre los procesos actuales de identificaciones indígenas.

ancestrales; a reflexionar sobre las relaciones interculturales como procesos de democratización y descolonización del poder y del saber; a reconocer la existencia de realidades sumamente complejas que superan el exotismo para representar impulsos creativos y vivientes de pueblos antiguos; a descentrar la lengua castellana y los imaginarios occidentalizantes como matriz interpretativa de la nación, la patria y el porvenir; a reconfigurar el mapa literario de la región a partir del aporte de otras perspectivas de análisis no textualistas y otros corpus de estudio; a pensar la palabra como un poderoso espacio de enunciación que recupere, al mismo tiempo que las luchas contrahegemónicas, las tensiones creativas plebeyas en vistas a imaginar trayectorias emancipatorias.

Unas literaturas regionales

El estudio metódico del sistema literario regional del NOA es un fenómeno de duración relativamente breve (los 200 años de la nación o los 500 si se incluye la colonia, en comparación con la historia de los pueblos originarios que data de alrededor de 10 mil años). De manera que, esta es la tesis principal de la presente propuesta, existen dos cuestiones constantes del pensamiento crítico latinoamericano: la fricción étnica y la fronterización de la literatura⁷. A la larga, habrá que sostener que la literatura es, como bien dice Deleuze, cosa de pueblo, sí, pero solo si ese pueblo es sedicente, o sea si tiene la capacidad de decirse a sí mismo.

7 “Veo en el concepto de regionalismo una obvia diferencia [sic] al espacio. Y aparte de lo que se me aparece como áreas de fricción (lo autóctono precolumbino y lo colonial de penetración y dominio) en el orden étnico, pienso que la literatura regional – la que se pretende determinada por los límites geográficos – puede ser más afín a territorios limítrofes del país (o de espacio interno) que al país (o provincia) donde ella se produce.” De la participación de Guillermo Ara, *Actas del Simposio de Literatura Regional*, Salta: UNSa, 1981, pp. 10-11.

Y sí, pero solo si ese pueblo no es una acumulación homogénea sino que representa una discontinuidad simultánea cuya motricidad está dada por la conflictividad⁸.

Por lo tanto, la literatura regional permite conectar los problemas literarios de un territorio (nacional e imaginariamente) fronterizo con otros problemas culturales, sociales y políticos (aunque no solo ellos) del resto de Latinoamérica. El estudio de una literatura regional, desde una perspectiva relacional, conduce a la problemática más general de los procesos de subalternización y colonialidad del presente latinoamericano.

La propuesta aquí presentada busca problematizar las relaciones de poder en las dinámicas interculturales de las sociedades del NA a partir de la emergencia potente de los plebeyismos urbanos e indígenas. A partir de la consideración de construcciones hegemónicas del otro, se piensa la literatura como una práctica intercultural puesto que tensa los imaginarios sobre representaciones masivas de identidad: la nación blanca, europeizante, letrada y civilizada.

Nuevas poéticas para un país que nunca fue: las literaturas indígenas

Las escrituras producidas por indígenas en el NA (vale decir que también en el resto del país) son uno de los objetos más apelativos de la literatura argentina contemporánea. Por un lado, advierten sobre procesos de traducción cultural al interior de un país que construyen espacios tensos de

⁸ La discontinuidad simultánea como noción de trabajo supone que en un mismo estado de la literatura existe una proliferación de prácticas y sentidos que instala de manera explícita una producción constante de diferencias no reducibles a categorías que las asimilen. Por lo tanto, lo que se denomina bajo el rótulo singular de literatura regional no es más que el encubrimiento, merced a operaciones críticas de poder, de esta proliferación. La singularización de una literatura regional, en definitiva, orienta la reflexión hacia la idea de unidad, homogeneidad y totalidad autosuficiente.

significación. Por otro, abordan modalidades de inscripción de las ciudadanía dentro de las plataformas discursivas producidas desde las culturas hegemónicas urbanas, especialmente la escritura y el libro impreso. Ahora bien, estas producciones escritas aluden a dinámicas de resistencia de los pueblos indígenas.

Así pues, las torsiones de la escritura alfabética, operativas dentro de regímenes discursivos fuertemente restrictivos de los despliegues incontrolables de la oralidad y la producción material de símbolos y signos, señalan el punto de ignición de la situación colonial de los indígenas americanos, obligados de este modo a callar ante la ley del otro, el otro como oído sordo, solo apto para recibir ruidos allí donde hay palabras. Sin embargo esa glotofagia conquistadora ha ido adquiriendo formas elásticas y conflictivas, es cierto, pero también se constituyó en un terreno donde las batallas culturales preñan las memorias históricas para engendrar cuerpos sedicentes según los acordes calibanescos del que usa la lengua del amo para maldecirlo. Es así como algunas líneas de sentidos se orientan hacia direcciones diversas: la memoria de las matanzas, las políticas etnolingüísticas, las trayectorias corporales de los sujetos de la enunciación, algunos aspectos referidos a los procesos de literaturización de las producciones escritas por indígenas pero también las vinculaciones posibles entre lo literario y otras prácticas artísticas. Dichos procesos configuran una heterogeneidad enunciativa entrevista en los cambios de código (el uso de léxico de un idioma alternando con el de otro e incluso con modificaciones sintácticas y morfológicas), los saltos de registro (entre el relato anecdótico, la memoria oral, el relato tradicional, la poesía y el canto) y las consiguientes ambigüedades de género. Si bien la idea es trabajar con textos escritos, debe tomarse en consideración que muchos de los mismos fueron trasvasados desde la oralidad, en algunos casos traducidos desde una lengua indígena al castellano, y luego transcripto (y a veces

corregido) en castellano. En consecuencia, se puede pensar que estos textos representan una complejidad enunciativa digna de ser tenida en cuenta a la hora de su lectura.

En efecto, ¿quién habla? En los textos indígenas son frecuentes las reflexiones sobre la enunciación. En primer lugar, las conflictivas relaciones entre la oralidad y la escritura. En segundo lugar, las configuraciones y modalizaciones de las voces que emergen en la superficie enunciativa. En tercero, la producción de una interlengua que opera distintas distancias y diferencias entre el castellano y la variedad de lengua imaginada por el escritor o su lengua materna. En cuarto, el sistema referencial que articulan los textos en relación con el sistema de la cultura hegemónica. En relación con estos problemas podrían pensarse los listados de topónimos bilingües o las referencias a nombres de informantes, las narración de prácticas o los relatos de acontecimientos históricos en los textos de Laureano Segovia de su libro *Memorias del Pilcomayo* (2005) y examinar las consecuencias emergentes a partir de la construcción de relatos según diferentes perspectivas, especialmente en referencia a cómo opera la lógica de los relatos históricos, por ejemplo, en nuestras sociedades. Así pues, ¿es una versión entre muchas, es la verdad, es una ficción, es un recuerdo, una memoria distorsionada, por qué no existe un relato “oficial” que recupere el mismo episodio?

Otra cuestión sumamente importante remite a las lenguas. Aquí es importante el efecto de extrañamiento que generan las lenguas en todos sus niveles. Pero también una lengua invoca sonoridades, ritmos, corporalidades en trance respiratorio. De manera tal que, por ejemplo, el poema de Lecko Zamora “Wahát wo” (El pescador) constituye un caso de este tipo de trabajo sonoro. Además, el propio autor, junto al ensamble de músicos contemporáneos Choss ph’anté, le pone la voz y la presencia escénica en un video que se puede

consultar en la red⁹. La experiencia de articular la experiencia poética de una lengua dentro del territorio nacional que no es el castellano desarticula el imaginario sobre la homogeneidad de la patria. Por otro lado, para quienes piensan que las identidades indígenas se resuelven en la “danza de la lluvia”, esta performance escénica complejiza los vínculos entre el arte moderno y las vibraciones ancestrales del llamado a lo viviente que impulsa este poema de Zamora.

Otra dimensión corresponde a los imaginarios sobre los pueblos originarios que producen sentido común, numerosos y elaborados desde la colonia pero, sin dudas, estabilizados en el período de sometimiento de las décadas de 1870 y 1880 a manos de las armas del Estado nacional (las mismas que nutrirán las interpretaciones del siglo XX): la extranjería¹⁰; la extinción¹¹; el atraso¹²; la barbarie¹³; el exotismo¹⁴; la museologización¹⁵; la negación¹⁶; el anacronismo¹⁷; la

⁹ Ensamble Choss Phanté – Yiken

<https://www.youtube.com/watch?v=DUTXJ1UANZY>

¹⁰ Por ejemplo, sostener que los mapuches son chilenos y que los guaraníes son paraguayos.

¹¹ Las publicaciones periódicas con noticias tituladas “muere el último ona”, etc.

¹² Referido a que los pueblos originarios son incapaces de sacar réditos del usufructo de las tierras del mismo modo que los empresarios de la soja, por ejemplo.

¹³ Como la representación de los maloneros que llevaban cautivas en Echeverría.

¹⁴ Tal la descripción orientalista de Sarmiento.

¹⁵ Referida a que los indígenas deben permanecer en un estado de inmutabilidad para mantener su identidad, traducido a que si usan jeans y no taparrabos y se comunican por celular entonces son indígenas “truchos”.

¹⁶ Incluye negar el genocidio por parte del Estado argentino pero también negarles contemporaneidad, derechos, existencia y voz.

¹⁷ Centrado en superponer conceptos y formaciones históricas a sus prácticas e identidades culturales, por ejemplo referirse a sus creencias como paganas, a sus territorios ancestrales como tierras privadas invadidas cuando no existe el concepto de propiedad privada o el caso

desciudadanización¹⁸ y la inferioridad¹⁹. Por lo tanto, de acuerdo con estos imaginarios, es posible confrontar cómo se representan los propios enunciadores indígenas y cómo fueron representados por los autores canónicos. Una selección azarosa de poemas de Dávalos da la clave de la desproporción entre la opulencia retórica del letrado y las disminuciones del representado como objeto accesorio del paisaje. Por su lado, hay poemas que buscan una reivindicación identitaria y que, por lo mismo, operan en un plano confrontativo al tiempo que se justifica en una primera persona que hereda en su sangre un pueblo. Entonces, se trata de textos afirmativos de la existencia y vitalidad de los pueblos que contradicen aquél imaginario de desvalorización. Es el caso del poema “Soy Kolla y qué” de Festo Chauque.

Esta propuesta también piensa las relaciones entre pasado y presente y cómo tales vinculaciones atisban lo que en realidad proponen estas literaturas: una nueva realización histórica. En esta dinámica, la escritura de los jóvenes articula la ancestralidad con lo contemporáneo y, en un mismo movimiento, valoriza los saberes de los mayores y señala un camino creativo que no es mera reiteración sino creación de vínculos entre lo silenciado y el poder de decirse a sí mismo, entre la comunidad como punto de origen y lo individual de toda escritura. De esta manera, los textos

anterior de la extranjería cuando el Estado apenas cuenta con 200 años y los pueblos con miles de presencia en espacios que ni remotamente podían llamarse Argentina, Chile o Paraguay, etc.

¹⁸ Relativa a la exclusión de derechos igualitarios por no portar papeles que acrediten la condición de pertenencia a una sociedad civil tal como el documento nacional de identidad, el carnet de vacunas, la partida de nacimiento, etc.

¹⁹ Como correlato de todo lo anterior, el imaginario de la otredad como condición de inferioridad se traslada a distintas prácticas excluyentes y políticas paternalistas de minorización basadas en el componente étnico de sus destinatarios, para el caso de los niños indígenas, la educación intercultural bilingüe con vistas a utilizar la lengua dominante, lo que se denomina bilingüismo extractivo.

de Ervis Díaz y de Osvaldo Villagra²⁰, escenifican dos tensiones, la herencia ancestral en los jóvenes y las posibilidades de la escritura²¹ como mecanismos de superación de la situación colonial. En este sentido, “El sueño de Nifwotaj”, sobre un niño que se convierte en melero, podría pensarse como esa reafirmación de la identidad cultural. En efecto, más allá del texto particular, ¿qué continuidades existen entre aquellos saberes no legitimados y las prácticas sociales en la vida urbana? Por ejemplo, existen saberes (como historias, recetas, cantos, juegos y otras filiaciones culturales, territoriales, familiares, etc.) que representan continuidades entre lo supuestamente ajeno y lo que aparentemente es propio²².

La literatura puede establecer también vínculos a partir de esta heterogeneidad cultural. Estos jóvenes escritores impulsan una apertura a la proliferación de saberes, a la puesta en valor de tradiciones alternativas y de saberes no comprometidos con la instrumentalidad de los seres vivientes y a la participación de todos en condiciones relevantes e iguales.

Estas aproximaciones representan sin embargo una oportunidad creativa para el ejercicio de la crítica literaria que tiende a naturalizar la escritura y las prácticas estéticas. Mientras que en lugares como Chile, México, Perú y otros países de Centroamérica las discusiones avanzan en aspectos localizados y más específicos, en Argentina los sistemas de legitimación cultural (como las instituciones literarias

²⁰ Elaborados en el marco de un taller que ellos dictaron en el IEM (Instituto de Educación Media “Dr. Arturo Oñativia” dependiente de la UNSa) de lengua y cultura wichí.

²¹ La representación alfabética de la propia lengua, la auto traducción al castellano, la edición impresa, la distribución y recepción diferida, la incorporación a los espacios curriculares formales de la educación media.

²² Así pues, sahumar la casa, ofrecer alimentos a los difuntos, dar de comer a la pachamama, son prácticas cuyas pautas provienen de una fuerte filiación ancestral que, a pesar de la vida urbana, a pesar del dispositivo negacionista, a pesar de las políticas de invisibilización y de las prohibiciones no han desaparecido.

y educativas) continúan sosteniendo ficciones enunciativas de larga data: un Estado, una lengua, una nación. Dichos aparatos de enunciación se convierten así en aparatos de desaparición, que de esta manera les niegan a los pueblos indígenas un estatus de contemporaneidad respecto del mundo imaginado.

El trabajo con las literaturas indígenas contemporáneas articula instancias de debates orientados a refuncionalizar el espacio crítico como un ámbito de transformación del sentido común. Además, no se trata simplemente de incluir textos producidos por indígenas etiquetados como de “novedad” sino de encaminar los aparatos hegemónicos de enunciación hacia procesos de disolución y desjerarquización que, al menos en un principio, los vuelvan permeables a las racionalidades plebeyas.

Es por ello que estas escrituras constituyen procesos de fronterización análogos a los de las literaturas plebeyas urbanas: aparecen en el escenario de las pugnas para hacer de las palabras señuelos relevantes donde las mallas de poder puedan eludirse. Si las fronteras existen en los imaginarios, entonces señalan los límites (el “hasta aquí llegaste” de toda hospitalidad), la inconfundible potestad del anfitrión y la obediencia del huésped. Adentrarse en estas escrituras significa un desafío al mismo tiempo que la participación de un proceso de larga duración que no ha dejado de acontecer como la primera vez: una lengua, una nación, un pueblo. ¿Quién tiene la palabra? En todo caso, ¿cuáles? ¿Ellas vienen con los otros, son la venida del otro o, más bien, las llevan cargando junto con la memoria ancestral? La escritura literaria es apenas un fragmento de las realidades de los pueblos indígenas, pero representa la vocación resistente de los cuerpos ante las maquinarias de guerra, de exclusión y desaparición.

Bibliografía

Textos de autoría indígena

- Ceupo (2013) *La inmortalidad de nuestras culturas milenarias*. Salta: Víctor Manuel Hanne Editor.
- Chauque, F. (2006) *Corazón andino*. Sin datos.
- _____ (2012) *El regreso del amawta*. Salta: Milor.
- Chico, J. y M. Fernández (2008) *Napalpi. La voz de la sangre*. Resistencia: Instituto de Cultura del Chaco.
- Díaz, E. y O. Villagra (s/f) *Relatos ancestrales*. Salta: IEM.
- Díaz, F. A. y N. J. Gea (2011) *El andar de nuestros ancestros*. Villa María: EDUVIM.
- Juárez, G. y R. Montani (2016) *Los días del pasado*. Córdoba: La marmosa.
- Plaza, G. (2015) *Retorno*. Córdoba: el autor.
- Segovia, L. (2005) *Memorias del Pilcomayo. Otichunaj lhayis tha ohihi tewok*. Salta: Ministerio de Educación de la Provincia de Salta – Secretaría de Cultura.
- _____ (2011) *Olhamel ta ohapehen Wichi – Nosotros los wichi*. Salta: Ediciones Khates.
- Vázquez Zuleta, S. (2014) *Inkariuma. Manual de acción política indígena*. Salta: el autor.
- Zamora, L. (2015) *Lenguaje. Poesía en idiomas indígenas americanos*. Córdoba: Festival Internacional de Poesía de Córdoba.

Sobre literaturas indígenas

- Ayllón, V. (2016, octubre) “Ausencia de literatura indígena contemporánea en Bolivia”. *Pukara*, 7 – 9.
- Barisone, J. A. (2013) “Problemas en el estudio de las literaturas indígenas.” *Zama* n° 5, 153-167.
- Barrios, S. y J. Zigarán (1995) *Cultura y textualidad amerindia. Historia sociocultural de la literatura de Salta 3*. Salta: CIUNSa.

- Castellanos, J. (2017) *Dxebeja binne. Un punto de vista crítico sobre lengua y literatura indígena*. México: Piedra Bezoar.
- Caudillo Félix, G. A. (2017) "Mujeres indígenas poetas en América Latina: Lucila Lema." Ponencia presentada en el XXI Congreso ALAS, Montevideo, Uruguay. Extraído el 03 de abril de 2018 de http://alas2017.easyplanners.info/opc/tl/5244_gloria_alicia_caudillo_felix.pdf
- Cocom Peech, J. M. (2010) "El retorno literario de las voces antiguas en América". *ISEES* n° 8, 111-130.
- Colombres, A. (2010) *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Escalante, E. del V. (2013) "Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas". *A contracorriente*, Vol. 10, n° 3, 1-20. Extraído el 5 de mayo de 2018 de <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/712>
- Escobar, T. (2015) *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Buenos Aires: EDHASA.
- Gómez Ardilla, C. E. (2016) *Visiones de mundo de tres poéticas indígenas a propósito de memoria, territorio y resistencia: los casos de Fredy Chikangana, Miguel Ángel López-Hernández y Hugo Jamiroy*. (Tesis doctoral). Bogotá: Universidad de Caldas.
- León Portilla, M. (1992) *Literaturas indígenas de México*. México D.F.: FCE.
- _____ (1996) *El destino de la palabra. De la oralidad y los códigos mesoamericanos a la escritura alfabética*. México: FCE.
- Lepe Lira, L. M. (2010) *Lluvia y viento, puentes de sonido. Literatura indígena y crítica literaria*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Meza Márquez, C. y A. Toledo Arévalo (2015) *La escritura de poetas mayas contemporáneas producida desde excéntricos espacios identitarios*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

- Naranjo Zavala, K. (2011) “Literatura indígena contemporánea: panorama, perspectivas y retos”. *Razón y palabra* n° 76. Extraído el 06 de mayo de 2018 de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/varia/12_Naranjo_V76.pdf
- Posada Rodríguez, E. (2009) *Oralidades y escrituras en el Amazonas colombiano*. (Tesis Doctoral). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Rivera, P. (2014) *El indio urbano en la poética de Jesús Ramón Vera: desplazamientos*. Salta: Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura de la Provincia.
- Rocha Vivas, M. (2013). “Oralidades y literaturas indígenas en Colombia: de la constitución de 1991 a la Ley de Lenguas de 2010”. *A contracorriente*, Vol. 10, n° 3, 74- 107. Extraído el 5 de mayo de 2018 de <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/712>
- Spíndola, J. (2009) “Poesía mapuche y fronteras culturales”. *Confines* n° 20. Extraído el 3 de marzo de 2018 de <http://www.confinesdigital.com/conf20/poesia-mapuche-y-fronteras-culturales.html>
- Soares C. Da Rosa, F. M. (2016) “A literatura indígena brasileira: debatendo o conceito”. *Boitatá* n° 22, 92 – 104.
- Vázquez, J. A. (1978) “El campo de las literaturas indígenas latinoamericanas”. *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIV, n° 104 – 105, 313 – 349.
- Vázquez Zuleta, S. (2013) “Literatura indígena argentina”. En *Inkariuma. Manual de acción política indígena* (242 – 256) Salta: el autor.
- Zavala, M. (2007) “Poesía, género y etnia en Centroamérica”. *Centroamericana* n° 12, 121 – 141.

Se hace poesía al publicar

Experiencias editoriales independientes y artesanales en Salta

JULIETA COLINA

La poesía tiene, como parte misma de su especificidad, la necesidad de apropiarse de un soporte. Ahora bien, ese condicionamiento está matizado por otra característica: no parece haber límite definido para el soporte. Una pared, una servilleta, un billete o la misma mano pueden servir de apoyo material a un poema. Santos Vergara, artista plástico y escritor de Orán, recuerda que en su infancia pobre soñaba con un lápiz y una hoja en blanco para ensayar sus trazos. Mientras el sueño esperaba paciente, cualquier pedazo de papel sucio era un recurso aceptable para la creación.

El trabajo editorial tiene la enorme tarea de construir las condiciones de posibilidad para que las obras de los escritores lleguen a manos de los lectores en formatos relativamente accesibles y que acompañen, en la medida de lo posible, el valor de lo que cobijan. La industria editorial -parte del sistema de mercado en el mundo que habitamos- antepone a los anteriores objetivos el valor de las ventas y ganancias monetarias. En ese entramado de intereses, la poesía asoma la cabeza entre multitud de estanterías y vidrieras, haciendo esfuerzos para no perderse entre tanto ornamento y llorando todo lo propio que quedó perdido en las márgenes del mercado.

Sin embargo, suele circular una potencia literaria al borde de los cánones y formatos legitimados por la Literatura con mayúscula vinculada a los sistemas editoriales de

mercado. El motivo de la diferenciación jerárquica *literatura reconocida-literatura no reconocida* no necesariamente tiene que ver con una valoración de la calidad de las producciones, sino más bien con una antigua imposición de la cultura hegemónica como la única escena de la vida simbólica de un territorio. Al margen, en la sombra de esos escenarios donde se otorgan diplomas y laureles hay, como decíamos, un pulso creador especialmente vivo que, incluso sin reclamar algún sitio en el ámbito del canon literario, construye otro trazado simbólico e identitario. Esta caladura sobre el mapa cultural de Salta tarde o temprano lo ramifica con surcos hechos de imágenes diversas de nuestra provincia y sus formas de habitarla.

El caso entonces es que la creatividad en manos de artistas, editores y gestores culturales ha logrado siempre inmiscuirse por los intersticios de los espacios consagrados para publicar a autores y promover el polimorfismo de las gestiones culturales. De modo tal que las formas de hacer circular la literatura han encontrado vetas, y esto lógicamente ha modificado también el discurso literario en sí mismo.

La propuesta que sigue es explorar algunas expresiones del trabajo editorial independiente y artesanal desarrollado en la provincia de Salta en las últimas décadas para rescatar el valor de dichos proyectos en la producción, distribución y recepción de textos poéticos. En este sentido, tomaremos como referencia algunas de las propuestas que trabaja Matías Moscardi (2016) en *Máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Principalmente, la necesidad de volver a poner la mirada sobre las prácticas de escritura que habilitan los proyectos editoriales independientes al transformar los *modos de hacer* y los *modos de decir* y, de esta forma, redistribuir *el reparto de lo sensible*, al decir de Ranciére (2011). Para ello, revisaremos las nociones de “independencia” y “artesanía” en la generación de proyectos literarios; trazaremos un panorama de los proyectos editoriales independientes y artesanales en Salta

desde los ochenta en adelante y seleccionaremos un corpus breve de obras que permita la aproximación a estas problemáticas y circunstancias particulares dentro del campo literario de Salta. En dichos casos, analizaremos los modos en que la escritura se ve interferida por (o interfiere en) la materialidad, el formato o los modos de circulación que la transportan a los lectores. Así, intentamos develar cómo los proyectos editoriales independientes y artesanales han tenido la función y la capacidad no sólo de activar circuitos alternativos de escritura en la provincia sino también de habilitar una cartografía diferente a la tradición local, con sus lenguajes particulares y sus propias representaciones de lo literario.

Sobre algunas particularidades de proyectos editoriales independientes y alternativos

Matías Moscardi (2016) especifica de qué hablamos cuando nos referimos a ediciones independientes y ediciones artesanales. Las primeras son aquellas que surgen como producto de emprendimientos menores opuestos de alguna forma al establishment y que tienen predominancia, en Argentina, en la década del noventa con el auge del neoliberalismo y el crecimiento de la industria transnacional del libro; en segundo lugar, lo artesanal tiene que ver con la hechura del libro con las manos, con lo casero. Ambos casos, refiere Moscardi, generan una vinculación entre el modo de escribir y la forma material de su producción. De lo dicho, nos interesa centrar la atención, por un lado, en el carácter metamórfico de la poesía vinculado a la mutación de sus soportes o modos de circulación. Por otro lado, la recepción de esos textos -su lectura- también se transforma por la inscripción que deja la mediación del soporte.

En definitiva, los conceptos de poesía, de escritor/ editor y de lector son motivo de revisión ya que estos textos y su presentación habilitan nuevas perspectivas de análisis crítico. Justamente esa es la integración entre las prácticas de escritura poética y el estudio de las editoriales independientes en donde Mazzoni y Selci (2006) ven la necesidad de que la crítica literaria se detenga.

Rumbos del campo editorial en Salta

Simplemente para tener un pantallazo, diremos que el campo editorial de las últimas décadas en Salta ha presentado las variantes que enumeraremos a continuación, siguiendo la aproximación de Raquel Guzmán (2014).

- Imprentas con sello editorial que editan libros pagados por el propio autor, donde el autor controla la publicación y la distribución de ejemplares. Ej.: Mundo Gráfico.
- Emprendimientos comerciales gestados por escritores para la publicación de sus libros y de otros autores, con un sello editorial y un trabajo conjunto de distribución y circulación. Ej.: Ediciones Retorno; Ediciones del Grupo Vocación de Orán; Ediciones El Robleedal.
- Ediciones artesanales, donde el escritor cumple todos los roles: escribe, diseña su libro, lo imprime, lo presenta, lo distribuye y lo difunde. Ej.: Editorial Puentipalo (César Antonio Alurralde); Editorial Tunparenda (Jesús Ramón Vera); Editorial Altoyuyo (Juan Díaz Pas); Editorial Kamikaze (José González); Editorial Equus Pauper (Alejandro Luna); Editorial Del Colectivo Ya Era (Diego Ramos); Editorial Killa (Fernanda Salas); Ediciones ¡Ay caramba! (Alejandro Chiri); Editorial Cuaderno de Elefantes (Mario Flores); Editorial Saltalandia (Rodrigo España).

- FONDO EDITORIAL (de la Secretaría de Cultura de la Provincia), que publica según una selección con criterios académicos y generalmente a autores que no es posible conseguir de otra manera para ponerlos a disposición. Hay polémica en cuanto a los criterios que se manejan, pues usualmente aparecen títulos cuya selección es difícil de comprender.
- REVISTAS. Ej.: *Diálogos*, *Letras*, *Artes y Ciencias del Noroeste Argentino*; *El pájaro cultural* (independiente, como proyecto parte de *La cocina de Gómez*, con la dirección actual de Juan Ahuerma Salazar); *La cocina de Gómez*, *arte y cultura* (Revista) *Artenautas* (agenda cultural y entrevistas a agentes del campo cultural salteño); *Estaciones de Vocación* (Grupo Vocación de Orán); *Cuadernos del Trópico* (Santos Vergara, director); *Claves* (columna de Teresa Leonardi Herrán); *La Valquiria* (Rosario de Lerma, César Martínez y Leonardo Rivera); *Sonámbula*; *La Quimera*.

Guzmán destaca que, en la mayoría de los casos, los escritores deben asumir las funciones vinculadas usualmente al trabajo editor, como ser la edición, la publicación y la difusión del material. El escritor Carlos Müller (2011) enfatiza también la ausencia de una política editorial seria en la provincia y la desaparición de los editores a pesar de la existencia de imprentas. En este sentido, por ejemplo, hace hincapié en la ausencia de difusión y generación de espacios de visibilidad de escritores del Norte. Sin embargo, otra postura, como la del escritor Juan Ahuerma Salazar, considera innecesaria e inconveniente la apertura del mercado editorial en la región porque, de ser así, se generarían transformaciones opuestas a nuestros modos de relacionarnos casi personalmente a través de la literatura:

Algunos escritores, como César Alurralde y Juan Ahuerma afirman [...], que hacer ediciones de autor es una ventaja ya que se evita la distribución masiva y obliga a una distribución mano a mano, un contacto directo entre el escritor y su gente (Guzmán, 2014: 120-121).

Creo que es importante el estudio más detenido de estos aspectos ya que significan una entrada a la producción que nos obliga a examinar la *escena literaria* en su integridad.

Nos situamos así en una perspectiva compleja del objeto recortado en la trama enmarañada de una situación socio-histórica con la que comparte una lengua y una esfera de significación. A la vez el texto poético es un enunciado, es decir, una réplica de otros enunciados, forma parte de la cadena de enunciados que constituye la literatura, en actitud dialógica con lo literario y lo no literario de su época, y de épocas anteriores, sin dejar de ser -simultáneamente- un antidiscurso ya que repele la lógica discursiva(...). Por otro lado, el carácter performativo del texto instituye un cierto modo de participación en la sociedad, construyendo un lugar de enunciación donde no sólo está la palabra individual sino también la expresión colectiva (Guzmán, 2014: 222).

En este sentido, los textos no pueden leerse aislados de sus medios de producción y recepción ya que cada uno está mediado por problemáticas que se entrecruzan en un espacio discursivo dinámico y heterogéneo. De modo que se vuelve necesaria la construcción del Noa cultural no sólo como acontecimiento sino también como discurso (Guzmán, 2014).

La poesía *así en la tierra como en el cielo*. Tunparenda y los votos¹ inmortales de Jesús Ramón Vera

En la casa de la poesía sólo permanece lo que se escribe con la sangre para ser escuchado por la sangre.

Walter Adet

Jesús Ramón Vera (1958-2012), entrado el siglo XXI, parece ser una leyenda de la poesía de Salta que, quienes no tuvimos la oportunidad de leer y conocer en vida, debemos descifrar con dificultad como intentando rearmar un rompecabezas de restos dispersos en el piso. A pesar del esfuerzo, aparece inevitable la sentencia que el mismo Vera escribió: *Su forma original ya es imposible*². Decimos “leyenda” en tanto todos pueden contar una versión, pero no se sabe cuál es la

¹ Recurrimos a la RAE para detallar todas las acepciones de la palabra “voto/s” que están contempladas en su elección para el título del apartado:

1. m. Expresión pública o secreta de una preferencia ante una opción.
2. m. Gesto, papeleta u otro objeto con que se expresa una preferencia ante una opción.
3. m. Parecer o dictamen explicado en una congregación o junta en orden a una decisión.
4. m. Persona que da o puede dar su voto.
5. m. Ruego o deprecación con que se pide a Dios una gracia.
6. m. Juramento o execración en demostración de ira.
7. m. Ofrenda dedicada a Dios o a un santo por un beneficio recibido.
8. m. Deseo.
9. m. Rel. Promesa que se hace a la divinidad o a las personas santas, ya sea por devoción o para obtener determinada gracia.
10. m. Rel. Cada uno de los prometimientos que constituyen el estado religioso y tiene admitidos la Iglesia, como son la pobreza, la castidad y la obediencia.

² Jesús Ramón Vera (1986) “El rompecabezas” en *Subsuelo*: Cayó de mis manos hacia fuera.

En vano
quise evitar el golpe.
En desorden
los restos se dispersaron
como si huyeran de sí mismos.

Desde que está en el piso

infalible. Más allá de las discusiones detrás del misterio de este artista, Vera generó un movimiento en la cultura salteña que resulta ineludible en nuestra historia sociocultural.

Hablamos de un poeta marginal desde el punto de vista de su lugar de enunciación pero también desde el lugar de sus sentimientos. Se lo encontró siempre encabezando la vereda de los que enfrentan los poderes establecidos como armas que apuntan contra los más débiles. Fue un auténtico luchador del arte como forma de vida y de supervivencia humana. Entre otras cosas, su biografía incluye la dedicación docente (controversialmente suspendida), la manufacturada producción poética y la permanente gestión y puesta en marcha de proyectos populares, culturales y artísticos como el trabajo editorial, la vida de la comparsa y los talleres artísticos comunitarios. Dicen también (las malas lenguas) que tenía una relación impostergable con el vino. Será que la sangre de hombres con esta trascendencia no puede ser menos; será que en estas ocasiones no hay otra forma de gobernar los gritos de la sangre.

Entre sus tantos emprendimientos, la intención ahora es referirnos al proyecto editorial Tunparenda que llevó adelante junto a Santiago Rodríguez³, Julio Lamas y Raúl “Pekínés” Lamas⁴. Se trató de un emprendimiento que tuvo el objetivo de dar vida y circulación a la poesía local a partir

no puedo armarlo.

Su forma original ya es imposible.

- 3 Santiago Rodríguez, pintor y escultor salteño con una trayectoria artística cuyos orígenes se remontan a la década del setenta. Su trabajo ha sido reconocido por importantes salones provinciales y nacionales.
- 4 Julio Lamas y Raúl “Pekínés” Lamas, músicos (guitarristas) reconocidos en el ambiente cultural salteño por integrar el Grupo *Niebla Jazz* que lleva más de treinta años de trayectoria. Se trata de artistas valorados en la provincia por su camino musical desvinculado del tradicional folklore de la región y bañado de otras influencias como el jazz, el rock y el blues. A pesar de tocar desde 1987, la banda no tuvo más que grabaciones caseras hasta el año 2017 en que editaron su primer disco. Participaron en espacios como el ciclo “Poesía Viva” que registró la confluencia de poetas con músicos de Salta y en el documental “Copla Vera”, sobre la vida y la obra del poeta Jesús Ramón Vera.

de publicaciones artesanales. Proyecto abierto y trascendente en tanto publicó no sólo textos inéditos y paradigmáticos en el movimiento literario contemporáneo, como el caso de la edición de *El pan del consuelo* de Jesús Ferreyra, sino también textos de autores ya consagrados, como es el caso de la reedición en 2004 de *Incesante memoria* de Teresa Leonardi Herrán.

Dentro de este proyecto Vera publicó, entre otros, su segundo libro *Así en la tierra como en el cielo* en el año 1989. De este poemario queremos destacar, para empezar, dos características. Por un lado, sus poemas se imprimieron en el reverso de las boletas de las últimas elecciones, gesto clave para su figura de poeta y de editor. Por otro lado, el poemario contó con la presentación en prólogo de las palabras de Walter Adet, más que consagrado poeta, crítico y habitante del Olimpo de los dioses de Vera. En efecto, me gustaría proponer, como base de la reflexión, aquello que precisamente Adet (1982) con tanta transparencia definió en la pregunta “¿qué saldo deja una literatura que anduvo entre religiosos y familias principales por cuatro siglos de vida intelectual?” Y es que al pensar en la figura de Vera como poeta y como editor, es absoluta la imagen de un verdadero democratizador de la palabra, de un escritor que rompió tradiciones y poses en las presencias de la poética salteña. Esto puede verse a lo largo de su trayectoria en general y en *Así en la tierra como en el cielo* en particular. Con respecto a la singular forma del poemario de hacerse libro, nos detendremos en la idea de la escritura que aquí pueden reconstruirse como palimpsesto, por un lado, y la literatura en su vínculo con el reciclaje, por otro.

Así en la tierra como en el cielo es un título que abre varios sentidos y lleva al lector a reubicar algunos parámetros de la cultura en las tradiciones locales. En el inicio, el poema que da nombre al libro nos dispone en la perplejidad de las conquistas del hombre sobre el hombre “Le lavaron el cerebro / secáronle la mejilla” (2013: 55). La creencia religiosa de contigüidad entre lo que pasa en la tierra y lo que

pasa en el cielo aparece reinterpretada aquí como lugares habitados puramente por el hombre. La voluntad del dios que reza el Padre Nuestro en los versos de Vera se vuelve la voluntad del hombre sobre el hombre, que conduce a las derrotas y las pérdidas “En el invierno / y también en el infierno / se arrodilla ante los todopoderosos / con alegría” (55). Los votos de la fe están allí puestos en la intemperie y la suspensión del hombre sometido, del indio bajo la conquista siempre absurda y enajenante de un dios más poderoso que el propio. Se lamenta el poeta de la enajenación del hombre de su tierra que mira a un dios incluso en cualquier tecnología: “En el más allá / habría aire acondicionado”.

Lo que suma mayor impulso es que ese triste rezo del poema aparece interceptado por la “elección electoral” con que comparte el papel. Esto hace pensar al hombre poniendo en manos de algún político el destino de la gente. El hecho de que el libro esté impreso en el reverso de las boletas electorales carga cada palabra allí escrita con la sombra de lo que hay del otro lado. Es, entonces, una escritura que se sostiene en la historia política, en los mecanismos de la democracia; una escritura que no se puede separar, independizar ni sentir aparte del sistema. Reciclar el voto, volver a poner en uso aquello destinado ahora a botarse, aquello que ya no sería más que basura, es el gesto que lleva impregnada la tarea de salir de entre las ruinas, de buscar una resurrección posible reciclando las palabras y sus sentidos perdidos en una pugna electoral, en una historia irremediable.

De esa manera, encontramos poemas que verdaderamente parecen palabras rescatadas -con la capacidad milimétrica del relojero- de la vorágine donde el lenguaje se desdibuja. Esas palabras bastan para recomponer la imagen del hombre en su realidad más inmediata con la vida y con las formas de la desgracia.

el viejo

El árbol

lo protege del invierno.

Vende maní.
Compra maní.

Bajo el sombrero
una sombrita espera el día.

Aparecen en los poemas pequeñas historias, insinuaciones de sutiles hallazgos que van trazando un laberinto con puerta de entrada pero no de salida. El lector tiene también que emitir su voto, lo que implicaría terminar el poema, resolver la magia, salvar la historia. Se desprende de esta propuesta una falta de forma acabada (in-formalidad) o una imprecisión que puede asociar el soporte con el contenido. El poeta, político activo, emite su campaña. El lector que lo elija deberá actuar ante ella, dar su voto.

paisaje
Un jardín.

Cielo
de agua clara.

Un arbolito:

Un mendigo duerme
bajo la tierra.

Como todo buen poema -según dice Adet- calla cuando es debido. Algo siempre queda sin decir. Se trata de poemas del vaticinio por lo que revelan; pero son escrituras del enigma, por lo que callan y queda resonando. Una búsqueda en las sombras del misterio, de la magia y del acertijo. Una búsqueda que invita al lector a la búsqueda. La presencia de Adet en la antesala de esta lectura significa una marca legitimadora, pero no por su renombre en las altas letras, sino por lo hondo y preciso de su mirada. La artesanialidad de este trabajo, ese rasgo que lo hace único en su especie, quizás tenga que ver con la dedicación puesta en encontrar la palabra justa, la palabra precisa. De esa forma, Vera busca

reducir lo que queda por decir a lo esencial, sincronizando con Rilke cuando sugiere “No se deje engañar por la superficie. En lo profundo todo es ley.” (*Cartas a un joven poeta*).

Diego Ramos, *la voz de la villa, la voz de la orilla, la voz de los barrios privados de voz*⁵...y *Ya Era*, productora de ideas alternativas y de trabajo no formal

¿Por qué esperar un año para generar un concurso literario de la provincia si podíamos publicar cinco títulos en una semana? (YA ERA)

Hablar de YA ERA es referir a un proyecto que rebasa la experiencia pura y formalmente literaria a partir de la gestión de diversas actividades comunitarias (ferias de libros, talleres de artesanías, de reciclado y de malabares y espectáculos de títeres). De hecho, la intención primordial de este grupo colectivo de trabajo tiene que ver con lograr el acercamiento de la cultura *cualquiera* producida por *cualquiera* a gente *cualquiera*.

No todo cuanto se dice está en los libros. YA ERA encuentra en las paredes, en papeles rotos esparcidos al azar, en la oralidad del callejeo, en la feria y el desorden ambulante los espacios vinculares de su comunidad y los sentidos de sus prácticas (Juan Manuel Díaz Pas).

Un rasgo interesante del proyecto es justamente la movilidad de sus integrantes por ámbitos muchas veces antagónicos, como ser la universidad y la calle. Considerando puntualmente sus experiencias editoriales, se trató

⁵ Mantra que repite Diego Ramos al iniciar la presentación de su programa radial “Mocambo” en FM Rosicler 91.3 (LINK DEL CANAL DE YOUTUBE DE LA RADIO: https://www.youtube.com/watch?v=yyXJyGN_LcE)

(¿se trata?⁶) de una “revista”⁷ colectiva a cargo de poetas jóvenes entre los que, en su origen (2008), se encontraban Juan Manuel Díaz Pas, Alejandro Luna y Diego Ramos. Además de la revista, el objetivo motor fue desde el inicio publicar libros de autores locales inéditos en formatos elaborados absolutamente de modo artesanal (pequeños libros con tapas de cartón reciclado de las calles de la ciudad y fotocopias abrochadas o cosidas; siempre con alguna ilustración en pintura de color, generalmente con algún detalle particular en cada uno de sus ejemplares).

Para entender el momento en que se germina este proyecto, cuenta Juan Manuel Díaz Pas que sus antecedentes se remontan a un par de años antes de *Ya era*, cuando el grupo participaba de lecturas públicas en distintos eventos por los que “acarreamos nuestras plaquetas fotocopiadas y las repartíamos a quienes pasaran” (Díaz Pas, 2011:179). Si bien el grupo se conoce en la universidad, sus actividades están orientadas a otros espacios. De allí surge en el 2005 de la mano de estos y otros escritores la revista *Kamikaze* que conllevaba ya la voluntad de editar artesanalmente los libros de sus integrantes. En esos momentos, el grupo tenía bien clara su postura frente a lo que consideraba literatura y su intención de ahondar en las grietas de lo que -se decía- eran el buen gusto y la alta cultura. En este caso, la escritura de Jesús Ferreyra (perteneciente en términos generacionales a un grupo de escritores más grandes en edad) representaba para ellos una bisagra en la escritura de Salta que permitía situarlos en un lugar de fuerte controversia y oposición al discurso poético/político oficial. De este plantel inicial se desprenden el proyecto editorial artesanal de Alejandro Luna, *Equus Pauer* y, de allí también, *Ya era*.

6 Es difícil saber con precisión si el grupo -o solamente Diego Ramos- continúa llevando adelante este proyecto.

7 *Revista* en sentido amplio, porque sus formatos varían entre libros de cartón, fanzine, etc.

Los “libritos” publicados por YA ERA son autodefinidos como una recopilación de *mitos, leyendas, medicina alternativa, gualichos, poesía, historia de gente de la calle, drogadictos, cirujas, marginales, pobres en general*. En palabras de Díaz Pas la propuesta “no está cerrada a un sólo público pues pudo haber sido escrita por cualquiera, no lleva firmas y tampoco interesa demasiado esa función autorial como sí el reconocimiento del valor performativo del lenguaje (182)”. De hecho, hay muchas publicaciones sin (nombre de) autor y, se podría decir, sin editor ni correcciones: puro engranaje de palabras que alguien, algún lector transeúnte, tiene que pechar para que avance y conduzca a esa realidad insinuada. En este sentido, creo que el proyecto redefine, mezcla y conjuga de un modo particular los roles de escritor, texto y lector, que deben rasgarse las costras secas heredadas de la obligada devoción ante una literatura *grandiosa*. ¿Qué significa ser un poeta? ¿Qué puede llegar a ser poesía? Todas estas dudas quedan dispuestas para que el lector resuelva la incógnita, quizás por eso hacen propio el poema del autor jujeño Germán Walter Choquevilca:

Interrogante
¿El poeta nace o se hace?

Desde el cúbico espacio de mi cuarto
siento el trueno orador de lejanía
y es la ventana un ojo en la tiniebla
y la lluvia una suave letanía.

¿Por qué seguir pensando en lo de anoche
y averiguar lo que es la poesía?
¿Hay que ser erudito para amarla?
¿Hay que leer tratados cada día?
¿Hay que seguir los pasos de los genios
o acostarse a la sombra de las divas?
(...)
¿Es poeta el que habla del soneto,
de Rimbaud, de Breton o Lamartine,
o el que defiende las razas y los pueblos

porque es corto el espacio en que reside?

(...)

¿Quién es poeta al fin de este balance?

¿Somos todos o algunos infelices
que por no tener en qué ocuparnos
nos bebemos el vino en sus raíces?

Vosotros, que sois jueces para todo,

¿quién es poeta? ¡por favor decidme!

Entre las olas de este movimiento cultural alternativo, surfea -como un campeón olímpico de la lucha simbólica villera- la gestión cultural y literaria llevada a cabo por Diego Ramos (el “Chuky”), quien posiblemente ya sea también un mito de la cultura plebeya de Salta. Un extraño clima familiar y a la vez absurdo genera que en sus narraciones se debele, de modo grotesco y desencajado, una ciudad más real de lo que podríamos sospechar. Realidad social de los barrios y villas, hambre, dolor, muerte, poder, “progreso” son temas que se dan rienda suelta en sus escritos difíciles de definir. Ensayos, crónicas de la ciudad, poemas malditos, mitos de tradiciones oscuras, cuentos hechos de recuerdos de alguna mente surrealista y delirante. Brota de todo esto, una conciencia de lo profundo, que va más allá de toda forma: “¿qué hombre puede juzgar las faltas de los más pobres? (Diego Ramos)”.

En estos escritos eclécticos y multiformes, resulta evidente una desobediencia a la corrección. De hecho, el flujo y el modo de presentación de los textos no toman en cuenta la ortografía, la puntuación y la coquetería de la literatura de corrección. Al contrario, el lector tiene en sus manos también la tarea de editor, en tanto debe muchas veces terminar de dar forma a los textos (“corregirlos”) o, en tal caso, desestimar la mediación de la palabra para escuchar directamente el grito de la bronca. Seguramente la posición por fuera del sistema de publicación formal que asume este escritor (que, de más está decir, auspicia de editor, impresor,

repartidor, etc.) le permite dichas renunciaciones. Suficiente tiene el poeta villero con tener que sobrevivir como para estar revisando detalles del texto escrito—parece ser la idea—.

Entonces, en las publicaciones de Ramos aparece, auspiciada por YA ERA, una literatura que se autoconcibe como “Literatura Social”. La voz de la enunciación, la que toma la palabra de los sin voz, siempre se ubica en ese lado de la vereda: “Allí estamos todos, contraventores, ladrones, manyines, lustras, malabaristas, carreros, trapitos, pichis, picheritos, tomadores circunstanciales, anticonchas, moto chorro, pipero, fumanchero...” y busca de modo verborrágico que se entienda quién es quién, dónde realmente está el poder y la delincuencia. Con este recorrido, el poeta callejero se mueve como pez en el agua en un espacio de papel que le permite decir lo que sea, como salga. La fidelidad a la espontaneidad es una de las técnicas de escritura que parecen más apreciadas y lleva justamente a romper las tradiciones de las escrituras correctas, de las voces correctas, de las posiciones sociales correctas. Los relatos parecen declamados con la fuerza de la oralidad al leerlos. Se escribe y se publica como se puede, pero con la conciencia profunda del valor real de lo que la toma de la palabra significa: romper una tradición para inaugurar otros valores.

La tradición

Cuatro siglos usa el mismo poncho
 Valle hermoso e ingenuo
 No vas ni venís
 Levantate los flecos, mirate
 Los pies amputados.

Vemos aquí una asimilación absoluta del ser hombre y ser escritor. Una ampliación del ser hombre a los parajes más fantásticos y, a su vez, una apertura del escritor a todas las formas de trazar un camino humano. Así se escribe su autobiografía el poeta/artesano/caminante/obrero/aborigen:

Soy joven y villero, bohemio, vago, atorrante, poeta y artesano, músico, delirante, soy ladrón de sonrisas, vendedor ambulante, actor callejero que ofrece arte en las esquinas, malabarista bailando los colores del semáforo a las sonrisas de los niños, soy sin derecho civil, ellos son la ley, son los jueces, son la policía (...) Soy simple, básico, respeto a todos, desde el más chiquito hasta el más grande y siempre corro la liebre vendiendo golosinas por la catedral para hacerle frente al hambre de estas tierras, soy Salteño pero la coima municipal y la contravención policial no me dejan vivir honestamente por eso le pido que me ayude con una monedita, mejor si tiene trabajo, soy bueno con la plata, el cobre, y el bronce, manejo bien la pala y el pico, soy sincero en el tintero y no soporto las injusticias, dígame cuando necesite un carpintero, un joyero o un malabarista, un electricista o un artista para un teleteatro de la vida. Soy un Ya era y uno mis fuerzas en la batalla de las mamaderas en contra de las empresas usureras que tienen de esclavo al pobre trabajador que siempre paga su boleto y el de sus hijos con el sudor, que lo parió.(El Pájaro Cultural, 2016:11)

La autogestión se presenta, pues, como motor del cambio literario introduciendo en sus estéticas otros circuitos por el mapa de Salta. Los personajes y los lenguajes transparentes reconstruyen las tradiciones de las márgenes desde su propio centro poniendo en evidencia lo cotidiano que se pierde en el día a día. La calle no es percibida por este artista como una carencia sino que es interpretada puramente como una forma de creación. La poesía se convierte, así, en dominio del vagabundo.

Construir la propia cultura (modelos de producción cultural participativa)

A modo de conclusión, creo que es importante destacar que estas editoriales independientes y artesanales son claves en el campo poético y cultural de Salta no sólo por presentar

material que probablemente de otra forma no sería publicado sino también por su fuerte capacidad para aglutinar a artistas y construir otros lectores. Sus actividades y sus productos son verdaderos órganos de generación y difusión de otras identidades. Su presencia, su seguimiento y su apoyo nos dan la pauta de lo que sucede con la poesía y la cultura en la realidad más cotidiana que motoriza la escritura también desde circuitos no legitimados institucionalmente.

Domina así la presencia de una literatura ligada y modificada por el contexto y, a su vez, una realidad transformada también por esas producciones culturales. La escritura, como refiere Moscardi, se presenta como una estrategia territorial en donde la palabra sirve para tomar posesión del lugar:

Las distintas modulaciones del espacio que encontramos no sólo aparecerán articuladas como cartografías geográficas o escenarios locales concretos: estas tramas constituyen proyecciones del campo poético, entendido como un lugar que primero hay que trazar y delimitar, para luego ocupar (Moscardi, 2016: 97).

Desde esta perspectiva, quedan preguntas abiertas que no buscamos cerrar sino repensar. Por un lado, ¿qué es la poesía? Seguramente, es algo que tiene contacto cercano con la cotidianidad, aunque desde algunas tradiciones no lo parezca. Por otro lado, ¿quién es poeta, quién editor y quién lector? ¿Qué funciones cumplen? Los tres son, con certeza, sujetos reales que tienen la plasticidad para reformularse en cada lectura, en cada producción, en cada comunicación. Moscardi invita a pensar también algunos casos de edición artesanal como actos de *transparencia* del acontecimiento poético, por medio del cual escritor/texto/lector quedan enfrentados sin barreras. La poesía es valorada, desde esta perspectiva, no como un saber ni un objeto de lujo, sino como aquello que está ahí para poner en uso, para saciar la urgencia de expresión. De modo que se produce

esta interesante vuelta de tuerca: la poesía no necesariamente se rinde a las condiciones de su soporte, sino que ella misma muta su forma para volverse soporte del libro.

La literatura es, por tanto, un objeto que se construye permanentemente. En esa reconstrucción hay siempre espacios vacantes a tener en cuenta en los márgenes de las tradiciones. Son efectivamente modelos de producción cultural participativa y de organización cooperativa, por lo que -como sostiene Moscardi- más que independientemente funcionan sólo bajo un régimen de interdependencia. Se construye así otro sistema de valores en torno a la literatura que transforma las prácticas y las producciones literarias. Creo que solamente corriendo el foco de los espacios de legitimación se abre la posibilidad de abordar el espesor de la escena literaria salteña.

Bibliografía

- Adet, W. (2007 [1982]) *Cuatro siglos de literatura salteña. 1582-1981*. Vol. I. Salta: El Robledal.
- Altuna, E. y Palermo, Z. (1996) *Literatura de Salta. Historia socio-cultural. Fascículos I, II, III y IV*. Salta: CIUNSA.
- Díaz Pas, J. M. (2012) “Hacemos lo posible para no morir”. En Vera, J. R., *Antología poética* (). Salta: UNSa.
- Guzmán, R. (2014) *Poesía y Sociedad. La lírica del NOA: 1960-1980*. Salta: EUNSA.
- Massara, L., R. Guzmán y A. Nallim (2011, 2012 y 2013) *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*. Volúmenes I, II y III. San Salvador de Jujuy: EdiUNJU.
- Mazzoni, A. y Selci, D. (2006) “Poesía actual y cualquierización”. En Fonderbrider, J., *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

- Moscardi, M. (2015) *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Mar del Plata: Puente Aéreo.
- Moyano, E. (2004) *La literatura de Salta. Espacios de reconocimiento y formas del olvido*. Salta: EUNSa.
- Müller, C. (2011) “Cómo escribir y publicar en Salta (y no morir en el intento)”. En Massara, L. et al., *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*, Vol. I, (169 – 172). San Salvador de Jujuy: EdiUNJU.
- Ramos, D. (s/f) *Publicación artesanal de poemas seleccionados*. Salta: Equus Pauper.
- _____ (2015) *Literatura social, una experiencia callejera*. Salta: Ya era.
- _____ (2017) *Mitos y leyendas de barrios, villas y pueblos de Salta: El duende de Chachapoyas*. Salta: Ya era.
- _____ (2017) *Un ensayo sobre la realidad social y jurídica de la periferia de Salta*. Salta: Ya era.
- Ranciére J. (2011) *Política de la Literatura*. Buenos Aires: Ediciones del zorzal.
- Rivera, P. (2012) “Jesús Ramón Vera: un militante de la vida y la poesía”. En Vera, J. R., *Antología poética* (). Salta: UNSa.
- Vera, J. R. (2013) *Obra Poética Completa*. Salta: La Cocina de Gómez.

Poesía y experimentación

Aproximaciones a la escritura poética de Raquel Escudero

JOSEFINA MERCEDES SORIA

cuAndo vuELvo (anocheCIda) vuElvo

desproporcioNAdA

del / incAuce desmeDIdo / de: mis VERsos

¿Cómo leer la poesía que socava la noción clásica del verso, destruye la sintaxis, fragmenta la frase y dispone visualmente el lenguaje en el espacio de la página? Roland Barthes (2011) considera que la poesía moderna es “una poesía objetiva” en la medida en que su palabra erguida como signo en libertad, abierta a infinitas relaciones posibles, estalla la continuidad del discurso y produce una “naturaleza interrumpida que solo se revela por bloques”, sin lazos, sin funciones normativas, las palabras se encuentran gravitando solitarias y terribles con el peso enorme de su densidad semántica.

De este modo, se puede pensar la trayectoria poética de Raquel Escudero¹ como un espacio de experimentación vanguardista. Su escritura poética impulsa a despegarse de la lectura lineal e indagar sobre las modulaciones significantes de esa particular estética de exploración del sentido y de la conciencia que es su lengua poética. Asimismo, es fundamental inscribirla en el marco de una tradición de renovación y experimentación del lenguaje.

Poesía moderna

Una de las obras insoslayables a tener en cuenta para pensar la experimentación poética es *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* (2013 [1897, 1914]) de Sthéphane Mallarmé, la cual constituye una exploración de los límites de la escritura. Según Miguel Espejo, este libro es “la apertura fundacional de una concepción distinta de la palabra poética” (2013:11). En términos del propio Mallarmé:

[...] Los “blancos” en efecto, asumen su importancia y en un comienzo sorprenden...Hay que agregar que este empleo al desnudo del pensamiento con suspensiones, prolongaciones, fugas, o su diseño mismo, resulta, para quien desea leerlo en voz alta, una partitura. La diferencia de los caracteres de imprenta entre el motivo preponderante, uno secundario y los adyacentes, dicta su importancia a la emisión oral y la

¹ Raquel Escudero (cuyo nombre escribe ella misma sin “u”), tiene una producción poética descarnada y experimental, cada nuevo poemario es una atrevida apuesta a desafiar las convenciones poéticas y sociales; su palabra libre, poderosa, honesta, reinventa un lenguaje propio. Nació en Metán, provincia de Salta, en 1958. Cursó estudios de Derecho. Se desempeñó como periodista cultural en medios gráficos locales y radiales. Sus libros: *Campo abierto* (poemas, 1985), *a golpe* (poemas, 1987), *Prontuario* (poemas, 1988) *Nunca dar con el jamás de tanto siempre!* (poemas, 1990), *Oscuro tan Oscuro* (cuentos, 1993), *A manera de causa* (poemas, 1996), *Fragmento: nacida de ti* (poemas, 2001, primer premio Concurso Provincial de Poesía para autores editos). También tiene trabajos históricos como *La edad de Embarcación* (2011).

disposición, en el medio, en lo alto o abajo de la página, señalará que sube o desciende la entonación [...] (Prefacio de 1898 reproducido en nota 78, Espejo, 2013: 338).

En principio, el lector desprevenido queda azorado, totalmente estupefacto ante la ininteligibilidad primera de una escritura poética anómala y disruptiva respecto de la tradición poética clásica. Acaso desatar el verso libre al espacio de la página hace del poema una carnadura visual y rítmica totalmente distinta, disponiendo al lector a una lectura gráfica similar a la experiencia estética de la apreciación de un cuadro o de una notación musical.

Este “poema-constelación” como lo quiere llamar Haroldo de Campos (2000) forma parte de un proceso de emancipación del lenguaje poético en el que el foco se desplaza de la expresión bella de “las ideas” a una conciencia de la materialidad significativa de la poesía en su propio ser intransitivo. En este sentido, la escenificación de la crisis del lenguaje se lleva a cabo en esta espacialización visual que rompe con el pensamiento discursivo-lineal para dar lugar -en el contexto del surgimiento de la civilización tecnológica-industrial- a la simultaneidad, la interpenetración, la fragmentación y el caos.

El futurismo y el dadaísmo también imprimen una libertad creadora que destruye el orden lógico de la sintaxis y deja las “palabras en libertad”. Otra importante figura es Guillaume Apollinaire, que desde el cubismo poético hará suyas la “invención de palabras”, la supresión de la sintaxis, la puntuación y la armonía tipográfica o incluso los poemas adoptarán visualmente la forma de objetos, como los caligramas sintético-ideográficos.

En esta misma línea genealógica, el creacionismo de Huidobro emplea técnicas ideográficas que le permiten en el espacio de la página dispersar las palabras para conformar imágenes geométricas. En *Altazor* (1931) la exploración fónica y sintáctica del lenguaje va más allá de las convenciones retóricas. Así, de acuerdo con Yurkievich,

Podemos decir que Huidobro se insubordina contra la lengua y su sistema de normas, contra la lengua cuyo código de signos convencionales quieren imponerle una percepción preconcebida de la realidad. Huidobro busca acrecentar los poderes de la palabra, palabra que no sea una combinación de estereotipos sino un verdadero acto creador; forjar una palabra incontaminada a contrapelo de la lengua (1971: 85).

Asimismo, en esta apresurada reflexión sobre la experimentación poética no podemos dejar de mencionar la escritura de César Vallejo cuya expresividad innovadora se lleva a cabo plenamente en *Trilce* (1922), compuesto por una serie de poemas sin título, en los que la desarticulación del lenguaje distorsiona, multiplica y complejiza el significante hasta el hermetismo. Se destruyen los vínculos lógicos entre las palabras, las cuales condensan una diversidad de sentidos latentes y se disponen ideográficamente, espaciándose en distintas direcciones, las mayúsculas aparecen en medio de la frase o de la palabra, la ortografía se vuelve idiosincrática, los neologismos y el registro coloquial aparecen en contextos inesperados para imprimirle la singularidad idiomática de su poética.

Por su parte, el concretismo brasileño (1956) tiene sus antecedentes en los poemas cápsulas de Oswald de Andrade, pero es en el poema “Isso é aquilo” (1962) de Drummond donde el juego lúdico visual se hace presente. Para Haroldo de Campos (2000), “la radicalización ‘verbi-voco-visual’ hasta la sensación del límite” permite a la poesía concreta brasileña llevar el proyecto mallarmeano al extremo de la consumación.

Inicios de la vanguardia poética en el NOA

Como señala Santiago Sylvester en la introducción a la antología *Poesía del Noroeste argentino Siglo XX* (2003) el impacto más fuerte que tiene la vanguardia en el NOA

-aunque tuvo sus predecesores como Canal Feijóo con el libro *Penúltimo poema del fut-bol*- se lleva a cabo en la década del '40 con la aparición del grupo artístico-poético de *La Carpa*². Si analizamos el tercer cuaderno y boletín *Muestra Colectiva de Poemas*³ publicado en 1944 por el grupo, reconocemos algunos rasgos propios del *ethos* vanguardista: además del fervor y entusiasmo de renovación, otro de sus núcleos axiomáticos es la libertad artística y espiritual.

Muchos de los artículos del boletín reflexionan sobre el ejercicio artístico y promueven una liberación vanguardista frente los constreñimientos tradicionales. Una clara muestra de esto es el extracto de una carta de Gauguin, pintor posimpresionista del siglo XIX, quien destaca la experimentación y el empleo de nuevas técnicas que serán de influencia en el arte moderno. Otra referencia es la mención que Víctor Massuh hace de Walt Whitman a propósito de la obra poética del español León Felipe.

Asimismo, el texto programático, que tiene toda la estética del manifiesto vanguardista, inicia la *Muestra Colectiva de Poemas* con reflexiones sobre la libertad formal y el empleo del verso libre (“soplos torturados pasean a veces por el verso procurando constreñirlo a la expresión de sentimientos indóciles a la palabra, a la recepción de notas

2 La Carpa -integrada por jóvenes, muchos de ellos ligados a los primeros años de la Facultad de Filosofía y Letras de Tucumán- se constituyó en un movimiento innovador contestatario, un “contradiscursos” en la medida en que marcó rupturas y enfrentamientos con prácticas y discursos dominantes. Este movimiento tuvo como objetivo promover y visibilizar las manifestaciones culturales de sus miembros, a la vez que generar un proyecto autónomo y una conciencia poética mediante la difusión de su producción y de otras intervenciones artísticas locales, la autogestión editorial y la organización de eventos culturales. Cf. Martínez Zuccardi, 2012.

3 En sus primeras páginas podemos constatar que forman parte activa de este grupo alrededor de treinta personas entre escritores, plásticos y otros artistas. Los poetas que participan de la muestra son los integrantes más representativos del grupo: Raúl Galán (Jujuy); María Adela Agudo (Santiago del Estero); Manuel J. Castilla, Raúl Araoz Anzoátegui y José Fernández Molina (Salta); Julio Ardiles Gray, María Elvira Juárez, Nicandro Pereyra y Sara San Martín (Tucumán).

casi inasibles” [Muestra Colectiva de Poemas, 1944: 9-12]) y también, debido a una influencia romántico-surrealista, en torno a la necesidad de “romper los cercos de la razón” y “penetrar en los hontanares del ser” para “transmitir las más hondas vibraciones” (Op. cit.).

Ya situados en la poesía de mujeres de Salta no se puede dejar de mencionar un antecedente poético fundamental e insoslayable. A partir del trabajo de tesis sobre la obra poética de Sara San Martín, se realizó un primer acercamiento a las transformaciones estético-culturales de la escritura femenina de la primera mitad del siglo XX⁴. Uno de los resultados de esa investigación indica que la poesía femenina de principios de siglo en Salta se veía encorsetada en una tradición religioso-moralista respetuosa de los valores aristocráticos de una sociedad fuertemente estratificada y de los cánones clásicos de la métrica. Sin embargo, a fines de la década del 40 y a lo largo de 1950 comienzan a escucharse otras voces que se atrevieron a una mayor libertad expresiva y realizaron una apertura formal y temática hacia nuevas líneas de sensibilidad.

Entre estas voces disidentes de la escritura femenina podemos reconocer como antecedente de la poesía de experimentación algunos poemas de María Angélica de la Paz Lezcano⁵, veamos un fragmento de “La fiesta del tomate” de 1964:

4 Este estudio se realizó con la intención de contextualizar las primeras producciones de Sara San Martín en el circuito discursivo de la poesía femenina en Salta en el marco de una tesis de licenciatura (*Configuraciones estético-políticas en el discurso literario y crítico de Sara San Martín*, 2016).

5 María Angélica de la Paz Lezcano nació en Bolivia pero se estableció y editó en Salta hasta 1969. Entre sus poemarios se encuentran *Nocturno de amor y de mi pena* (1945), *Y esto era ayer* (1951) y la plaqueta *La fiesta del Tomate* (1964). Es representante por excelencia de la poesía amatoria y erótica desde fines de los 40 hasta incluso la década del 60. En ese período sus poemas se publican en los diarios *El Intransigente* y *El Tribuno*. Integra el grupo femenino de letras Tala a partir de 1947, junto a otras escritoras como Nelly Jara de Díaz, Juana Yarad y Mercedes Clelia Sandoval, esta última coordinadora y mentora del proyecto.

De dónde vienes Tomate,
 por fin al alcance de
 mi amorosa moneda de
 1 \$

R A P I D O!
 Sobre la mesa un manto bien blanco
 No hay?
 cualquier cosa, cualquier cosa, pero blanco
 La paz por ejemplo.

Su tirante roja piel
 debe brillar
 debe fulgurar.
 Qué viva qué viva.
 Aplaudan.

En orden
 En orden las ganas
 los deseos
 las manos domingueras recién lavadas.

[...]
 Es que así está la tierra de caliente,
 la piel de curtida, el corazón de arrodillado,
 el hombre de callado.
 [...]

Aquí,
 sufrimos el automático tirar de los días,
 el apilarlos en serie,
 para cuándo? hasta cuándo? GOLPEO.
 [...]

La presencia del signo gráfico numérico y el símbolo del dinero, el uso idiosincrático de las mayúsculas y la distribución de los espacios en blanco ya nos sitúan en una nueva estética de la escritura. El verso libre distribuye sus líneas mediante una voz poética potente y exclamativa, demandante e indignada. Esa interpelación constante la podemos rastrear a lo largo del poema desde la

interrogación inicial, pasando por la orden, la exhortación y la declaración taxativa. El “Tomate” es la metáfora de un estado humano de sumisión extrema, la pregunta sobre su procedencia se transforma en un segundo momento en un grito de desesperación: “R A P I D O!”, la contención de esa sumisión se presenta en la palabra “tirante” de “Su tirante roja piel”, que más adelante se replicará en “el automático tirar de los días”. La imagen de un tomate a segundos de estallar, la inminencia o espera de su explosión se hace clara en las preguntas “para cuándo? hasta cuándo? GOLPEO”. La mayúscula del verbo golpear conjugado en presente, lleva a cabo la acción a través de un acto de habla performativo.

Así también, podemos decir que el tercer grupo de versos distribuidos en el espacio de la página ironizan sobre la espectacularidad del tomate para no reventar, para seguir sirviendo como es frente al asombro sarcástico de la hazaña: “Qué viva qué viva / Aplaudan”. Nuevamente el imperativo sitúa en primer plano a la norma y las “buenas costumbres” (el deber y el orden) mientras que “las ganas” se encuentran al margen al igual que “los deseos” que quedan totalmente separados del resto de los versos. Tres ejes de sentido atraviesan el poema: el silencio de la sumisión, la monotonía del orden establecido y la necesidad de rebelión.

La experimentación poética de Raquel Escudero

Campo Abierto (1985) es el primer poemario de Raquel Escudero. De los veintiséis poemas que lo componen la mayoría no tiene título y se encuentran encabezados con números romanos (cuatro poemas no están numerados y dos sí tienen título pero no numeración). El poemario no tiene índice ni número de página y forman parte de su constitución las ilustraciones de Guillermo Pucci, artista plástico salteño, cuyos dibujos en el interior del libro son titulados

con números romanos, por lo tanto, se podría conjeturar, considerados poemas visuales que se intercalan con los poemas verbales.

El título del poemario junto con la ilustración de tapa establecen un juego irónico pues se visualiza un campo cercado por barrotes de celda suspendidos en el medio de un césped verde manchado o diseminado por pequeñas huellas amorfas. Al final del espacio verde solo se ve a través de los barrotes un cielo mayormente nublado. Las huellas amorfas y los barrotes de cárcel imprimen a “*Campo abierto*” otro significado.

Las metáforas del cuerpo torturado pueden constituir toda una constelación de sentidos en su entorno. Los poemas que abren y cierran el libro, que aquí presentamos a dos columnas, refieren al parto de un hijo entregado:

I	<i>Todos no querrán llegar</i>
<i>Parirás con dolor.</i>	<i>Tarde</i>
<i>Disipando la pena en agonía</i>	<i>al entierro</i>
<i>se acurrucará la impotencia</i>	<i>De la carne</i>
<i>A implorar</i>	<i>Del callado vientre</i>
<i>Las manos juntas</i>	<i>deshabitado</i>
<i>acementadas. Entregarán</i>	<i>Ebrios ademanos</i>
<i>Un día</i>	<i>Torturando</i>
<i>Un aura</i>	<i>olvidos.</i>
<i>Un crío</i>	
<i>Instante gris</i>	
<i>manchado</i>	
<i>Avariento.</i>	

El ritmo de los poemas modula un tono disfórico que se acentúa con el desplazamiento hacia la izquierda de algunos sintagmas o palabras que se leen entre silencios. La voz poética a modo de testigo demiúrgico predice lo que acontecerá: “parirás”, “entregarán”, “no querrán”, mientras que algunos verboides parecen designar las acciones de los

implicados: (la impotencia) “implorar”, (ademanos) “torturando”. Los versos se caracterizan por la condensación y la elipsis, hasta llegar a la descripción sinecdótica: “Las manos juntas/ acementadas”. La expresividad del sustantivo adjetivizado de esta última frase parece acentuar el gesto pétreo, no solo de la imploración sino al mismo tiempo de la entrega forzada. Una retórica de la privación y la mudez atraviesa los sentidos: “acementadas”, “avariento”, “callado”, “deshabitado”, “ebrios”.

Este despojamiento de lo humano hacia lo más abyecto del cuerpo se puede encontrar en otros poemas, en donde se lo nombra en términos de “huesos pelados”, “carne desangrada”, “sombra vacía”, “hinchados ojos”, “insecto malherido”, “pieles olvidadas”, “ojos inertes”, “piel incinerada”, “aullido atolondrado”, entre otros. La descripción metonímica y elíptica de la tortura domina la mayor parte de los poemas:

XII

Adónde van las cabezas
trenzadas de brazos. Cuando
el que grita agrieta
miedos cotidianos.

Adónde el llanto
Gimiendo espacios
de ojos inertes. De madera
ocupada de lamentos
De sangre
viscerada.

Se destacan los encabalgamientos que suspenden por unos instantes la continuidad de la frase. La fragmentación de la sintaxis y las sangrías acentúan el estado de incertidumbre y ponen el foco en el rema. La pregunta anafórica por el lugar de los cuerpos torturados se lleva a cabo a través de la sinécdoque “Las cabezas/ trenzadas de brazos...” (kinésica del detenido), paranomasia “el que grita agrieta”, la personificación “...el llanto/Gimiendo espacios”.

A continuación, una gradación descriptiva del sufrimiento “...De madera/..de lamentos/De sangre”, va escalonadamente reduciéndose hasta dejar al desnudo la invención de un participio, “viscerada”, cuyo sentido verbal todavía latente, hiperboliza el gesto de destrucción.

Los poemas XI, XXII, XIV y XVI constituyen ilustraciones de Guillermo Pucci. Estos dibujos en blanco y negro trazan desde una mirada expresionista (al estilo de los grabados y dibujos de Francisco de Goya) toda la crudeza de la tortura sobre los cuerpos, nuevamente la estética de lo abyecto: la mordaza, los ojos vendados, los barrotes, los alambres de púas, la desintegración física.

Para Elisa Moyano⁶ (2011), Raquel Escudero forma parte de una “escena literaria de post-dictadura”, pues su participación en el grupo “Retorno” (1985) y en el “Manifiesto Poético” (1986), junto con otros poetas salteños éditos e inéditos que escribieron en esos años (entre ellos, Liliana Bellone, Nancy M. García, Luis Ferrario, Mercedes Saravia y Antonio Gutiérrez) la integra en la generación de los 80, la cual tiene la característica de ser “interprovincial” en la medida en que hubo intercambios y movilidad con poetas jujeños como Ernesto Aguirre, Pablo Baca, Alejandro Carrizo y Estela Mamaní. Esta generación de post-dictadura, atravesada por una estética de renovación vanguardista, en muchos casos abordará el tópico de la violencia, la censura, la tortura y la muerte, experiencia cercana que dejó el último terrorismo de estado en Argentina.

⁶ Ver “Fases de la escena literaria de Salta. Década de los 80. ¿Trayectoria de una generación bifronte interprovincial?” en Massara, Guzmán, Nallim (Directoras) *La literatura del noroeste argentino. Reflexiones e investigaciones*. También “El dedo fatal de la palabra: acerca de los textos de Raquel Escudero” en Informe de investigación Ibañez, Marta et al. (1993) *La escritura salteña de los 80. Condiciones de producción y reconocimiento*. El ensayo inédito (en prensa) de Elisa Moyano *La generación de los '80 de la posdictadura en Salta: ¿Una promoción desaparecida o un ave fénix?*

El poemario *a golpe* (1987) incorpora dos dibujos en estilo abocetado de Guillermo Pucci, en este caso un poco más cercanos al cubismo. El libro tampoco tiene índice ni número de página, además de presentar los poemas en numeración romana desordenada (aunque no todos los poemas están numerados, en este poemario se omiten intencionalmente los poemas XV, XVI, XVIII, XIX y XX; comienza con el poema XXVII). El epígrafe desenfadado de Enrique Molina, cultor del surrealismo, exalta el espíritu libertario e insobornable de la poesía. La crítica social y el desencantamiento atraviesan los versos que se desatan en el espacio de la página, desde un tono irónico y mordaz:

MEDIOCRE

Su cabeza cuelga siempre
del hilo de un saludo

Un sombrero le bastará
para rodar.

a golpe, título escrito con minúscula, parece poner al descubierto cierta moral hipócrita de “ciudades entumecidas”, “moscas muertas” y “vahos somnolientos”. Ya la voz poética lo advierte en el poema que abre el libro: “no sirve el taparse los ojos/ Asombrarse/ El no nombrar”, de allí por ejemplo que poemas como “ABORTO”, “HUMANIDAD”, “MEDIOCRE” y “EL ADIOS” tengan la impronta descarnada del *feísmo*.

IV

Sus dedos hinchados
de tanto olvidarse

Urga
el brazo contiguo y lamentable
y antes
de que nadie lo vea

me pregunta la hora.

Este desenmascaramiento del gesto mezquino y cotidiano, hace de la sinécdoque del cuerpo un procedimiento que atraviesa el poemario, da cuenta de un sujeto dividido, cínico o indiferente, muchas veces en estado de descomposición social, por su falta de memoria, por su inautenticidad:

SOLO UNO DE MIS OJOS LLORO

ESPERANDO
A MI HERMANO

Con *Prontuario* (1988) el juego experimental contra las convenciones gráficas propone una numeración aparentemente aleatoria de las páginas y el empleo de mayúsculas en algunas palabras y/o letras al interior de los vocablos con clara actitud irreverente:

INSTINTO
SOy
 arcaica maldición
 de voces oprimidas
el que
por las noches se libera
perdiendo
 vocales abatidas
SOy
el dedo
 fatal
 de la palabra.

Una estética de la transgresión respecto a las normas de la lengua, a los valores sociales y las costumbres, hace de la escritura un espacio de exploración y liberación. En este poema hay una reflexión explícita sobre el lenguaje poético, una “metapoética” de experimentación. Al parecer, la palabra poética no alcanza a expresar “las voces oprimidas” y por lo tanto se la interviene en sus elementos mínimos, los morfemas y fonemas, que serán alterados en mayúsculas en un gesto de desconfiguración del sentido y

conformación de una lengua poética propia. En el poema “Obra en construcción”, el sujeto poético se pregunta: “Qué/ he de hacer/ cuando/ me comience/ a hablar/ en idiomas/ difeRENTES!”

En *Nunca dar con el jamás/ de tanto siempre!* (1990) la tapa del libro de Raquel Escudero tiene un sugestivo dibujo de Roberto Maehashi. Trazos de la silueta de una mano que sostiene un lápiz en el extremo inferior, mientras que arriba se ubica el contorno de un rostro acostado boca abajo del que se desprende el contorno de una mano con dedos casi rozando los dientes. Si damos vuelta el libro, nos encontramos con un sujeto inquietante e inquietado que dibuja su poesía.

En este poemario es clara la voluntad de innovación poética puesto que ya desde el título, el cual recoge un verso de *Trilce* de Cesar Vallejo, la autora se inscribe en la genealogía de experimentación poética mencionada al comienzo del trabajo que, como ya dijimos, busca abolir o disolver el lenguaje convencional para montar una figura simultánea, una especie de partitura contrapuntística:

des-peDIda

esCARvas

me desen-TIErras

Tus ojos

ANdan

por
mi
cuERpo

TodaVIA

PERDIDOs.

La disposición de las mayúsculas en el interior de las sílabas o morfemas de la palabra, recurso ya utilizado en *Prontuario*, parece marcar la modulación del tono para quien lee en voz alta y a su vez, en algunos casos, desarticula

otro paralelismo, “Como si TODO fuEra”, “Como/ si Nada basTArA”, apuntan a esa misma condena de la “eterna fregona” a la que todos ordenan que saque más brillo, que no es suficiente. Finalmente, la cámara nos deposita en la sinécdoque-metáfora del “laMENTo verDOso” en el que se ha convertido la sirvienta, sujeto anónimo oprimido por la indiferencia de su servidumbre.

En *a Manera de Causa* (1996) y *Fragmento nacida: de ti* (2002), la búsqueda de un lenguaje poético propio llega a su más extremo desarrollo. En el prólogo al libro de 1996, “Raquel Escudero o la visión de la intemperie”, Nélida Cañas subraya: “Raquel se despiensa/se mutila/se fragmenta/se golpea/se degrada/ se reitera/se desborda/ siente que ‘la-razón-es-una mancha-enceguecida-cargada-de-parpados’” (Cañas, 1996: 7-10). En estos últimos libros cada poema parece una pieza o montaje artísticamente creado y desplegado en el espacio de la página.

Pareciera que la descomposición de las palabras, ya sea por el uso anómalo de mayúsculas o por su separación interna mediante el guion o la barra, genera extrañeza y profundidad en los vocablos, a la vez que activa y evoca sentidos latentes. Asimismo, el empleo de paréntesis produce un contrapunto de voces en primer y segundo plano, una intimidad más raigal aclara o confiesa el estado poético que se dibuja. Los paralelismos se acumulan para abrir paso a la descripción densa y los dos puntos pierden su sentido funcional para aportar un sentido idiosincrático. En estos poemas-constelación, ni la ortografía queda en pie puesto que, como las otras convenciones del lenguaje, se pone en estado de crisis.

Palabras finales

Dos constantes atraviesan la escritura de Raquel Escudero, por un lado, la experimentación vanguardista, por el otro, su aguda crítica no solo a los hechos más traumáticos de la vida social como la dictadura sino también, en sus últimos libros, a una variedad de actitudes y prácticas sociales que delatan las costumbres de una cultura destructiva, hipócrita y mezquina, como la sociedad de consumo. Su poética va encontrando paulatinamente una singularidad expresiva que sacude la naturaleza funcional del lenguaje y a la vez pone en tela de juicio los valores inauténticos de una sociedad en descomposición.

Como señala Roland Barthes, la poesía moderna tiene “Hambre de Palabra”, en la medida en que al destruir las relaciones del lenguaje, su discurso poético solo deja persistir los fundamentos lexicales, la densidad de su libertad que se irradia mediante múltiples posibilidades y reflejos. La escritura poética de Raquel Escudero participa de esta práctica experimental y concibe a la poesía como una instancia de invención, de asombro, de celebración sagrada de la discontinuidad y la fragmentación gráfico-visual, que en definitiva tiene su origen en la fragmentación de lo humano. En esta búsqueda de una lengua poética propia abre el diálogo con otras expresiones artísticas de vanguardia (la pintura y la poesía visual) y espesa su discurso llevándolo hacia los límites de lo decible.

Bibliografía

Barthes, R. (2011) “¿Existe una escritura poética?”. En *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos* (36 – 42). Buenos Aires: Siglo XXI.

- De Campos, H. (2000) "Poesía y modernidad: de la muerte del arte a la constelación. El poema postutópico". En *De la razón antropofágica y otros ensayos* (24 – 47). México: Siglo XXI.
- La Carpa (1986 [1944]) *Muestra Colectiva de Poemas. Edición facsimilar*. Salta: Universidad Nacional de Salta.
- Escudero, R. (1985) *Campo Abierto*. Salta: Ediciones Duende.
- _____ (1987) *a golpe*. Salta: Editorial Inti.
- _____ (1988) *Prontuario*. Salta: Editorial Inti.
- _____ (1990) *Nunca dar con el jamás de tanto siempre!* Salta: Editorial año 2000.
- _____ (1996) *a Manera de Causa*. Salta: Gráfica Editora.
- _____ (2001) *Fragmento nacida: de ti*. Salta: Ministerio de Educación de la Provincia de Salta.
- Mallarmé, S. (2013) *Obra poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Moyano, E. (1993) "El dedo fatal de la palabra: acerca de los textos de Raquel Escudero". En Ibañez, M. et al. *La escritura salteña de los '80. Condiciones de producción y reconocimiento. Informe de investigación* (80 – 98). Salta: CIUNSa.
- _____ (2011) "Fases de la escena literaria de Salta. Década de los '80. ¿Trayectoria de una generación bifronte interprovincial?". En Massara, L. et al., *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*, Vol. I, (120 – 131). San Salvador de Jujuy: EdiUNJU.
- Moyano, E. (en prensa). *La generación de los '80 de la posdictadura en Salta: ¿una promoción desaparecida o un ave fénix?*
- Solaligue, C. (2011) *El cuerpo del poema y el cuerpo en el poema. Afinidades y diferencias en tres poetas salteñas contemporáneas: Mercedes Saravia, Teresa Leonardi Herrán y Nancy García*. (Tesis de Licenciatura). Salta: UNSa.
- Sylvester, S. (2003) *Poesía del Noroeste Argentino Siglo XX*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Vera Barros, T. (2014, comp.) *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona.

- Yurkievich, S. (1971) *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda y Paz*. Barcelona: Seix Barral.
- Martínez Zuccardi, S. (2012) *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor.

(Multi)territorio y discurso poético

RAQUEL GUZMÁN

Deslindes

El debate acerca de las diversas formas de territorialización interseca con los estudios literarios de diversas maneras, en función de los autores –origen, viajes, exilios– de los temas que tratan sus obras –migraciones, diásporas, nomadismo–, de las estéticas –que acercan o alejan de determinados centros–, de la difusión y recepción de los textos –mercado editorial, traducciones– entre otras dimensiones. Ahora bien, ¿de qué hablamos cuando hablamos de territorio? ¿cuáles son las posibles relaciones entre territorio y discurso? ¿qué territorios compone la literatura? La noción de multiterritorio propuesta por Haesbaert (2011) nos permite una particular perspectiva para leer lo múltiple y relacional, lo dinámico y diverso. Se trata no sólo de una apropiación simbólica del espacio, sino de reconfiguraciones del territorio propio, en sus tensiones y problemáticas. Un corpus de poemas publicados en las últimas décadas nos permite revisar esa compleja relación entre territorio y discurso en un mundo donde todo parece inestable.

La principal discusión que plantea Rogerio Haesbaert es en función de lo que llama “el mito de la desterritorialización”, la idea que sostiene que el hombre puede vivir sin territorio, “como si el movimiento de destrucción del territorio no fuera, de algún modo, su reconstrucción sobre nuevas bases” (2011:16). A la vez observa lo paradójico de esta posición en la misma escena cultural en la cual se enfatizan las cuestiones ambientales, los problemas de frontera o las luchas entre lo regional y lo nacional. Considera

para su análisis tres vertientes básicas para construir la noción de territorio: política, cultural y económica, aunque luego advierte sobre una cuarta interpretación de carácter naturalista.

El territorio entendido como espacio delimitado y controlado sobre el cual se ejerce un determinado poder constituye la visión política del territorio, y ha permitido la organización de los estados-nación y sus diversas maneras de división en locaciones de menor jerarquía. En este caso, a menor espacio geográfico corresponde menor capacidad de autonomía política. La noción culturalista del territorio –que muchas veces se la pretende como correlativa de la anterior– prioriza la dimensión simbólica en la que el territorio es resultado de “la apropiación / valoración simbólica de un grupo en relación con su espacio vivido” (35). En esa apropiación se construyen identificaciones que impugnan los territorios políticos. El espacio visto como fuente de recursos y/o de conflictos sociales, responde a la visión económica del territorio, modifica su estatus, fractura los trazados anteriores, y propicia redes de articulación de carácter productivo. Del territorio considerado por los naturalistas, como una simbiosis entre la esfera social y la naturaleza ya nada queda.

Estas perspectivas, desarrolladas a lo largo del tiempo, pivotean entre una noción material del territorio y una visión abstracta o simple representación que construyen las ciencias o las ideologías, pero hay también en la reconfiguración de los territorios una suerte de resistencia que permite recrear los lazos sociales para preservar formas de vida más dignas. De esta manera la territorialidad se abre en un sistema relacional, es decir que el territorio “en tanto *componente espacial del poder*, es el resultado de la constitución diferenciada entre las múltiples dimensiones de ese poder, desde su naturaleza más estrictamente política hasta su carácter en rigor simbólico, pasando por las relaciones dentro del poder económico” (Haesbaert 2011:80).

La literatura, en tanto discurso privilegiado de reflexión y reconfiguración de representaciones, juega sus cartas en este espacio de tensiones. Sabemos que no se trata de una producción de sentido socialmente indeterminada, pero que tampoco es reductible a condicionamientos ya que tiene sus propias leyes y sus apuestas específicas¹. El debate en torno al territorio atraviesa también los textos literarios, en tanto éstos participan de las tomas de posición que realizan los distintos actores del campo y frente a los debates territorialización / desterritorialización, esgrime la configuración de territorios de polémicas y disputas, pero también de superposiciones y pluralidades afines a la noción de multiterritorio de Haesbaert.

Espacios poéticos

Acudiremos aquí a la noción de “ejemplaridad” de Bouveresse, donde el *ejemplar* es un particular que permite pensar como podrían ser las acciones o las cosas, “en esa ejemplaridad se revela una *universalidad posible*, pero sin que eso signifique una determinación constitutiva” (Cuartango, 2013: 125). En ese sentido algunos poemarios de autores migrantes –más allá de las motivaciones de su nomadismo– nos permiten acercarnos a modos particulares de conocer el mundo en la reconfiguración de territorios.

¹ “Ni expresión inmediata de la visión del mundo de una época, ni reflejo directo de la realidad, la literatura escapa a la alternativa entre racionalismo y empirismo. Si se la registra como manifestación de la conciencia colectiva, de la ideología o de la estructura de los afectos, la literatura es mediatizada por las relaciones sociales entre las clases o fracciones de clases, de cuyas condiciones es reflejo. Si se la concibe como un acto de comunicación, hay que resituirla dentro del sistema de instancias que la mediatizan. Si se la entiende como una institución, un sistema, un campo, un mundo, o una red de relaciones, resulta mediatizada entonces por el universo social de que es producto” (Sapiro 2016 48-49).

Tal es el caso de *Memorias de la música* de Ricardo Martín-Crosa² (1985) donde la imagen de la migración excede un paradigma binario y encuentra su expresión en las metáforas del tránsito:

Hilando perseguía los matices
 del mar lujoso de ebriedades,
 de la mirada del vigía,
 de los sueños del amo.
 Tejía y
 Destejía. Anudaba destinos,
 Teñía profecías.
 Y estaban
 verificándose.
 (“El tapiz” en *Memorias de la música*)

La metáfora del tejido remite al movimiento y a la construcción de imágenes y sentidos en nuevos itinerarios, en nuevos cruces que liberan de los caminos habituales y repetidos. El tejido plantea la incertidumbre de la imagen final, tal como el exilio y la migración rompen los límites del pensamiento y la experiencia, para construirse como otros y abrirse un espacio en los intersticios de lo hegemónico.

A la vez como un tapiz se construye la obra poética de Ricardo Martín-Crosa, atravesada por múltiples intertextos: La Odisea, Edipo, Hamlet, la Biblia, el jazz, los misticos españoles; bajo la forma de citas, paráfrasis o imágenes especulares que son una puesta en abismo de textos

² Ricardo Martín-Crosa: Nació en Salta (Argentina) en 1927. Vivió su infancia en Tartagal, en el norte de la provincia, casi en el límite con Bolivia. A los 11 años ingresó al Seminario en Córdoba, se ordenó sacerdote católico en 1955. Afectado de brucelosis, no cesó sin embargo en su vocación de escritor, crítico de arte e investigador. Fue Licenciado en Literaturas Modernas, becario en la Universidad Central de Madrid donde fue discípulo de Dámaso Alonso. Estudió Arte en Francia, Estados Unidos, Alemania, Holanda, Dinamarca y Suecia. Fue Profesor de Estética en la Universidad del Salvador y llevó a cabo una importante tarea como investigador de las culturas aborígenes del NOA. Recibió Premios y realizó publicaciones en el país y en el exterior. Murió en 1995.

canónicos. Pero también escribir es trazar un nuevo espacio. En *Vistiéndome de fuego* (1989) la imagen de la casa se constituye como eje de un recorrido asolado por preguntas, hecha de incertidumbres y ambigüedades.

La segunda parte del poemario, titulado “El alma despierta (Glosa apasionada)” presenta un hablante asombrado que va mostrando esos saberes, la noche no es purgación sino una “riada de fuego” que ilumina para derribar las “represas de la memoria”, es la vibración de la música y el momento de la caída de las máscaras, “salir es un acto de ruptura” que abre gozosos mares. El poeta abandona dicho todo sentido de pertenencia a un lugar fijo, que sabe que no existe, que es un mito que ha podido desenmascarar en una larga travesía intelectual y humana. En “Estando ya mi casa sosegada” (57) dice:

Debiéramos aludir a la casa, oh habitante:
a tu hábito
de vivir en la terrible memoria
de aquella expatriación, de aquel desgarramiento.
No resignado: resbalando
momento tras momento al olvido
de la integridad, reconstruyéndolo.

El apóstrofe inicial advierte al habitante sobre las imágenes que sostiene, y que lo llevan a percibir la *casa* a través del recuerdo incesante no de sus vivencias sino de la *terrible memoria* asociada al momento de la salida. Deja de ser un espacio material para convertirse en un territorio que se construye / destruye / reconstruye incesantemente.

En este itinerario de ejemplos podríamos aludir también a *Los exilios del silencio* de Agustín Bas Luna³ (1987) breve poemario publicado en México, donde la tensión aquí

³ Agustín Bas Luna (Padre Ezequiel) Nació en Orán (Salta) Estudió en Tucumán, donde publicó sus primeros poemas. Es monje benedictino y vive en México. Entre sus obras: *Despoemando*, *Cuando el silencio es un pájaro*, *Las sombras del silencio*, *Los exilios del silencio*, *Unamente plural*.

/ allá se sostiene en una lengua que busca sacarse todas las rémoras para poder decir lo inefable. La profundidad reflexiva de los poemas acicatea las convenciones, los lugares naturalizados, las imágenes recurrentes y se sitúa en la pregunta, la paradoja, el quiasmo. En la línea de la poesía mística los poemas articulan lo terrenal y lo espiritual, la vida familiar y la vida monástica, lo humano y la naturaleza, el cuerpo individual y la humanidad:

Hombre,
eres extranjero de tu propio cuerpo
exiliado de tus mismas manos;
¿hacia dónde vas en silencio
si has perdido el rumbo de tus ojos? (34)

El territorio es aquí el lugar del movimiento, como un barco que navega entre sombras. Esta noción de los espacios ambiguos como formas migrantes permite indagar en modo contrastivo algunas aristas de fenómenos no concluidos, que configuran experiencias signadas por las continuas movi­lidades y la generación de espacios transitorios y de notable indeterminación (Regazzoni et al., 2018). La noción de territorio de alguna manera excede los espacios geográficos, al situarse como áreas de pensamiento o macrozonas de afinidades culturales (vgr. Oriente / Occidente).

Lo ambiguo, lo inestable, lo incierto caracteriza también el territorio diseñado en *Navegaciones* de Pedro Salvador Ale⁴ (1991). Se trata de una suerte de oxímoron, si atendemos a la etimología de la noción que nos ocupa, que atiende a “extensión de tierra”, aquí el espacio es el agua,

4 Pedro Salvador Ale: Nació en San Salvador de Jujuy en 1954 (naturalizado mexicano desde 2003). Estudió en la Universidad Nacional de Córdoba, está radicado en Toluca desde 1977. Poeta y editor ha recibido importantes distinciones por su obra. Publicó: *Conclusión* (1973) *Arado de carne y hueso* (1978) *Autofagia del naufrago* (1982) *El alucinante viaje del afilador de cuchillos* (1986) *Navegaciones* (1991) *Aromas* (1999) *Yosadhara* (2001) entre otros títulos.

en sus múltiples formas. La figura del mar, que domina el poemario, se potencia con imágenes que se deslíen en movimiento y metamorfosis, apoyadas en la estrategia del encabalgamiento constante: “(...) Transcurrir / es quedarse en palabra. Vendrá otro cuerpo / a los zapatos, a esta calle, a esta casa: se repite / lo no aprendido. Fluirá este viento devorador / de esperanzas. Apenas hemos visto, esta hora / tiene arrugas, uno busca la ventana, no hay paisaje” (I. Puerto claro 2004:109)

Los extensos poemas, la superposición de imágenes, el ritmo ondulatorio de la composición y la isotopía de la disolución sostienen la trama poética: “Nada es permanencia, el mar es el mar” (110), “Vivir no es una palabra, sino el mar” (110), “(...) Las estaciones pasan / como aves migratorias (...)”, “La realidad es hueca como el dolor que pesa / por su vacío” (111). El hablante avanza a tientas, entre espacios que condensan lo plural, percibido precisamente en el paso de un estado a otro, de un cuerpo a otro, de una figura a otra.

Los sueños, la magia, los relámpagos, el canto, el espíritu, la espuma, el vuelo, el polvo trazan esos territorios inciertos y sufrientes. Como dice Ronald Haladyna, en *Navegaciones* es ostensible el “uso de versos aleatorios como una solución formal al tema del azar y de lo innombrable”, estrategia que sitúa como un rasgo de la poesía posmoderna mexicana⁵. En la VII parte del poemario titulado “Puerto

⁵ “Hay indicios en sus primeros siete libros de una incipiente tendencia post-moderna, pero no es hasta *Navegaciones* (1991) cuando se combinan tantos elementos en varias series temáticas que se entretajan y se independizan en un juego combinatorio de formas que sirve para opacar lo temático a favor de una experimentación formal. Se destaca la falta de un centro temático o formal en los poemas cuyas imágenes reflejan una realidad en constante expansión, sin centro, ni punto de apoyo. Es una condición que conduce a la incertidumbre y la duda y una incapacidad de contemplar las esencias de las cosas por la efimeridad de percepciones, de recuerdos, y de reflexiones y por la desintegración del mundo material” (Haladyna R. en <http://salvadorale.blogspot.com/2011/07/seleccion-de-opiniones-sobre-la-poesia.html> Consultado 10/5/18).

Argentina” el mar lo envuelve todo, “hombres y mujeres tejen ropas con escamas de serpientes. / Hay campesinos que reptan como si estuvieran arando” (127), imágenes de ritos y costumbres de distintas culturas se superponen con estampas oníricas y apocalípticas en un aleph alucinado. El puerto es ese lugar de tránsito, intercambios, pasajes no ya del agua a la tierra sino de trasvasamientos de pasiones, sueños, recuerdos y abandonos:

*Quizás en otro siglo navegaste. Era otro el que reía
de los cuentos contados por los duendes de la higuera,
mientras serruchaban un árbol de manzano para hacerte
un resistente ataúd. (131)*

El viaje y el mar son imágenes constantes en la poesía de Hugo Foguet⁶, “el sujeto imaginario de estos poemas está consustanciado con la experiencia vital del viajero y encuentra su correlato en la autofiguración del *escritor-navegante*” (Siles 17). En *Naufragios* (Foguet, 1985) el campo de sentido del título se expande para abarcar los diversos cataclismos de hombres y mujeres en distintos tiempos y lugares, los diversos modos de zozobrar con las pérdidas, las guerras, las persecuciones, las quemaduras de libros, los derrocamientos de autoridades, la destrucción de la naturaleza. Es la conciencia del hombre frente a la finitud y los límites pero, mientras Agustín Bas Luna resolvía esa tensión en el campo de la poesía mística, Foguet acude a la experiencia histórica para deconstruirla, ironizarla o interrogarla. En “Naufragios 2” Bombay es el lugar donde confronta la guerra por la liberación de la India, la actitud de ostentación de los ingleses, la heterogenidad cultural y la vida cotidiana: “Asiduos prometeos / expuestos a la solícita voracidad de

⁶ Hugo Foguet (Tucumán 1923-1985) Estudió en la Escuela Nacional de Náutica y fue marino. Publicó cuentos: *Hay una isla para usted* (1962) y *Advenimiento de la bomba* (1965); novelas: *Frente al mar de Timor* (1976) *Pretérito Perfecto* (1983). Su obra poética fue publicada póstumamente: *Naufragios* (1985) y *Convergencias* (1986).

los buitres” (Foguet 2010:39). En “Oscilaciones en el precio del cobre”, es la caída de Allende la ocasión de contrastar lo que se difunde en la sociedad, lo que hace el poder y las transformaciones de los países:

Los chicos escriben:

450 millones de dólares en armas tácticas
para defendernos de los petreles y las golondrinas de mar
de las tortugas marinas y los erizos.

Los militares orinan contra el viento y se mojan los pantalones.

Los militares están entrenados en USA

llevan escrito el nombre en sus chaquetas

los instructores los llaman por el nombre como a los perros
de una
jauría.

Pasan así un Trajano anciano, la marquesa Tai, un granadero muerto en Junín, Lutero, como fantasmas que atraviesan la memoria cultural para mostrar la fragilidad de la vida humana. Las contradicciones del mundo, la soledad, los límites de la ciencia, diseñan un universo poético móvil, inestable: “Los mundos se enfrían, mueren y son olvidados./ Otros mundos ocupan su lugar /otras criaturas extrañas y errabundas” (51).

Constantemente podemos leer figuraciones de la inestabilidad de los territorios, a través de relaciones sorprendidas que impugnan cualquier pretensión de órdenes convencionales. Las Maldivas son “islas-sílabas de un nombre / balbuceos del Índico / melopea” (40), “el cielo es todavía un campo de batalla poblado con los / restos de viejos aviones de combate” (49), “nuestras vidas son comparables a las burbujas que revientan / en las superficies de las ciénagas” (52).

Hay aquí, como en los poemas de Ale, algo del terror del “Manuscrito hallado en una botella” de E.A. Poe, lo fantasmal, las fracturas del tiempo y el espacio, el efecto de cataclismo, permiten acercar estos textos en el espacio común de la tradición literaria

Barqueros, navegantes, caminadores, nómades, itinerantes aparecen como sujetos de una poética de búsquedas y de inquietudes. Cuerpos imprecisos, ambiguos, metamórficos dan cuenta de contra-espacios que se diseñan en rincones, escondrijos donde ocurren vidas paralelas como la de Muñeca de Trapo en la crónica poética homónima de Blanca Omar⁷ (2003). Este personaje sostiene un derretero espacial y temporal a través de la microhistoria de la dictadura argentina atravesado por sensaciones y percepciones de una mujer. La resolución visual del poemario es también diversa el paso de la letra redonda a la cursiva, o a la cursiva negrita es constante, también hay cambios de tamaño de fuente con los que se figuran espacios diferenciados, paralelos al devenir de Muñeca y acordes a su figura desmañada y corroída:

La vendedora de tisanas
 Se acercó peligrosamente
 A los vallados.
 Secuestré su canasta.
 Para efectos legales dejo constancia
 que es inmigrante indocumentada,
 de confección casera.
 Manifiesta ser ‘*el último testimonio*
De una familia de artistas extraviados’
 Es alta, patilarga
 de mirar refractario
 cabello ordenado en dos trenzas,
 y de acto hábil.

⁷ Blanca Omar: Nació en Joaquín V. González (Salta). Publicó *Poemas con* (1983) *Conjeturas* (1984) *Del crecer y otros dolores* (1989) *Teatro* (cuatro obras. 1984) *La mujer de piedra* (1998) entre otras. Sus poemas están incluidos en diversas Antologías y recibió numerosos premios.

Con oficio subversivo: ‘*cronista de tiempo otro*’
pero vive de las hierbas.

La muchacha herbolaria confiesa que de un tal Viernes
aprendió

los secretos del lenguaje herboristero.

Puesta en posesión de la palabra, afirmó:

‘*ustedes homínidos verdeoliva
juzgan desde su conciencia de barro
la mía, en cambio, es de hebras.*’ (“Informe” 47)

La entidad múltiple de Muñeca, su itinerancia, la posición respecto a los límites espaciales –vallas-, simbólicos –literario / no literario-, vitales –conciencia-, la posiciona en la otredad, en la distancia y la incomunicación, sin embargo es allí donde se edifica su condición de observadora del mundo, acompañante de los solitarios, comprensiva de los que, como ella, se saben diferentes. Allí es donde se sostiene su fuerza.

En 2014 Leopoldo Castilla⁸ publica *Tiempos de Europa*, un poemario que se puede leer como tres movimientos rítmicos en torno a la experiencia de Europa, en un recorrido sinécdoquico que se detiene tanto en lugares con entidad geográfica como en monumentos, sitios simbólicos, emblemas de la cultura, reminiscencias de lecturas. De ese modo sitúa mojones de un mapa nuevo, que como la ilustración de la tapa del libro, tiene la dimensión de un cuerpo. El primer poema se titula “La mano” y dice:

Yo soy todavía ese hombre
que, con su alguien
 como lámpara,
imprime su mano en la roca

⁸ Leopoldo “Teuco” Castilla nació en Salta, Argentina en 1947. Ha publicado los siguientes libros de poemas: *El espejo de fuego* (1968) *La lámpara en la lluvia* (1971) *Generación terrestre* (1974) *Versión de la materia* (1982) *Campo de prueba* (1985) *Teorema Natural* (1991) *Baniano* (1995) *Nunca* (2001 Premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes); *Libro de Egipto* (2002) *Línea de Fuga* (2004) *Bambú* (2004) y *El Amanecido* (2005).

y mueve los campos,
adormece los lagos,
propaga la estricta cordillera.

Este anillo de la luna
será Constantinopla,
Roma
La piedra peregrina,
Iberia la resolana
Y el quebranto de la luz
Grecia

(...)

Una sola mano el primer espejo.
Algo se pierde para siempre en ese gesto de la razón.
La cueva exhala una luz dorada.
Europa

comienza. (Castilla 2014:7)

Los diversos territorios que aquí se superponen abarcan desde la religión, la historia, la geografía, la filosofía para sostener al sujeto en el acto específico de apropiación discursiva de ese mundo de la cultura. Se trata de la subjetivación de siglos de historia para constituir un territorio propio, nuevo, a la medida de esa voz que sostiene el poema. El viking “herrero del agua”, “los púlpitos furiosos de Bruselas”, Venecia trazada por “un destello invisible”, los cuervos sobre las tumbas de Pere Lachaise, en Amsterdam “la tierra una telaraña del mar”, las columnas griegas como “restos de la idea de Dios”, la letanía de los muecines en Estambul, Dinamarca que “todas las mañanas vuelve a Europa”, “Arles sin Van Gogh” son todos inestables líneas que trazan ese espacio único hecho de saberes, recuerdos, afecciones donde el hablante se instala.

Ya hacia el final aparecen tres figuras que inscriben otros territorios, el sujeto que se identifica como “el caminante”, y dice “Uno / es lo más lejano de todos los caminos (...) No vuelvas a coagular tu madre / ni a esperar tu patria” (55). Afianzando la figura del devenir en “Mensaje en el arcoíris” aparece el padre:

Se desprendió el arcoíris
y viajó a mi lado,
veleidando,
como un joven dios por el espacio.

Sentí que mi padre me decía: “Soy yo.
Estoy en un lugar hermoso.”

Él que ahora vive en las lluvias,
le arrancó una joya a la muerte
para que yo lo viera.

Se opera un interesante desdoblamiento que atañe al tiempo, al espacio, a la genealogía humana y también estética. En estas imágenes resuenan los versos de Manuel Castilla: “Esta tierra es hermosa. / Crece sobre mis ojos como una abierta claridad asombrada”.

En “Mandato” aparece una dedicatoria que ancla de manera específica un nuevo espacio a través de una tercera figura: “A Don Miguel Raspa, mi abuelo”:

Nací en Santo Lussurgio
(...)
Crucé el océano hasta América.
Y me quedé para siempre
en estas selvas
como un árbol violento y alegre
entre los árboles.
Aquí hice hijos y fortuna y semillé los campos
hasta que me venció la tierra.
(...)
Aún mando en mis cenizas. Envié a mi nieto
a borrar mis pasos y vi en sus ojos mi aldea,
el valle
y en las nubes una frontera de oro. (53)

Se traza así una geografía sorpresiva, hecha de imágenes en las que discurre el tiempo, pero también las experiencias ancladas en un lenguaje que deviene itinerario, recorrido, mapa de un territorio nuevo recién salido de una mano que dibuja y crea una nueva forma.

Recodo

En “Figuras de la migración” (Regazzoni, 2018) María Rosa Lojo recorre los personajes de sus ficciones donde se suceden peregrinos, penitentes, cautivos, fugitivos, nómades. Observa que los inmigrantes oscilan entre la aventura y el heroísmo, el optimismo y el pesimismo, el éxito y la derrota, entre la imagen de lo habitado y lo expulsado, todo ello tensado por una “memoria del territorio”⁹ que, como en el caso del poema de Castilla, dedicado a su abuelo, elide las razones y condiciones de la partida y acentúa la imagen mítica del lugar.

Dos metáforas le permiten situar los modos de migración, la del equilibrista que da cuenta de quienes emigran pero no inmigran, no echan raíces en la otra tierra sino que quedan suspendidos en una “cuerda sobre el abismo”, hasta precipitarse al vacío final. La otra es la del corredor, espacio donde no se puede arraigar, allí el tránsito perenne puede ser una forma de memoria, de identidad y de vínculo creativo. Lo propio y lo ajeno quedan así demarcados como puntos en tensión cuyo sistema de relaciones varía según las causas de ese movimiento, siendo la más difícil la situación de exilio, por su carácter involuntario y la desgarradura de vínculos que supone.

⁹ Cfr. “La idea de territorialidad y desterritorialización está entonces íntimamente unida a la memoria, ya que la desterritorialización, en el planteamiento de Raúl Prada es, en última instancia, la pérdida de la memoria territorial, es decir colectiva” (Vilanova, 83).

Subyace en la consideración de Lojo la noción de des-territorialización, que no sólo atañe a los desplazamientos, sino también a los cambios referidos a bienes, símbolos e imaginarios (Vilanova, 2009) y supone para algunos teóricos un movimiento complementario que es el de la reterritorialización. Se trata de la pérdida de la relación de una cultura y un territorio y, de manera concomitante la relocalización en un nuevo ámbito. En este punto cabe recordar el rol del estado en la configuración no sólo de los territorios políticos, sino como “ámbito de producción de significado”¹⁰, el quiebre de las fronteras nacionales puede propiciar relaciones asimétricas que se diluyen en una diversidad, sin reconocimiento de la pluralidad.

Ahora bien, en el caso que aquí nos ocupa, se trata de textos poéticos, donde la reconfiguración del mundo potencia la simbolización y el trabajo con las formas sobre la representación. Sabemos de la opacidad del lenguaje lírico y su carácter metafórico por lo que alusiones y referencias responden a estrategias retóricas y muchas veces elusivas. Tal posibilidad configura un territorio discursivo, donde el hablante lírico define también un espacio de significaciones, una semiosfera, en términos de Lotman, correlativo con el universo de convenciones literarias y decibles sociales.

Esto permite inferir en la lírica un discurso de carácter multiterritorial en la medida que no evita la superposición de espacios, ideas, referencias sino que las privilegia. El escritor construye este universo de sentido en la confluencia de sus múltiples experiencias. La coexistencia contrastiva y polémica es la que permite la puesta en escena de los conflictos humanos, todos vuelven a ocurrir aquí y ahora, una extensa red de relaciones se tiende en la memoria de los cuerpos, en los recuerdos pero también en los proyectos y las desesperanzas. Por cierto que el acceso a la percepción de una pluralidad de territorios implica posibilidades sociales, educativas,

¹⁰ Ortiz Renato: *Mundialización y cultura* (citado por Vilanova 83).

económicas, simbólicas que muchos habitantes no pueden acceder. Estos mismos autores que aquí hemos referido son apenas conocidos en sus comunidades de origen produciéndose una abjuración simbólica, a partir de una crítica fragmentaria o interesada.

El poeta migrante ofrece la posibilidad de volver en sus textos enriquecido, estableciendo relaciones discursivas diversas pero también conectando territorios geográficos y culturales, abriendo el juego de las significaciones. Como afirma Haesbaert (2011:285) no se trata de sumar, es decir no es una mera cuestión cuantitativa, sino que es una experiencia nueva de transformaciones cualitativas al flexibilizar las configuraciones territoriales, en la medida que lo permiten las “geometrías del poder”.

Entrar y salir de los territorios –geográficos y simbólicos- dominar las estrategias para activar sus redes de funcionamiento, es lo que produce la efectiva apropiación de lo múltiple. Como dice Haesbaert

“lo que realmente importa es estar libre ‘para abrir y cerrar territorios’, tener la capacidad -o la posibilidad de elección- para entrar y salir de allí, pasar o permanecer, de acuerdo a las ganas o a la necesidad. Ello significa que tenemos el poder (...) de realizar las articulaciones o las conexiones que nos plazcan, dotando así de significación o de ‘expresión’ propia a nuestro espacio” (301).

En este camino, la lectura de nuestros escritores, en sus búsquedas e itinerancias abre un rico y potente camino para una distribución simbólica más democrática.

Bibliografía

- Cuartango, R. (2013) *Filosofía y experiencia conceptual*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- Haesbaert, R. (2011) *El mito de la desterritorialización. Del fin de los territorios a la multiterritorialidad*. México: Siglo XXI.
- Regazzoni, S. et al (2018) *Migraciones y espacios ambiguos: transformaciones socioculturales y literarias en clave Argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Sapiro, G. (2016) *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: FCE.
- Vilanova, N. (2013) “Desterritorialización”. En Szurmuk, M. y R. Mckee Irwin, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (80 – 84). México: Siglo XXI.
- Poemarios citados:
- Ale, P. S. (2004) *Los reinos del relámpago. Antología 1973/2003*. Córdoba: Alción Editora.
- Bas Luna, E. (1987) *Los exilios del silencio*. México: E.A.
- Castilla, L. (2014) *Tiempos de Europa*. Buenos Aires: El suri porfiado.
- Foguet, H. (2010) *Obra poética*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Martín-Crosa, R. (1989) *Vistiéndome de fuego*. Buenos Aires: La torre abolida.
- Omar, B. M. (2003) *Muñeca de Trapo (crónica poética)*. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico.

Cartografías literarias rupturales en Jujuy

*Fronteras de contrabando.
La poética de Ernesto Aguirre*

MARÍA ALEJANDRA NALLIM

Para Ernesto, in memoriam

1. Cartografías literarias en Jujuy: fronteras de contrabando

Diagramar el mapa poético de uno de los escritores más rupturales en Jujuy como fue Ernesto Aguirre (1953-2016) pretende no sólo configurar otra ruta rizomática de la cartografía literaria local y su diseminación en el norte argentino, sino sistematizar su obra siempre disruptiva de los cánones genéricos.

Lo conocemos en Jujuy como otro ‘maestro’ de la vanguardia local, representada por Galán- Fidalgo- Groppa- Tizón- Demitrópulos, y a esta serie sumamos a Federico Leguizamón, como referente de la literatura del siglo XXI. Una genealogía literaria que apuesta a fisurar la tradición desde los itinerarios del desvío -en sintonía con la concepción nietzscheana- y a generar a su vez, las rupturas en los pliegues y repliegues de estéticas rizomáticas ‘antigenealógicas’ (Deleuze y Guattari, 1980).

La travesía literaria en Jujuy se constituye como una ‘escritura de la irreverencia’, recoge los andares de la diversidad cultural tanto de sus comarcas como de sus cuadrí-

culas urbanas; asume el riesgo de las estéticas de cruce con texturas que erosionan desde sus “imposturas” y “rarezas”, desobedecen los cánones y se ubican en los intersticios como gestores de una literatura subversiva.

Desde el Centenario¹ hasta fines de los años '30, la ficción en Jujuy viró del esencialismo costumbrista, con operaciones discursivas e ideológicas que problematizaron la homogeneidad nacionalista, mediante la inclusión de la pluralidad étnica, la heteroglosia y la otredad cultural, a manos de una escritura patrimonial que le dio paradójicamente visibilidad a la diversidad. Las correas de transmisión vanguardista de los años '20 en Buenos Aires –salvo la poesía del santiagueño Bernardo Canal Feijóo– confrontan con las representaciones folklóricas de idealización telúrica y con la primera generación de ‘escritores’ que Groppa define como la literatura de las ‘firmas’, aquella amparada por el poder político, terrateniente y eclesiástico que serán las voces autorizadas de la primera literatura en Jujuy². Será Galán quien con la osadía o impertinencia fundacional de *La Carpa* (1944) asume que ‘la poesía nace con nosotros’³ como proyecto colectivo del norte argentino. Casi diez años más tarde, la literatura gira el tono humanista, neorromántico y elegíaco hacia una producción de corte obrera y política como fue *Tarja*⁴, una manifestación del arte-denuncia,

¹ Estamos haciendo referencia a escritores como Coutounet, Carrillo, Aramburu, Ovejero, entre otros. Para ampliar el campo literario del Centenario en Jujuy y en el Noa, consultar con los libros de Massara Liliana (Comp.) (2016): *Narrar la Argentina. Centenario, Región e Identidad*, Tucumán: IILAC y Nallim, María Alejandra y Soledad Blanco: *El otro centenario argentino. Imagi-narios literarios en Jujuy*. (2017) San Salvador de Jujuy: AVESOL.

² Néstor, Groppa (1987). *Abierto por balance*, San Salvador de Jujuy: Buena-montaña.

³ Prólogo a la *Muestra colectiva de poemas* (1944). Tucumán: La Carpa.

⁴ Si bien Tarja reafirma la ruptura con la literatura anónima y folklórica, ficción ripiada y de postal turística como sostenía el manifiesto de La Carpa; sus fundadores: Fidalgo, Groppa, Busignani, Calvetti y el plástico Medardo Pantoja- profundizan la propuesta estética desde el compromiso socio-político e ideológico desde una literatura obrera y una denuncia nacional de un Norte abandonado.

que hace tribuna con el testimonio de los sujetos trabajadores de Jujuy y todo el Norte, estas ‘cruelas provincias’ que sufren del abandono político-económico del gobierno nacional, pero también de la falta de reconocimiento de su potencial artístico.

Para Lagmánovich estas dos estéticas integran el tercer momento de la literatura del Noa a la que denomina la ‘toma de posesión’ porque la literatura se desprende del andamio regionalista-telúrico-didactizante y se empodera desde plataformas literarias-ideológicas autónomas que se desprenden del fetiche del terruño como estereotipo determinista. Estos fenómenos literarios son productos de proyectos colectivos que se autoproclaman como las voces aperturales a una literatura innovadora en sintonía con la metropolitana, latinoamericana y proyectada hacia una estética internacional.

Dos escritores sabotean el ‘imaginario de la literatura jujeña’, Libertad Demitrópulos y Héctor Tizón, quienes incluyen las voces disidentes de las mujeres, los mestizos, los indios, los olvidados y desclasados, son ellos los que amasijan en sus hechuras narrativas los murmullos orales de las canteras de la memoria. También están aquellos autores que recogen la oralidad urbana con la vocinglería de las calles y barrios de la capital jujeña, aquí la lista es más larga y se reactualiza hasta nuestros días, el pionero fue Néstor Groppa, el cronista urbano sensible, también Ernesto Aguirre, Alberto Alabí, Federico Leguizamón, Agustín Guerrero entre otros, cuyas ficciones se nutren de clara expresión polifónica que destronan las “estampas regionalistas, oficiales o monumentales” de las literaturas del ‘interior’, para inaugurar así, diversas poéticas ciudadinas que recrean especialmente a San Salvador de Jujuy como ciudad poética.

Ante estas dos vanguardias representativas del Norte argentino, asistimos quizás a la mayor propuesta experimental con otro colectivo que para Reynaldo Castro conforma la ‘generación dispersa’ o ‘fracturada’ según Ocalo García, aquella diezmada por la dictadura vivenciada en

primera línea por cuatro referentes de los '80 ('ochentosos') que comparten un trípode generacional: son egresados del Colegio Nacional, se consideran herederos de una genealogía poética ligada a la metáfora de Borges y a la literatura popular de Groppa, por eso se autoproclaman 'bachilleres, borgeanos y engropados', y por último son jóvenes que migran a Tucumán como locus universitario y como foco del terror de Estado. Estamos hablando de Ernesto Aguirre, Álvaro Cormenzana, Alejandro Carrizo y Pablo Baca⁵.

Los poetas de hoy son otros; espontánea, y también deliberadamente, otros. Con diferentes propuestas estéticas, con diferentes actitudes ante el trabajo artístico ni consignas ni grupos programáticos, alejados de la necesidad de mostrarse como emisarios del color local, volcados más bien a la soledad, por escepticismo, por convicción, incluso por orgullo, nada me extrañaría que aquel pasado les resultara por lo menos a algunos más pesado que pisado. No por eso, seguramente, le deben menos pues uno es una memoria que, para estructurarse, necesita del recuerdo y del olvido (Dorra, 1997).

También podemos hablar de una *tradición de los marginales* según Osvaldo Aguirre⁶ porque en ellos se evidencia la atipicidad de la práctica artística, su actitud extravagante se integra de modo periférico a la curiosidad o la rareza, por tales razones los marginales inauguran explosiones a la regularidad y hegemonía literaria. Los márgenes, dice Aguirre, diseñan otras zonas fronterizas y circuitos ubicuos e imprecisos, de cruce discursivo, un arte de la mezcla. Quizás la figura más representativa de este grupo sea Álvaro

5 Estos cuatro escritores-faros integran la antología emblemática de Reynaldo Castro que alza la voz de este colectivo poético, en el que se suman otros escritores representativos en Jujuy. Cfr. Castro, Reynaldo: *Nueva poesía de Jujuy* (1991). Jujuy: editorial Daltónica.

6 Osvaldo Aguirre cita a Saer cuando comienza su artículo "La tradición de los marginales" para remarcar que la tradición está siempre hecha de marginales.

Cormenzana, quien se autoconstruyó el *mito de autor* al no publicar sus poesías en un libro⁷, aunque ellas circulaban entre sus amigos o clandestinamente desde los últimos años de la década de los '70, hasta que una nueva editorial en Jujuy inició su colección poética con este texto emblemático que, ya desde el título, revela la jactancia de la impostura: *Cuadernos del gigante*.⁸ Otro poeta de la nueva centuria, Federico Leguizamón (1982), también es un *outsider* del sistema literario millennial, con la diferencia de que su recorrido urbano es periférico, una topografía barrial como espacio de violencia, droga y muerte.

A diferencia de los maestros literarios en Jujuy a los que podríamos llamar 'terratenedores'⁹ o propietarios del campo literario, los escritores de las últimas generaciones dejan el patrimonio para ser inquilinos, visitantes y viajeros. Precisamente el viaje, las migrancias, las fronteras representan los dispositivos simbólicos de la microrregión del Noa, que excede los límites geopolíticos por ser transnacional y ligada a la diversidad cultural del corredor andino. Santiago Sylvester apuesta a "fronteras abiertas" (Sylvester, 2003:17) no tiene orillas fijas, son escurridizas y al estar en pleno movimiento, son provisorias. La literatura del norte refracta una "mezcla de estilos, pluralidad de asuntos, convivencia de propuestas y mestizaje general. Es el mestizaje de la época asentado en una zona mestiza, cuyo mayor aporte, y virtud, consiste en ser frontera" (Sylvester, 2003:31)

7 Quizás por su afición a la música, violinista y compartir el mismo soplo de la poesía y la locura pueda integrar otra genealogía marginal con Jacobo Fijman.

8 Este poemario se publicó en 2011 en la ciudad de San Salvador de Jujuy, con él se inicia la Editorial Tres Ramones.

9 Estamos adaptando la dupla conceptual terratenientes/inquilinos que destaca Andruetto como uno de los rasgos de la LJJ. María Teresa Andruetto (2013). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba: Comunicarte.

Para Pablo Baca¹⁰ la frontera tiene otras connotaciones, cuando sostiene que nuestra literatura es de contrabando, una actividad ilegal, clandestina, de tráfico prohibido. Nos preguntamos qué tiene la literatura en Jujuy con el desvío, la ambigüedad y la transgeneridad, son “pequeños contrabandos que la poesía intenta sobre los confusos límites que establecen la política y el tiempo y las culturas” (Baca, 1994:8).

Otra categoría atribuible sería la de los *escritores tráns-fugas* en el sentido de fugar por diferentes rutas literarias visibles, peajes o generación parricida -como ellos mismos se autodefinen- hacia los escritores fundacionales, por lo que se evidencia la traición a las filiaciones de los ‘viejos’.

Aquí, la frontera es el espacio subversivo como afirma Aguirre, una ‘literatura de contravención’ donde habita la anarquía, una travesía tensiva del lenguaje, que resultó ser la mayor apuesta poética de los maestros vanguardistas en Jujuy.

2. Arte poética ruptural de Aguirre

Me compraron una birome

En 1963

pisé una ruta

por

primera vez

con

tanque lleno

(Ese viaje

sería mi vida)

Ernesto Aguirre, *Cuatro cartas de un puntero izquierdo* (2006)

¹⁰ Pablo Baca: ‘Prólogo’ en Castro, Reynaldo (1994). *Todos estos años de gente. Antología poética*. Jujuy: Serie Haravicus, Tunupa ediciones.

Su primer libro fue *Historietas* (1978) y le siguieron *Espejo Astillado* (1980), *Café de la luz* (1986), *Crónicas del buen amor* (1989), *Sofía in memoriam* (1995), *Estambul* (1999), *Cuatro cartas de un puntero izquierdo* (2006), *Depám Llebar* (sic) (editado en forma digital solamente en 2007) y *El concierto de Abrán Juez* (2007). En 1998, Reynaldo Castro publicó *El escepticismo militante: conversaciones con Ernesto Aguirre*. Por último la trilogía: *La familia gallo* (2012), *Urbano gallo* (2015) y *La bragueta del almirante*, (2016). También participó en diarios, revistas, antologías locales, del Noa y nacionales. Además se destacó por ser conductor de dos programas de radio: “Los habitantes del sol” por Radio Nacional Jujuy entre 1975 y 1980; y “El Perro Flauta”, por Radio Universidad y Radio Ciudad.

(*Arte Poética*)

Digo

Pájaro

Y el poema

no está

el poema

se va

volando¹¹

(Aguirre, 1986)

Para Ernesto la poesía es:

...un trabajo minucioso de artesano. La poesía es sudor, es trabajo, es esfuerzo, y es, fundamentalmente, placer. Es igual o tan parecida a hacer el amor...si esperásemos a las musas inspiradoras para hacer el amor, correríamos serios peligros de morir vírgenes, cosa ya de por sí, aburrida.

El poema me modifica, lo que un texto hace que sea poético es que después de su lectura, el lector no siga siendo el mismo que era antes, enriquecer la percepción que tenemos de nosotros y de cuanto nos rodea. (Castro, R. 1991)

¹¹ En *Café de la luz*, 1986.

Cada etapa de Aguirre define a la poesía, ligada a la naturaleza sublime, a la extrema belleza; pero también al acto sexual como encuentro erótico-poético:

*Poesía*¹²
Que jamás nos hablemos
en público
confirma las sospechas
de la prosa.

Entre nosotros
hay sexo.
(Aguirre, 1999)

En 2011 a veinte años de la *Nueva Poesía de Jujuy*, la antología de Reynaldo Castro se publica *11, salpicón de poesía* que editan Choque y Espinoza y en 2012 nace en Jujuy un fenómeno emprendedor que es el *Festival de Poesía* llamado *Sumergible*¹³, en esa primera publicación reconocen como poetas guías a Osvaldo Bossi y Ernesto Aguirre, de quienes se incluyen poemas inéditos. Aguirre reactualiza la matriz ruptural de Groppa: una 'poética de la claridad', construida con materiales callejeros, paseos cotidianos, cosas y seres que se tornan objetos de belleza¹⁴.

Quizás esta poesía sea una suerte de 'arte poética' que sustituye la virulencia de sus primeros poemarios, los ingredientes naturales de la síntesis del haiku para madurar una literatura de mixturas con los hechos y deshechos de la realidad, con la sencillez de una poesía que pueda comprenderla todo el mundo.

¹² Ernesto Aguirre. (1999) *Estambul*, Jujuy: Libros del Arco Iris, p. 65.

¹³ Espinoza et al. (2012) *Sumergible*, Jujuy, colección 'La literatura del presente', Ediunju, dirigida por Alejandra Nallim.

¹⁴ Una interesante lectura comparativa para revelar las conexiones estéticas entre ambos autores serían los poemas: *Bailanta*, de Groppa y *Usted, el de gar-ganta toda roja de bufanda*, de Aguirre.

3. Mapa poético de Ernesto Aguirre

En Jujuy sólo dos libros asumen la valentía de sacar la cabeza en una época de topos, transgrediendo no sólo la moralina militar sino visibilizando las rupturas a través de una historiografía de la literatura local: uno es *Panorama de la literatura jujeña* de Fidalgo en 1976, con el que pudo lograr la libertad como preso político e *Historieta* en 1978 de Aguirre.

La literatura en tiempos de dictadura se constituye en el lugar de interferencia o disidencia; pero también en el habitáculo poético del mundo en tiempos de resistencia, porque como afirma Ernesto Aguirre: *La poesía es una actividad marginal y la gran poesía ocupa inevitablemente un espacio subversivo.*

Aguirre escribe subversivamente desde tierras doblemente derrotadas por su historia y por las historias obturadas por la dictadura.

Creo que la poesía, en países angustiados como el nuestro, debe cumplir una función social, entregándole a la gente la porción de belleza que le corresponde. (146) Y se explaya: 'no existen pueblos sin expresión poética, entendiendo a ésta como toda actividad procesadora de belleza. Considerar la posibilidad de la desaparición de la expresión poética es considerar la posibilidad de triunfo de este sistema inhumano, lo que, a su vez, supone nuestra derrota como seres humanos' (Castro, R.1991:146/7)

La de Ernesto es una cartografía insurrecta, hace mapas poéticos con lo circundante, refunda el mundo a través del lenguaje. Su poética explora y explota los múltiples sentidos y sensaciones de la palabra que, de la mano de la metáfora reinventa el mundo, porque al nombrar sus cosas, sus seres, sus lugares va creando o recreando el universo desde la poesía.

Aunque perteneció a dos grupos literarios *Tiempo y Brote* y mantuvo una estrecha actividad cultural con los escritores amigos, su experiencia literaria es como los grandes poetas, un derrotero de cambios estéticos, una aventura personal que escapa a los moldes o idearios colectivos a los que luego se arrepiente de haberse unido porque son ‘grupos vacíos hasta dañinos porque difunden una imagen falsa del trabajo poético’.

Será Néstor Groppa quien, a partir del rechazo para publicarle en el suplemento literario de *El Pregón* un poema sobre ‘el indio’, le dará al mismo tiempo el pasaporte vanguardista para liberarse de esa tradición que llamamos del ‘literatura del cardón’, por eso irrumpió contra todo el sistema anterior “escribí en contra de Jujuy, en contra de todo lo que significaba la sociedad jujeña” (En Castro, 1991). No obstante, consideró el rechazo no con pesimismo, al contrario, para él la poesía fue un acto optimista, de transformación del mundo.

La poesía jujeña es una poesía que ha logrado romper con los estrechos límites del regionalismo provincial, y se ha lanzado, formal y temáticamente, a integrarse a la corriente de la poesía universal. Ha comprendido que no es necesario pintar tarjetas postales para ‘pintar su aldea’ sino, superado esto tan superficial y medular de nuestra condición de jujeños, con todo lo que esto implica culturalmente (En Castro, 1991)

Rebeldía estética y militante

Algodones sucios

Reynaldo Castro denomina la poética de Aguirre como ‘el escepticismo militante’ (1988:8) en un libro-entrevista en donde discuten sobre la pulsión anárquica de los escépticos inmóviles, puesto que militar en la palabra es para ellos un

modo de conjurar el conformismo, de convocar al compromiso según Graciela Frega¹⁵ en el riguroso trabajo que introduce dichas conversaciones.

Ernesto Aguirre pertenece a la promoción poética de los '70, quebrada por la dictadura que, más allá de estar huellada por el contexto de plomo, su poesía obtura la tradición para desviarse por otras estéticas que desobedecen los cánones del conservadurismo regional, pero también las vanguardias del norte jujeño de *La Carpa* y *Tarja*, es decir, frente al neorromanticismo y realismo testimonial, construye una alternancia estética y generacional, se subleva ante la poesía redentora-elegíaca/testimonial-ideológica; se juega en el debate literario regional entre lo popular-Zerpa y el forastero antropológico de Calvetti, y asume el parricidio literario para escribir contra los 'poetas viejos de Jujuy', sin debates extremos ante estas poéticas de bloque. La rebelión es antiterritorial, antitradicional y antiliteraria porque escoge poéticas extranjeras especialmente la norteamericana como otro modo de hacer literatura política y lo hace desde la convergencia múltiple de hebras genéricas, desde su naturaleza disruptiva en cercanía con la *generación beat* como postulado más que estético, contracultural a los idearios de la literatura regional.

En *Historieta* ('78) de Aguirre, las vasijas se rompen, indios, quebradas e ingenios azucareros se dispersan; otros ecos darán amasijo a una nueva tónica poética. No en vano el surrealismo, el neobarroso, el mayo francés, el pop-art, el camp, el kitsch, la generación beat, el hipismo, el rock, el homoerotismo y lo andrógino que irradia la cultura europea, norteamericana y argentina de los '60 y '70 germina con otra matriz literaria en las literaturas regionales. Entonces, si tanta agua había pasado bajo el río, fue

¹⁵ Graciela Frega: "Ernesto Aguirre y Reynaldo Castro, a la conjura del silencio". En Castro, Reynaldo. (1988) *El escepticismo militante, Conversaciones con Ernesto Aguirre*, Córdoba: Alción.

indudable el arrastre de aquellos residuos y el ingreso de nuevas olas y aires de cambio. La plurivocidad dirá Frega será el rasgo predominante de su juego poético inicial.

Historieta amasija intertextualmente la literatura del comic, un arte de combinatoria, de mezcla visual, gráfica, mediática con el policial, el humor paródico, corrosivo, del bricolage como operaciones de tejido poético y escénico para ‘dar cierta catadura trágica al enunciado abierto al interrogante de matiz existencial’ (Frega, 1988:15)

Si hacemos un recorrido por este mapeo literario de Aguirre podríamos observar cómo su recorrido comienza con *Historieta* en plena dictadura; pero la sabotea desde una poesía intersticial, de virulencia discursiva, cuyos tópicos son la sexualidad, la muerte, la deshumanización, el abandono, la pérdida, la iracundia social, la rabia ante el inconformismo social y la búsqueda existencial, agrega que *Historieta* provoca no solo las rupturas del lenguaje sino que es un libro incomprendido para su tiempo; pero al mismo tiempo su ícono, el origen de una nueva etapa poética. Así Nélida Cañas afirma que este texto es un “hito trascendente en la literatura jujeña porque abandona la tradición literaria vigente y el color local que lo caracteriza. Desde un ámbito ciudadano la obra nombra la realidad y su desenfreno, la indiferencia y el dolor, la espera inútil de los que nada esperan, la ausencia de Dios” (Cañas en Castro, 1991:153) con él se inicia una nueva generación de escritores que “viven la poesía como un compromiso que involucra no sólo el lenguaje sino la vida total del hombre’ (1991:154). Pablo Baca sentencia que con *Historieta*, ingresa la poesía de la imagen y los cambios de una época trasladados a la ciudad, además nace con la dictadura y la combate con la revolución lingüística y temática. Su primera poesía es revolucionaria del estallido social universal y de la literatura local, una etapa de inconformismo y furia, desasosiego y desesperanza.

Etapa denuncia / *Espejo astillado*

Los cerros y los burros pardos incluidos en el holocausto

Espejo Astillado es un libro compartido con Solano y Soto que se publica en 1980, son poemas-consignas o manifiestos poético-políticos que gritan justicia y reclaman la vida ante tanto ‘vacío puna’ (al decir de Leguizamón) de la muerte.

El poemario se complementa con la iconografía plástica de Rojo en una suerte de triangulación espacial, verbal e ideológica, cuyas rasgaduras furiosas de un tiempo opresivo, son los fusiles de la palabra local para igualarse al grito de la humanidad.

Una poética insobornable al tensar entre la memoria corpórea de los placeres eróticos y los abusos biopolíticos, una escritura como cuerpo del lenguaje y lenguaje de los cuerpos que desestabiliza y violenta la doxa literaria en Jujuy. Esta poética vanguardista requiere del sustento ideológico de los manifiestos que ofician como estatutos de una literatura política, que pone el cuerpo a las palabras, que denuncia las amputaciones del cuerpo social, que exige respuestas ante miles de detenidos-desaparecidos.

Las poesías son batallas para enfrentar la tortura, el silencio, la muerte. El lenguaje puede contrarrestar la tragedia y lo hace con versos irregulares, contaminados con ‘bombas iracundas’ de los registros orales, de las pasiones, de los versos-tesis, de veladuras temáticas a fin de entrapar al enemigo: una sociedad podrida. La poesía, en tanto repliegue del lenguaje, se configura en locus del vacío y la muerte y en zona epistémica del conocimiento social - ya que nos “cambia la manera de leer y mirar el mundo” (Castro, 1991).

Etapa de condensación poética – Segundo lustro de los '80 a los '90- *Café de la luz*, (1986), *Crónicas del buen amor* (1989), *Sofía in memoriam* (1995), *Estambul* (1999)

Pura luz derretida

En este periodo su materia poética experimenta con los ecos del creacionismo, la literatura japonesa de los *haikus* y los juegos metafóricos que recrean el universo desde espacios tangibles e imaginarios, donde se alojan las pasiones del amor y el olvido, del fracaso y los exilios, síntesis perfecta del asombro: “Mi primera etapa vivía en estado poético como herramienta para trabajar sobre la realidad y transformarme en un gozante de esto tan sublime que es andar vivo por la vida” (1991:142)

Esta potencia del lenguaje se bifurca también por los andariveles retóricos que permiten limar las distancias entre la cotidianeidad y la eternidad. Viajar por sus poemas permite habitar su poesía como un encuentro sensitivo que nos ilumina a redescubrir la vida diaria a modo de glosa sensible o diccionario poético en donde se vuelven a nombrar las cosas desde la lupa literaria. Opera con estos dispositivos:

- Frente a la densidad poética, la concentración, la síntesis, la brevedad; frente a la grandilocuencia temática y de personajes, la sencillez de la vida diaria, el anonimato, las voces y las cosas comunes a una ciudad, propiedad de todos o de ninguno.
- Frente a las convenciones poéticas, el verso y la rima libres, despojados de estériles categorías
- Frente al amor como compromiso eterno, el placer de los cuerpos, las pasiones habitadas en otras pieles y la fugacidad de un recuerdo inalterable.

Etapa dual: literatura heterónima: *Cuatro cartas de un puntero izquierdo* (2006), *Depám Llebar* (sic) (editado en forma digital solamente en 2007) y *El concierto de Abrán Juez* (2007).

¿En qué momento dejamos de crecernos?

A partir del 2000 la literatura de Aguirre se desdobra, apuesta a una literatura heterónima¹⁶, como una necesidad de disfrazar la identidad y jugar con sus dobleces, son otros los dueños de la palabra, haciendo uso del pseudo-autor, se apela a la auto-ficción como mecanismo de mediación/traducción del yo hombre-poeta.

En *Cuatro cartas de un puntero izquierdo* construye un diálogo epistolar entre el Yúdica apodo del niño que fue y el Ernesto adulto a través de un recorrido vital en donde se imbrican intertextualmente la literatura del 'apodo' -a quien reconoce como maestro del género en Jujuy a Luis Wayar- y al fútbol, como otro juego coreográfico del lenguaje, al tomar como referencia al jugador y luego director técnico del equipo Altos Hornos Zapla, José Luis Yúdica. Una poética de vida que se inicia con la carta de Yúdica a Ernesto fechada a sus 10 años 1963 en Ciudad de Nieva, esta primera correspondencia es una serie de poemas que tratan de capturar la memoria familiar, los detalles cotidianos de sus padres, la escuela, el barrio, los cronotopos del juego: el río, la cancha, la plaza y los graffitis, pero ya se anuncia el oficio de escritor con la metáfora reiterada del pájaro-literatura.

En clases de dibujo confirmé nuestra vocación literaria

Dibujar un pájaro,
para mi mano,
era escribir

¹⁶ Se trata de un recurso del que se sirven algunos autores reales, que en dicho caso se llamaría ortónimo, al desear crear una obra literaria distinta o bien paralela a la suya.

la palabra pájaro
en una hoja en blanco.

La segunda carta es de 2003 en Chijra, a sus 50 años Ernesto responde desde otra experiencia barrial con la diferencia de cuatros hijos de ventaja logrados en estos años, aquí se duplican sus imágenes de niño. Esta carta tiene fuerte presencia de Groppa, sus poemas son las transcripciones de la calle que permiten un doble juego metaliterario, al ser observador- transcriptor-escritor de las voces callejeras.

Los graffitis de hoy en nuestro barrio

(Esquina del cyber, frente a la plaza)
Salvo la gente,
Todo en la quebrada
Es patrimonio de la humanidad
Carta 3 de Yúdica a Ernesto

El poema que abre tiene una pregunta retórica que sintetiza la imposibilidad de comprender el tiempo, de atesorar la memoria

‘En qué momento dejamos de creernos para crecernos así?’

Pero la memoria es territorial como dijo Tizón, en este caso el barrio, en ‘nuestro barrio’ se aloja la niñez, los objetos de la infancia, las imágenes de la iglesia, el patio, los charcos, la plaza, la Singer de la madre que ‘era la máquina de escribir’ con las fronteras, los retazos, los hilos sueltos, los ruedos, las esponjas, la sopa-música, las costuras de la historia, otra ‘arte-poética’ como tejido de la memoria¹⁷.

Carta 4 de Ernesto ya adulto contesta a Yúdica

¹⁷ Estamos aludiendo al poema ‘Era una Singer la máquina de escribir de nuestra madre’, en el manuscrito Ernesto agregaba FM 88; 92; 96; 100; 104; 108 Mhz/(midiendo/ los talles del silencio/un dial/es una herramienta de sastería).

Dejé de afeitarme para crecer

me
 buscaba
 el niño
 en
 los mapas
 del espejo

(esta barba
 Es derrota)

Este poemario es un viaje epistolar con el afán de reconstruir metafóricamente su autobiografía, un biopoe-mario donde incluye todas las voces y cosas, los amores, el barrio y la distancia.

El concierto de Abrán Juez, su décimo libro, publicado por el proyecto editorial de la revista *Intravenosa*, se construye con los papelitos que cubrían la puerta de la heladera de Abrán en donde, Aguirre oficia de transcriptor y de editor de estos papeles que saca sin ningún orden hasta escucharlos y ubicarlos como correspondían en la página del concierto, es interesante la estrategia de ambigüedad autorial ‘¿Cómo saber si esto que aquí suena es el concierto que escuchaba don Abrán?’ Si en el libro anterior la dualidad es epistolar aquí es musical, la poesía diseña un concierto que va con un ritmo enérgico, a la calma mediante un ritmo pausado:

Allegro con Spirito: La poesía pregunta en un mundo de respuestas (Poemas 13,14 y 17)

Adagio: La poesía es un cencerro (me gusta que suene cuando camino) (66 y 72)

Allegro gentile: La poesía es un envase para que lo cotidiano se derrame (77-80-94-99)

Bonus Tracks (113- 119- 122-123)

Cierra el libro con la reescritura poética de *El Concierto de Aranjuez*¹⁸, composición española que combina lo clásico con lo popular, la guitarra y la orquesta, cantada por referentes de la canción melódica y la ópera, y cierra con la música contemporánea grabada, a la que hay que disfrutarla sexualmente en la cama.

Etapas genealógicas poesía-historieta.

La saga: *La familia gallo*

la poesía es un ahogo, o no es.

Esta última etapa que presentaremos sintéticamente, está integrada por una saga de tres libros: *La familia gallo* (2012), *Urbano gallo- historieta* (junio 2015) y su último libro *La brageta del almirante* (2016).

El primer libro trabaja con una genealogía familiar de escritores en tres libros: “La sonora Relusol”, donde se presenta a los integrantes de esta familia de poetas; el segundo: “Ropa de cama. Subtitulado del trasluz original” escrito por la cuñada y el tercero “El rastrojo. Tras los rastros de un ojo mirando” escrito por el hijo mayor.

Con los últimos libros suma otros lenguajes artísticos como la historieta y el humor histórico-político que le permite destronar las verdades y la seriedad literaria. Vuelve a los géneros más populares como la historieta y la parodia, donde condensa el lenguaje y la imagen, recupera el trabajo arquitectónico de su poesía como fotografía del mundo. Estas viñetas conviven con la metáfora de la cotidianidad, en tanto sitio para dotar de una poción de belleza a la vida.

El personaje *Urbano Gallo* recorrerá una historia muy particular. Aguirre cuenta que “vendría a ser el antepasado más remoto de la familia Gallo acá en Jujuy. Esta historia comienza con el Éxodo Jujeño, donde Urbano acompaña a Belgrano en la salida hacia Tucumán. De ahí, él sigue

¹⁸ Escrito por el compositor español Joaquín Rodrigo en 1939.

camino con San Martín para cruzar Los Andes y liberar Chile. Estando en Chile, conoce a Herman Melville, autor de *Moby Dick* que lo lleva como polizón en el buque ballenero, hasta que es descubierto y lo bajan del barco, en el sur chileno, casi en el Canal de Beagle”.

Y continúa: “Allí lo dejan abandonado, pero tuvo la suerte que aparece un barco que lo rescata. Es un barco capitaneado por Fitz Roy donde viene además Darwin. Vuelve a Chile con ellos, vive el terremoto de Valdivia que está registrado en los diarios de Darwin, y se queda en Antofagasta. Ahí termina esta historia que tiene siete capítulos, y como en toda historieta, cierra con la promesa del ‘continuará’”.

Dedica el libro a “Luis Wayar, que hace años me convidó de su Urbano”, cuando en el año '80 se inaugura nuestro diario, *El Tribuno* de Jujuy¹⁹.

Aguirre reafirma con todas estas etapas literarias, nuestro planteo inicial, su poética es otra cartografía rizomática donde el lenguaje se conecta con otros lenguajes, su yo poético se disemina en otras voces y la realidad es desmontable e itinerante. Su palabra tiene la capacidad de recorrer otras dimensiones, de transitar líneas de fuga para fundar un tránsito híbrido y fronterizo como espacio no vacío sino ubicuo, es decir la poesía está en todas partes para mezclarse y hacerse mestiza. La poesía es la presencia ilimitada, es entonces otro de ‘los infinitos nombres de Dios’²⁰.

¹⁹ Aguirre en una entrevista cuenta que “estaban trabajando en este medio Raúl Noro, Laura Barberis, Luis Wayar, que era el secretario de Redacción... Él era aficionado a la historieta, y un día en una conversación me propone hacer una, teniendo en cuenta que el diario tenía su dibujante, que era Luis López. Hablamos con el dibujante y pensamos en una tira diaria, y lo hicimos con un personaje llamado Urbano”, “por eso hago esa dedicatoria, porque el primer Urbano como personaje de historieta fue de él. Y a mí me quedó el nombre, aunque el personaje de esta historieta del libro, no tiene nada que ver con aquel Urbano”.

²⁰ Versos del Poema XXI de *Café de la luz*.

Bibliografía

- Aguirre, E. (1978) *Historietas*. San Salvador De Jujuy: Talleres Gráficos Gutenberg.
- _____ (1999) *Estambul*, Jujuy: Libros del Arco Iris, p. 65.
- _____ (2012) *Familia gallo. Obra poética, Tomo I*. Salta: Editorial Tres Ramones Editores.
- _____ (2015) *Urbano gallo. Obra poética, Tomo II*. San Salvador de Jujuy: Editorial Tres Ramones.
- _____ (2016) *La bragueta del almirante. Obra poética, Tomo III*. San Salvador de Jujuy: Editorial Tres Ramones
- Aguirre, E., S. Solano y J. Soto (1980) *Espejo Astillado*. Jujuy: s/d.
- Aguirre, O. (2013) *La tradición de los marginales*. Santa Fe: UNL
- _____ (2006) *El margen, el centro. Notas y entrevistas sobre la literatura de Jujuy*. San Salvador de Jujuy: Editorial Perro Pila.
- Bossi, E. (2001) *Leer poesía, leer la muerte. Un ensayo sobre el lenguaje poético*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Castro, R. (1988) *El escepticismo militante. Conversaciones con Ernesto Aguirre*. Córdoba: Alción Editora.
- _____ (1994). *Todos estos años de gente. Antología poética*. Jujuy: Tunupa ediciones.
- _____ (2006) *Encuesta a la literatura jujeña contemporánea*. San Salvador de Jujuy: Editorial Perro Pila.
- _____ (2009) “Campo literario jujeño en la década del noventa: El fin de la inocencia”. En M. Lago, *Jujuy bajo el signo neoliberal* (155 – 169). San Salvador de Jujuy: EdiUNJU.
- _____ (1991) *Nueva poesía de Jujuy*. Jujuy: Daltónica.
- Dorra, R. (1997) “La lírica actual de Jujuy (Aguirre, Accame y Baca)”. *Crítica* n° 66, 114-119.
- Espinoza, P. et al. (2012) *Sumergible*. San Salvador de Jujuy: EdiUNJU.
- Sylvester, S. (2003) *Poesía del Noroeste Argentino Siglo XX*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Massara, L., R. Guzmán y A. Nallim (2013) *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*. Vol. III. San Salvador de Jujuy: EdiUNJU.
- Nallim, A. (2014) "La literatura del nuevo milenio en Jujuy: un espacio caleidoscópico". *Cuadernos FHyCS-UNJu* n° 45, 167-186.
- Verdugo, I. H. (1982) *Hacia el conocimiento del poema*. Buenos Aires: Hachette.
- Zavala, I. M. (1991) *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe.

Parte II.

Travesías narrativas

Pasando revista...

La Narrativa Emergente Jujeña

Antologías y autores

GLORIA CARMEN QUISPE

Preliminares

“Narrativa del nuevo milenio”, “Nueva Narrativa”, “La joven narrativa”, “narrativa emergente” entre otras fueron las etiquetas usadas por algunos críticos para referirse a la producción literaria narrativa de las últimas décadas. Todas ellas, sin duda, generaron y, todavía generan, desacuerdos, adhesiones, críticas o cuestionamientos.

En nuestro caso, preferimos hablar de narrativa emergente de Jujuy o Nueva narrativa jujeña. Con estos nombres nos referimos a la producción literaria que comenzó a visibilizarse a partir del 2000 de escritores nacidos a fines de los '70 o en los '80, que apenas superan los 30 años o que ya promedian o superan los 40 años. De modo que bajo estos rótulos reunimos a escritores de edades dispares. Hablar de narrativa “joven” puede resultar incómodo, insuficiente para dar cuenta de esta variedad etaria si es que el adjetivo lo relacionamos con la edad de los escritores. Si lo anteponeamos a la palabra narrativa, la valoración puede no restringirse a la edad y dar cuenta de la juventud de los textos en un campo literario determinado. Lo joven como lo nuevo. Aunque lo “nuevo” también puede generar tensión porque inmediatamente se piensa en su contraparte, su antónimo, lo “viejo”; pero lo viejo aquí no como caduco, sino como lo anterior, con lo que se dialoga, lo que se lee y

en lo que se encuentra referentes literarios. Lo nuevo entendido como lo que acaba de emerger, lo reciente, lo novedoso. Una narrativa emergente que se instala como una nueva fase de la literatura que hasta el nuevo milenio dominó el sistema literario provincial. Escritos literarios alternativos que emergen para contar o “hablar” de otro contexto político social y siendo parte de otros procesos culturales.

Este trabajo aspira a esbozar un panorama de la narrativa jujeña con singular acento en la producción de los jóvenes escritores que comienzan a publicar a principios del nuevo siglo. Realizaremos, entonces, un rastreo de los libros publicados y nos detendremos en dos antologías: *Sí hay* (2010) y *Arcade* (2017). Estos libros reúnen a distintos escritores y comparten algunos nombres. Esto nos permite evidenciar algunos vínculos, el reconocimiento por parte de los pares y dos formas de valorar e inscribir sus producciones. Finalmente, nos aproximaremos a la cuantística de Maximiliano Chedrese y Martín Goitea.

La narrativa en Jujuy

El género narrativo en Jujuy no tuvo el mismo desarrollo que la poesía. Nuestra provincia cuenta con grandes poetas tales como Germán “Churqui” Choquevilca, Domingo Zerpá, llamados los “folkloristas”; Mario Busignani, Jorge Calvetti, Néstor Groppa y Andrés Fidalgo, integrantes de la generación emblemática y renovadora de la revista “Tarja”; los “ochentosos” como Ernesto Aguirre, Pablo Baca, Alejandro Carrizo y Alvaro Cormenzana. Entre los poetas del nuevo milenio podemos destacar a Federico Leguizamón, Meliza Ortiz, Paula Soruco y Salomé Esper.

La narrativa, sin embargo, ofrece una lista corta de autores. Pero no por ello menos significativa. Está encabezada, sin duda, por Héctor Tizón cuya obra trascendió las fronteras provinciales y nacionales, y fue objeto de variadas

investigaciones. De la generación del 55, debemos rescatar también el nombre de Jorge Calveti que nutrió la narrativa jujeña con su único libro de cuentos *El miedo inmortal*. Dos escritoras que no pueden estar ausentes son Leonor Pichetti y Libertad Demitrópulos que contribuyeron cuantiosamente a la novelística regional y nacional a pesar de que en su momento, la década del 60, sus obras no tuvieron el reconocimiento que merecían y por mucho tiempo estuvieron ausentes del canon literario provincial. En las últimas dos décadas, sobre todo la narrativa de Demitrópulos comenzó a despertar el interés de investigadores y a ser incluida en los programas de Literatura Argentina. La deuda con Pichetti todavía sigue sin saldarse.

En 1971, Tito Maggi publica su libro de cuentos *Anamaría de las cuatro palabras*, obra escasamente conocida y leída; probablemente opacada por la publicación de dos de las novelas de Tizón, *El cantar del profeta y el bandido* (1972) y *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975). Maggi suma a su producción narrativa dos títulos más, *Una sonrisa de 32 dientes y otros cuentos y Pilpintos*.

En los noventa convivieron publicaciones de distintas promociones de escritores. Así en poesía encontramos libros de autores que habían comenzado a publicar en la década anterior como Ernesto Aguirre y Alejandro Carrizo; un autor residual como Groppa, consagrado por su labor como escritor, editor y gestor cultural; nuevos nombres como Susana Quiroga¹ y Miguel Espejo². En narrativa, se

¹ Quiroga (1942) es una de las autoras tardías, pues por edad es una década mayor que la generación de los "ochentosos" (Aguirre, Baca, Carrizo, Alabí). Si bien algunos de sus poemas fueron publicados en los '80 en el suplemento cultural Pregón, recién a fines de esa década publicó su poemario *Mariposas* (1988). En los noventa, en poesía tenemos *Poemas de la Soledad* (1994) y *Salvajes luces inquietas sombras* (1998); y en narrativa: *Ráfagas de viento* (1991) y *Mensajería* (1995).

² El caso de Miguel Espejo es particular; a pesar de tener muchas obras publicadas, no es un nombre destacado en el campo literario. En los noventa publicó tres libros de poesía y dos de narrativa. Todos ellos fuera de la provincia (Buenos Aires y Córdoba).

publicaron: *Día de pesca* (1990) de Jorge Accame³, *Música de corderos* (1990) de Marcelo Constant, *Bitácora del aire* (1995) de Alberto Alabí, *No esperar nada más de las estrellas* (1999) de Pablo Baca; y *Redes* (1996) y *Huellas* (1999) de Mónica Undiano. Tizón⁴ siguió contribuyendo con novelas y un libro de cuentos.

En esta década también cumplió un rol importante en la configuración del campo cultural jujeño la revista *El duende*, fundada por Alejandro Carrizo. Se convirtió en una verdadera vidriera literaria; en sus páginas desfilaron autores locales con estéticas residuales, otros emergentes que comenzaban a afirmarse en la escena literaria; también algunos referentes de otras provincias de la región. En la revista se publicaron, además, artículos de divulgación y de opinión de autores nacionales e incluso internacionales.

Reynaldo Castro (2009) señala que el mayor desarrollo de la poesía por sobre la narrativa está relacionado con tres factores. El primero, el impacto que tuvo la última dictadura cívico- militar que impidió que se tendieran puentes entre las promociones literarias. En este caso, entre la generación del '55 de Tarja y la promoción de los '80 integrada por Ernesto Aguirre⁵, Alejandro Carrizo, Álvaro Cormenzana, Pablo Baca. Si bien el vínculo pudo no ser fluido durante este período, la década del 90 encuentra en activa relación a Groppa y a Fidalgo con la nueva promoción de poetas. El primero incluso desde su rol como coordinador/director del suplemento cultural de un diario local⁶, publicó en sus páginas, en los '80, textos de estos y otros poetas (tales como

³ Es uno de los autores más prolíficos de la década; publicó un total de trece libros. En narrativa, entre otros encontramos: *¿Quién pidió un vaso de agua?* (1992), *Cuarteto en el monte* (1993), *Diario de un explorador* (1996), *El puente del diablo* (1997), *Cartas de amor* (1998), *Concierto de jazz* (1999).

⁴ No mencionamos en detalle los libros publicados del autor por ser ampliamente conocidos y estudiados.

⁵ En 1978, Aguirre publica *Historietas*, un libro valorado por críticos y pares como de ruptura.

⁶ Hablamos del Suplemento cultural del diario Pregón que co-dirigió junto a Marcos Paz. Groppa estuvo en esta función desde 1960 hasta 2001.

Nélida Cañas y Estela Mamani). Fidalgo, por su parte ofició de presentador de *Nueva poesía en Jujuy. Antología* (1991), ese acto sin duda contribuyó a legitimar a los escritores antologados⁷. La narrativa no corrió con igual suerte, con el inicio del Proceso, Tizón se exilió y permaneció en el exterior hasta 1982 de modo que cualquier vínculo con el referente del género quedó trunco.

Otro factor, siguiendo a Castro, es la falta de “una crítica que oriente, pondere e ilumine sobre las estéticas que se desarrollan y que esas críticas no lleguen hasta un público no especializado” (Castro, 2009: 431). Si bien la crítica contribuye a entender las estéticas, los procesos de continuidades y rupturas literarias, consideramos que no incide directamente en el desarrollo escriturario o el cultivo de un género en particular.

El tercero es el escaso diálogo entre Tizón, la figura más representativa de la narrativa, y sus sucesores⁸. Si bien él y Groppa son reconocidos por el resto de los escritores como nombres valiosos de la literatura jujeña, regional, y nacional, éste último es además un referente literario no sólo para la generación posterior inmediata sino también para las promociones siguientes⁹. Es así que en

7 Ellos, nacidos entre 1949 y 1959, son: Alejandro Carrizo, Pablo Baca, Ramiro Tizón, Jorge Accame, Estela Mamani, Alvaro Cormenzana, Ernesto Aguirre y Nélida Cañas. Véase: Castro, Reynaldo. 1991. *Nueva poesía de Jujuy*. Antología. Palpalá-Jujuy: Daltónica.

8 Castro recupera un fragmento de una entrevista que le hiciera Raquel Garzón para Clarín a Héctor Tizón en 1999: “Y es que nos pasó a escritores como [Juan José] Saer, [Ricardo] Piglia y yo mismo: no tuvimos parricidas, jóvenes que nos leyeran, cuestionaran y “mataran” primero, para asumarnos luego como herencia. Los diezmo el Proceso. El paso de una generación a otra no fue gradual sino brutal: no hubo trasvasamiento, sino vacío. Y hubo que sobreponerse también a eso.” Véase: Castro, Reynaldo. 2009. “Campo literario jujeño en la década del noventa: El fin de la inocencia” en Lagos, Marcelo. *Jujuy bajo el signo neoliberal. Política, sociedad y cultura en la década de los noventa*. San Salvador de Jujuy: EdiUnju.

9 En Encuesta a la Literatura Jujeña (2006), los escritores encuestados, en su mayoría nacidos en la década del '50 y '70, señalan como figura valiosa a Néstor Groppa por encima de Héctor Tizón. Si bien la encuesta es sólo una muestra de las valoraciones de 20 escritores, nos permite tener una idea de

el nuevo milenio lo encontramos participando activamente en el campo literario jujeño¹⁰ con publicaciones que tienen la urbanidad y la cotidianidad como sus principales protagonistas.

El nuevo siglo en Jujuy se inaugura con *La suma del bárbaro* (2000) de Federico Leguizamón. Una edición de autor, de formato pequeño y de apenas cincuenta páginas. En estos cuentos¹¹ se pueden percibir sus preocupaciones, los temas (la violencia, la muerte, la marginalidad, la pobreza) que trabajará con mayor profundidad en *Cuando llegó la brigada amanecía en el barrio* (2008).

En el 2003, el sello editorial *Cuadernos del duende*¹² publica *Siluetas repetidas* de Matías Teruel. Con esta obra se inaugura un período en el que la narrativa ocupará un singular lugar, aunque el predominio de la producción poética continuará siendo evidente. Los certámenes literarios también contribuyeron a dinamizar el campo, en tanto visibilizaron textos de autores jóvenes que comenzaron a participar del mundo literario a partir del reconocimiento simbólico de su escritura. Así en el 2004 se publican las obras ganadoras del II Certamen de Teatro y cuento, organizado por la Secretaría de Turismo y Cultura de Jujuy. Maximiliano Chedrese entra a la escena literaria con once cuentos breves.

los referentes literarios. El nombre de Groppa también aparece mencionado en primer lugar en otra Encuesta realizada en el 2010 por Alejandra Nallim y Reynaldo Castro.

¹⁰ En el 2000 publica *Libro de ondas* y en adelante el resto de los tomos de sus *Anuarios del tiempo* (desde el III hasta el X).

¹¹ De los textos que integran el volumen, "Jujuy está muerto" es un ejemplo de prosa poética; mantiene la unidad con el resto de los textos por lo temático: la frustración, la desazón, la impotencia de una voz poética que denuncia la desidia social.

¹² La editorial, fundada y dirigida por Alejandro Carrizo inicia su trabajo cinco años después de la aparición del primer número de la Revista cultural *El duende* en 1993.

El año siguiente comienza a publicarse la “Colección mirilla” de EdiUnju dedicada a poesía y cuento. En narrativa los títulos fueron los siguientes: *Cualquiera puede ser un rock- star* (2005) de Matías Teruel; *Tumbas de papel* (2005) de Agustín Guerrero; *Y todo lo demás también* (2006) de Maximiliano Chedrese. Mención aparte merecen *Relatos de bolsillo* de Patricia Calvelo, *Nada* (poesía) de Federico Leguizamón y *Espectros* (2006, poesía) de Mariano Ortiz¹³.

En el 2005 también comienza a circular la revista Cultural *Intravenosa*, en sus páginas y en distintos números publican escritores jóvenes jujeños y salteños. Colaboran regularmente Matías Teruel, Maximiliano Chedrese¹⁴, Martín Goitea de Jujuy y Juan Díaz Pas, Alejandro Luna y Leonardo Mercado de Salta. Se establece un fluido vínculo literario entre estos escritores. La recurrencia de las colaboraciones nos permite ver que hay nombres que empiezan a afirmarse en las letras. Incluso la revista más tarde se convierte en editorial y publica a muchos jóvenes escritores. Similar labor, a menor escala y con otro desarrollo editorial, ejerce la revista *El caldero del diablo* dirigida por Mariano Ortiz y Fernanda Escudero.

En la primera década del nuevo siglo, otras obras nutren la literatura jujeña. Cuentos de Martín Goitea son publicados en el 2008 en un libro que resulta del III certamen literario de poesía y cuento. Tres de esos cuentos aparecen luego en *El transporte es un desastre* (2008), una edición artesanal del autor, de tapas duras forradas con lienzo pintado. Similar técnica tiene su libro de cuentos de 2012, *Modus vivendi*.

La década cierra con *Si hay. Antología de escritores del siglo XXI*. Más adelante nos ocuparemos de este libro.

¹³ Con tiradas de 215 ejemplares, este dato no es menor ya que nos permite presumir una circulación limitada de los textos.

¹⁴ Ambos integraron el staff directivo de la revista desde su primer número hasta el último, el resto del equipo fue renovándose.

En el 2011, la editorial Perro Pila publica *El mundo de arriba y el mundo de abajo* de Darío Melano Jasmín; un libro que combina armónicamente el dato histórico y la ficción, refiriendo episodios importantes para la historia y la sociedad de nuestra provincia.

Nuestro inventario sigue con *Noche de vedettes* (2013), un libro colectivo de egresados de la carrera de letras¹⁵ que también encontraron en la narración el canal para crear y explorar mundos atravesados por la cotidianidad y lo fantástico.

En ese año, la Secretaría de cultura de la provincia convocó a los escritores a participar de los “Certámenes literarios ‘Jujuy le han puesto de nombre’”. La convocatoria apostaba a la participación de autores de todas las regiones geográficas de Jujuy y contemplaba el género cuento, poesía, teatro y un lugar especial para literatura infanto-juvenil. Los textos de los premiados fueron reunidos en antologías y en publicaciones individuales en el 2015. En este volumen, la cuentística aparece enriquecida con otros nombres del resto de la provincia, y nuevamente resultan premiados los escritores Goitea y Melano Jasmín. Este último en el 2014 contribuyó con *Sólo por contar*, un libro que reúne historias atravesadas por el terrorismo de estado.

Martín Goitea, por su parte, suma un nuevo libro, *Habitantes* (2016); esta vez de mano de la editorial independiente Tres tercios.

No podemos dejar de mencionar en esta lista los libros de microrrelatos de Ildiko Nassr: *Placeres cotidianos* (2006)¹⁶, *Animales feroces* (2011), *Ni en tus peores pesadillas* (2015). Fue una de las primeras escritoras en cultivar sistemáticamente el género en nuestra provincia. Comenzó a intervenir en la literatura jujeña a fines de los noventa y tiene más

¹⁵ Los autores: Fernando Choque, Facundo Lerga, Gabriel Peñaloza y Gonzalo Vilca.

¹⁶ Recientemente, 2017, la editorial Macedonia publicó una nueva edición revisada y ampliada.

relación con poetas mayores en edad, con las que incluso tiene proyectos en común¹⁷. En pocas oportunidades participó de actividades con los escritores jóvenes mencionados hasta ahora.

El último título de este inventario, que en modo alguno es exhaustivo, es *Arcade. Antología de poesía y narrativa* (2017) de Ezequiel Villaruel.

Dos antologías, ¿los mismos nombres?

La actividad poética en las últimas décadas continuó ganando la partida a la narrativa. Así en los dos decenios se publicó una cantidad interesante de libros de poesía por editoriales independientes¹⁸ y otras alternativas¹⁹. Estas últimas fueron verdaderos motores para la circulación de los textos de los poetas emergentes que no podían costear sus publicaciones y mucho menos pensar en grandes tiradas. La poesía circuló en plaquetas o ediciones artesanales de tamaño pequeño. No es casual entonces que en el 2012 se realizara el 1° Festival de Poesía contemporánea “Sumergible”, organizado por los mismos poetas, que convocó a escritores jóvenes de distintos puntos del país; del encuentro incluso surgió una publicación colectiva con textos de los participantes, evidenciando las tendencias poéticas vigentes.

En el 2011, Intravenosa ediciones publica *Once. Salpicón jujeño de poesía* y en el 2016, Pablo Espinoza con su sello editorial Alma de goma en proyecto común con 27 pulqui de Buenos Aires presentan *Columna norte*, una antología que reúne a los poetas salteños y jujeños que fueron apareciendo

¹⁷ Hablamos de Susana Quiroga y Mónica Undiano a partir del grupo, sello editorial Ahora o nunca.

¹⁸ Tres tercios, Tres ramones y Cuadernos del Duende.

¹⁹ Entre las más representativas podemos nombrar Alma de goma (Pablo Espinoza), Ediciones del té (César Colmenares) y recientemente Cronopio (Elizabeth Soto).

en las otras antologías²⁰, afirmando de este modo el oficio del poeta, la preocupación por inscribir estéticas propias y tender puentes para federalizar la poesía. A fines del 2016, también Cuadernos del Duende publica *Corrosivo. Nueva poesía en Jujuy*.

En narrativa, hasta la fecha sólo nos topamos con dos antologías: *Si hay* (2010) y *Arcade* (2017). Ésta última es un muestrario poético-narrativo.

Como es sabido toda antología es producto de la selección y de la exclusión, de un recorte realizado a partir de ciertos criterios, de modos de lectura y de formas de entender lo literario. Las antologías suelen mostrar un estado de la cuestión y evidenciar filiaciones y tensiones.

Si hay. Antología de escritores del siglo XXI desde el mismo título afirma una posición. Al tiempo que da una respuesta a una pregunta que no está y da cuenta de la existencia de narradores en Jujuy en este nuevo siglo, también restringe esa categoría a cuatro nombres. Ello puede deberse a dos motivos: el primero, que no hay otros escritores del género y el segundo, que la selección supuso un proceso de inclusión y exclusión. En este caso creemos en el primero de los motivos pues los antologados son los mismos escritores que ya tienen publicaciones individuales de autor o de editoriales. Aparecen con dos cuentos cada uno: Maximiliano Chedrese, Fernando Choque, Martín Goitea, Agustín Guerrero, Carlos Manzur, Ximena Esquivel Mastandrea y Matías Teruel.

A modo de presentación, la antología tiene un prólogo sin firma titulado “Es lo que hay”, que podría ser leído como un “manifiesto” del grupo, aunque es evidente el tono académico y la voz mantiene cierta objetividad. Citamos algunos fragmentos:

²⁰ En el 2007, algunos nombres de poetas aparecieron en *Poesía Joven del Noroeste Argentino* de Santiago Sylvester.

..hay literatura en Jujuy, claro, aunque no siempre sea la literatura que “el mercado” espera de la provincia, aunque no figure en las vidrieras de las grandes cadenas de librerías. Sin embargo, “Si hay” no es de ninguna manera un furioso grito de rebelión contra el centralismo político y cultural de nuestra Argentina.

“Esta antología tiene como objeto brindar un panorama de la nueva narrativa cuentística de Jujuy, que a esta altura del siglo ya puede tomar forma, o al menos presentar un esbozo de conformación...

¿Qué es lo que hay? Una generación de autores que escriben en la última década y que implica un atravesamiento que parte desde la crisis de 2001 hasta la actualidad. Y que centra principalmente su producción sobre una literatura urbana que responde en gran parte al realismo social. En ello continúa una línea temática en relación a la ciudad iniciada por Groppa y continuada por la generación de Baca, Alabí, Carrizo y Aguirre... Se ubican dentro del ámbito de la ciudad, porque es su ámbito, no necesitan despegarse de él para transmitir sus inquietudes o convicciones, lo que hacen es representar una ciudad que puede ser cualquier ciudad...

[...]No fueron expulsados, ni perseguidos, ni tuvieron que exiliarse, es una generación de la democracia y en sus escritos pueden vislumbrarse las respuestas que la democracia les ha propuesto... estos nuevos narradores deben exponer los errores, las desigualdades, o las decepciones de los últimos gobiernos. (AAVV, 2010: 7-9)

La antología aparece como resultado y muestra de trayectorias individuales, construidas a partir de publicaciones, de formaciones culturales y/o de la participación en distintas instancias de legitimación (concursos literarios, colaboraciones en revistas culturales). Pues como señalamos para el 2010 Teruel ya tenía dos libros publicados; Chedrese y Goitea habían participado de certámenes literarios y habían obtenido el primer premio; contaban, además, con una publicación. Guerrero, por su parte, había publicado un libro de cuentos y obtenido el primer premio en poesía. Manzur y Mastandrea no tenían libro publicado

hasta esa fecha pero algunos textos habían aparecido en la publicación del III Certamen Literario mencionado párrafos atrás²¹. Choque hasta entonces había participado con colaboraciones críticas en la revista *Intravenosa*, era parte del plantel directivo y cumplía roles en la editorial homónima. Hasta donde sabemos, no había mostrado su faceta de escritor.

Llamativamente Teruel y Chedrese después del 2010 no vuelven a publicar pero se mantienen en el mundo cultural desde la función editorial y la gestión. Su obra, sin embargo, ya tiene un lugar en la literatura jujeña y goza de reconocimiento entre sus pares.

Importante es, además, la mención de esta generación como atravesada por la crisis del 2001, que se manifiesta en la ficción en la violencia, el desengaño, la muerte, el olvido, la hipocresía, la ironía e incluso el humor.

Los antologados aparecen como continuadores de la literatura urbana de Néstor Groppa, que también se proyectó en los escritores del '80 especialmente en Alabí²² y Aguirre²³. Por ello estos nombres aparecen como referentes indiscutidos para esta promoción. No hay entonces intención parricida, de quiebre con las generaciones anteriores. En *Encuesta a la literatura jujeña contemporánea* (2006) Chedrese manifiesta:

²¹ Carlos Manzur obtuvo el segundo premio en la categoría cuento y Ximena Esquivel, una mención. En el mismo concurso Martín Goitea obtuvo el primer premio.

²² En *Groppa. Libro homenaje de los escritores autoconvocados*, Alabí expresa su admiración y se declara aprendiz de la singular mirada groppeana, que hacía foco en escenas callejeras, en sujetos comunes que pululaban diariamente las calles de la ciudad de Jujuy: "Don gringo Enegé, recogiendo la polvareda del picado, los remolinos rojos de la oración que fileteaba la silueta del monoblok H. Y yo mirándolo mirar y llevarse a su observatorio de tarde baldes repletos de material fresco en su libretita y subirlos hasta el andamio del observatorio en la "Urdininea". Porque sabía que el domingo en la fachada de la página literaria volvía el puente y la Dorrego viborera y bolivariana y el H pero emboquillado y con revoque fino..." (Quiroga, S. y Undiano, M., 2014: 17).

²³ Este autor incluso entabló vínculos amistosos con los nuevos escritores.

Hay tres personas que son fundamentales en la literatura jujeña: Alejandro Carrizo, Ernesto Aguirre y Alberto Alabí. Por suerte hay muchos escritores que escriben excelente, pero yo considero que es justo resaltar exclusivamente estos tres nombres porque además hacen escuela. Tiene una preocupación extraliteraria (en apariencia) que es la de formar nuevos escritores y lectores, difundir la literatura y apoyar los nuevos emprendimientos culturales. Son valiosos porque construyen la literatura jujeña desde todos los puntos de vista. (Castro, 2006: 51-52)

En muchos de los cuentos de estos escritores, aparece la ciudad topográfica y etnográficamente aludida. Los personajes transitan espacios reconocibles para quienes habitamos San Salvador de Jujuy; se desplazan por calles céntricas pero sobre todo frecuentan las calles de barrios donde se encuentran con personajes agobiados por la monotonía, la desilusión, sumergidos en la pobreza y el abandono. Ellos mismos son personajes agobiados que refieren historias cotidianas y en apariencia triviales pero que en el fondo develan la conflictividad humana. El interés, entonces, está puesto en las problemáticas sociales, en los vínculos humanos, en la intimidad misma.

Por otra parte, el Prólogo de *Arcade*, opera como una presentación grupal, tampoco tiene firma; la voz que escuchamos se incluye en ese colectivo literario:

La definición de *Arcade* como “maquinaria recreativa” resuena en la manera en que se conforma esta antología y hace pensar en cada texto como una máquina literaria, rompiendo de cierta forma con la solemnidad que rodea muchas veces a la literatura, devolviéndole su cualidad de alcanzable: con esto también se puede jugar...

Este *Arcade* es una máquina literaria que abarca varios géneros: cuento, poesía, ensayo. Es al mismo tiempo un lugar y un acontecimiento. Puede ser la muestra, siempre caprichosa y parcial, de una escritura generacional en cierto contexto: somos escritores nacidos entre 1974 y 1986 en la provincia

de Jujuy; pero también somos parte de un mundo extenso, que cada uno recorre a su manera, con su estilo y sus habilidades de juego. (Villaroel, 2017: 7)

La antología es un muestrario de la producción literaria actual (cuento, poesía y ensayo) de un grupo de escritores que por sus filiaciones, cercanía etaria y un lugar de nacimiento en común comienza a pensarse como una generación, que no se mueve en grupo pero que en ocasiones se reúne por actividades comunes. Esta antología, entonces, puede ser leída como punto de encuentro de caminos literarios que se trazan en, y con, la escritura, como un juego en el que cada texto significativo por sí mismo es a la vez la parte de un rompecabezas, de un todo que se instala en un tiempo y un lugar determinado para ser leído. Un todo que se ofrece para la recreación del lector, de cualquier lector.

Este libro fue seleccionado en el Concurso de antologías Andrés Bidalgo. Por orden de aparición participan: Agustín Guerrero, Federico Leguizamón, Rebeca Chambi, Martín Goitea, Daniel Burgos, Meliza Ortiz, Ezequiel Villaroel, Salomé Esper, César Colmenares, Lola Castro Olivera, Darío Melano Jasmín y Santiago Fenoglio.

Si bien se trata de una antología mixta, podemos evidenciar en el recorte la presencia de los mismos nombres; escritores que llevan por lo menos una década o más dedicada al trabajo literario, cuyos textos –sobre todo los poéticos– tienen trascendencia nacional. En narrativa nuevamente están presentes Agustín Guerrero²⁴ y Martín Goitea reafirmando su lugar como narradores y se incorporan Darío Melano Jasmín, Santiago Fenoglio y el mismo Villaroel.

²⁴ En el 2011, su cuento “La feria”, premiado a nivel provincial, forma parte de Cuentos del Noroeste. El año pasado, 2017, Guerrero ganó el III Concurso de cuentos del NOA con “Miércoles de cenizas”.

Maximiliano Chedrese y Martín Goitea: dos formas de narrar la cotidianidad

De los narradores que empezaron a publicar a principios del nuevo milenio, elegimos a estos escritores por los siguientes motivos: entre sus coetáneos, Chedrese²⁵ es el que explora una narrativa que oscila entre lo psicológico y lo fantástico; además, tiene el reconocimiento de sus pares. En una encuesta realizada en el 2010, aparece en tercer lugar entre los más nombrados²⁶. A pesar de que públicamente su labor literaria terminó con la publicación de *Y todo lo demás también* (2006), los vínculos que estableció y sus escritos le hicieron un lugar la narrativa local. En el caso de Goitea²⁷, llama la atención la escasa circulación de su obra a pesar de ser uno de los jóvenes narradores de la provincia que tuvo una producción constante que se inicia con las autoediciones artesanales. Podría, entonces, ponerse en cuestión la calidad literaria de sus textos. Sin embargo los diferentes premios y reconocimientos que tuvo en diferentes concursos literarios provinciales, legitiman su cuantística. A esto se suma su participación en Antologías locales promovidas por los mismos escritores.

En la narrativa de ambos autores, la cotidianidad tiene un lugar preponderante. La escritura de Chedrese explora esa cotidianidad y la urbanidad desde el interior y la

²⁵ Maximiliano Chedrese Lachat nació en Córdoba en 1978. Reside en San Salvador de Jujuy desde 1983. Integró desde los inicios el equipo de Dirección de la Revista Cultural Intravenosa. Fue parte del sello editorial Intravenosa ediciones. También conformó la editorial independiente Tres Tercios. Actualmente está a cargo de la Coordinación de Artes e industrias culturales de la Dirección provincial de Derechos Culturales.

²⁶ Nos referimos a la encuesta realizada por Reynaldo Castro y Alejandra Nallim. En ella los encuestados señalan a Leguizamón y Ortiz –en primer y segundo lugar– como los escritores que “dejaran una huella en el sistema literario local”. Véase: Castro, R. y Nallim, A. 2012. “Letras del Bicentenario. Respuestas y silencios de escritores jóvenes de Jujuy” en *Jornaleros. Estudios Literarios y Lingüísticos 2. Bicentenario y Literatura Argentina*. Jujuy: EdiUnju.

²⁷ Martín Goitea nació en Jujuy en 1976. Colabora con frecuencia en revistas culturales. Se desempeñó en cargos de Gestión Pública.

intimidad de los personajes. En *Descuentos* (2004) hay un predominio de la focalización interna. Muchos de los textos que componen el volumen exploran el mundo interior de los personajes. Accedemos a miradas recortadas de la realidad; proyecciones que generan desconcierto y ambigüedad. Y esto no sólo se genera por la voz y la mirada de un yo protagonista sino también por la irrupción del fluir de la conciencia; verborragia que interrumpe, detiene los hechos descubriendo los sentimientos de los personajes. Chedrese nos ofrece situaciones protagonizadas por sujetos comunes, padecientes, inseguros. Un ejemplo es “Era en abril” que relata el reencuentro de una pareja en un bar después de varios años de separación. La descripción del ambiente y la contemplación de la mujer amada que hace el narrador protagonista nos hace presumir una velada exitosa. El encuentro y las miradas cómplices suspenden el tiempo y crean un micromundo donde es posible la ilusión, el olvido y el amor:

Trato de distinguir lo real de esta situación que me abraza desde atrás y un calor trepando por mis venas, agitando el pulso, deteniendo el reloj porque el tiempo no pasa ya que las agujas, enredadas en los pliegues de tu vestido, han detenido su giro para ayudarme a mirarte, a disfrutar y reír de tus comentarios sobre lo ridículo de estar sentados aquí los dos hablando como si nada, como si todavía continuáramos siendo aquellos dos adolescentes, como recién salidos de terapia luego de una profunda amnesia. (Chedrese, 2004: 33)

Sin embargo, la canción que se escucha de fondo asalta ese espacio-tiempo suspendido y divide la historia y el texto en dos. El recuerdo, la pérdida y el vacío ponen a correr el tiempo. Los sentimientos, la voz y la historia cambian.

En otro cuento, “El Viajante”, nuevamente la realidad aparece recortada por la mirada y las percepciones de un narrador protagonista. El tiempo elegido para narrar es el presente. Tenemos la sensación de ser parte de los hechos,

todo acontece ante los ojos del narrador y ante nuestros ojos. La descripción aquí no detiene la narración, la narración necesita de la descripción.

A una primera parte aparentemente entusiasta del cuento, sobreviene una segunda atravesada por lo fantástico y lo absurdo. El punto de inflexión de la narración aquí es un objeto, un semáforo en rojo que no sólo suspende la circulación sino encapsula al narrador en un tiempo otro que expone una singular realidad pueblerina. Si en la primera parte, el afuera, el paisaje, complementaba la tranquilidad y la armonía del interior del auto, en la segunda parte el afuera se presenta hostil, habitado por otros que amenazan, saquean y perturban. En dos párrafos extensos, el narrador refiere y enumera las acciones más increíbles caracterizadas por la violencia generalizada. La decisión de comprar sin necesidad y pagar para satisfacer, provoca la transformación de los pobladores que se tornan serviciales y hasta gentiles. Lo absurdo irrumpe, desconcierta al narrador pero sobre todo al lector:

Concluido el almuerzo aparece el comisionado municipal rodeado por un tropel de empleados también municipales con una placa en la mano y luego de entonar el himno nacional, entre apretones de manos anuncia que se me hace entrega oficial de las llaves de la ciudad, otra placa en que consta que también soy ciudadano ilustre y un señor que dice pertenecer al partido de la oposición me murmura al oído que todo está arreglado para que mi candidatura a concejal en las elecciones de fin de año sea un éxito (...) me despidió efusivamente de todos los parroquianos entre abrazos y el llanto desconsolado de una muchacha que se había ilusionado en casarse conmigo. (Chedrese, 2004: 39-40)

Al final del cuento dudamos de lo acontecido, ¿ocurrió o fue parte de la imaginación del protagonista?, ¿esa tranquilidad y armonía inicial no exponen en realidad el tedio,

la soledad del personaje protagonista?, ¿lo ocurrido en la extraña ciudad no es en el fondo un respiro necesario, un quiebre a la monotonía que lo acerca a la realidad, a la vida?

Como en otros textos del volumen, “La puerta sin llave” también apela al suspenso para construir la historia. El narrador en tercera persona elige fluctuar entre la omnisciencia y equisciencia. Elige mirar a través de Catalina. Otra vez las acciones acontecen en espacios cerrados, oscuros, laberínticos, propicios para la confusión:

La puerta sin llave; en el pasillo una mesa con un teléfono negro descolgado de donde una voz de lata grita “Aló, aló”; en el living, los sillones tapizados de azul con manchas oscuras de antaño y sobre una mesita adornos dispares y feos. Hay otro pasillo que da a las dos piezas y Catalina lo asemeja hasta que lentamente sus ojos se adaptan y divisa la puerta del baño; avanza sigilosa unos pocos pasos con creciente temor hasta dar con la puerta de una pieza con cama de dos plazas y mesitas de luz en ambos lados; en la pared, un gran espejo y del otro lado un ropero entreabierto del que escapa la manga de una camisa todo lo observa desde abajo del marco de la puerta sin entrar, por respeto a los muertos y sus espíritus que uno nunca sabe cuándo regresan... (Chedrese, 2004: 52)

Con Catalina y por medio de sus ojos recorreremos la casa, la descubrimos y descubrimos los hechos. Esa construcción narrativa favorece la epifanía final, donde el observador se descubre observado²⁸, y la muerte ajena resulta ser espejo de la muerte propia:

28 De similar modo en “La lluvia”, cuento incluido en *Si hay*, el aparente narrador omnisciente al final se revela testigo de la lluvia torrencial que destruye y cubre la ciudad: “Grita y la garganta se le llena de agua, tose, nada y nada y nada... La corriente lo amontona allá, confundiéndolo con el resto, como una cosa más en la vulgaridad, en un horizonte lejano de perspectiva afilada y negra hasta que definitivamente **lo pierdo de vista**”. pp. 18 (resaltado nuestro).

Grita silenciosamente mientras un policía empieza a correr el cierre de la bolsa negra en que la han envuelto. La última imagen que alcanza a ver es la de su hermano contemplándola piadosamente de reojo luciendo su perfil andino tan colorido, tan lleno de otra vida y cree reconocerse en él. (Chedrese, 2004: 55)

En *Descuentos* podemos evidenciar una preocupación por la construcción narrativa, con singular interés en la focalización, interpelando constantemente al lector²⁹, haciéndolo activo partícipe de la construcción de sentido para que cuestione lo que lee, detenga la lectura, vuelva párrafos atrás para reconocer quién habla y quién mira. En una narrativa breve con resabios cortazarianos, Chedrese explora intimidades familiares teñidas por el conflicto, la violencia, la muerte y refiere en otras ocasiones situaciones extrañas, con personajes igualmente extraños sumergidos en el desamparo y la monotonía de la que buscan huir exponiendo incluso la propia vida.

²⁹ En el cuento “Crítica a la casualidad” la interpelación al lector es explícita: “De a poco, en este contarle a usted lo que pasó esa tarde al pie de la estatua cubierta de caca de palomas, se va enterando de mi historia...Que no tiene tiempo, que está leyendo este libro en el baño, que se tiene que acostar temprano ¿Y qué culpa tengo yo? El problema es suyo, yo no voy a falsear los hechos por la imperiosa necesidad que tiene usted de recibir información rápida y concisa, eso le pasa por mirar tanto canal de noticias que no le dan tiempo a pensar un segundo en la tragedia que acaban de informarle porque sobre el pucho le largan que cien mil chinos pisaron al mismo tiempo” (43). Este es uno de los pocos cuentos de Chedrese donde la realidad contextual aparece enmascarada. El epígrafe, un fragmento de una noticia, nos sitúa en la década del '90, período de gran convulsión social provocada por las políticas neoliberales que desembocaron en desempleo, recortes salariales, privatizaciones, crecimiento de la pobreza, paros y protestas generalizadas. El cuento expone otra versión de una manifestación, el descontento social no es contra las políticas gubernamentales sino contra el oportunismo lascivo de un hombre.

Por su parte, la narrativa de Martín Goitea en *El transporte es un desastre* (2008)³⁰ transita espacios marginales donde la prostitución, el alcoholismo, la delincuencia y la pobreza son moneda corriente. Espacios habitados por sujetos que intentan sobrevivir y en algunos casos huir a la hostilidad del medio. Como ocurre en “El bolsito negro que decía adidas”, donde un vendedor ambulante, que vive al día, que no tiene ni para pagar un cuartito de una pensión contrae una deuda con El Prestamista, un hombre que enmascara dudosas actividades con una peña y suele presionar a sus deudores. El hallazgo del bolsito le permite al vendedor ilusionarse con salir de esa situación pero sólo descubre medias sucias y botines que algún veterano dejó olvidado.

En algunos cuentos, los personajes de Goitea están en permanente movimiento y en ese caminar los lectores vamos descubriendo y reconociendo lugares que nos resultan próximos. La descripción también es esencial para montar los ambientes donde transcurren las acciones. Como en *Chedrese*, la información aparece dosificada, eso favorece las especulaciones del lector en relación a los finales, que muchas veces no coinciden con lo que pensamos, desconciertan y en otros, entristecen develando la crueldad y un determinismo social. Un ejemplo es “El escondite”; en un bar devenido en burdel el narrador acompaña a un amigo, tiene un encuentro ocasional pago con una bailarina que trabaja en situación de explotación. Años más tarde la vuelve a encontrar en un lugar inesperado.

En Goitea la ruptura se manifiesta en el orden del lenguaje, que se despoja de todo ornato para volverse sencillo, procaz, explícito, coloquial y provocador. Incluso algunas

³⁰ Llamativamente, tres de los seis cuentos que componen el libro habían sido publicados ese mismo año por EdiUnju junto a las producciones ganadoras del Certamen Literario de poesía y cuento. El cuento “El transporte es un desastre” vuelve aparecer en la Antología de 2010 con el título “Docuficción”.

escenas desagradables son narradas con detallismo como en “Mantel a cuadros sobre canasto con pan caliente” del libro *Habitantes* (2015):

[Jeremías] Sintió ganas de vomitar, se puso de pie, mintió que iba a mear y volvía. Entró al baño y cerró la puerta, levantó apresuradamente la tapa del inodoro y se arrodilló, abrazándolo y vomitó. Pedazos de carne y ensalada flotaban en un líquido negro, ácido y maloliente.

En el cuento la traición de la mujer con el mejor amigo, termina en una cruel muerte que aviva los deseos de amasar, cocinar y vender bollos en los tiempos libres que dejan las changas de albañilería. Detrás del pan caliente, el protagonista esconde un proceder violento, premeditado y frío.

Estas anotaciones son una invitación a la lectura de estos narradores. Una invitación a explorar el realismo desnudo y cotidiano de Goitea, a recorrer la intimidad psicológica conflictiva de los personajes de Chedrese.

Palabras finales

Mientras la poesía en Jujuy cuenta con un nutrido grupo de poetas mujeres reconocidas, cuyos textos integran antologías regionales y nacionales, resulta llamativa la ausencia de narradoras. De los doce libros de cuentos publicados en las casi dos décadas de este milenio, ninguno le pertenece a una escritora. Sólo encontramos textos de mujeres en el libro del III Certamen literario de poesía y cuento, con mención aparecen Ximena Esquivel Mastandrea y Elisa Barrientos³¹. La primera después es integrada en la antología *Si hay*, donde el predominio es evidentemente masculino.

³¹ Los textos incluidos no son cuentos sino microrrelatos.

En una entrevista realizada en el año 2013 al escritor Pablo Espinoza le preguntamos por qué creía que había mayor producción poética y menor muestra narrativa. Atribuyó esa diferencia a las dificultades para poder publicar. Incluso señaló que representaba un desafío para las editoriales alternativas que trabajan con formatos pequeños en los que más de un cuento o dos no podrían incluirse. La poesía del nuevo milenio, por su parte, con tendencia a la brevedad había encontrado en estas ediciones una efectiva vía de circulación. Ante este panorama, los concursos literarios de cuento se constituyeron en importantes trampolines para los escritores emergentes, pues favorecieron el acceso a la publicación y representaron la posibilidad de la circulación y la difusión de sus obras. Los concursos, como es sabido, legitiman a los autores; el jurado, generalmente compuesto por escritores o críticos de renombre, evalúa con criterios determinados el valor literario de la obra y en ese acto instala un nombre en el campo cultural. Depende después del autor premiado la permanencia y/o trascendencia a partir de la configuración de una trayectoria propia.

En esta misma línea es destacable la tarea de las editoriales independientes como 3 Ramones, Tres tercios e Intravenosa que no sólo se ocuparon de editar obras de autores reconocidos que no habían sido publicadas en su momento³² o reeditar obras importantes de la literatura jujeña que ya estaban agotadas³³ sino también se interesaron por la visibilización de la producción de autores jóvenes de nuestra provincia y de otros pertenecientes a la región del NOA.

³² Tal es el caso de *Los poemas del Jigante* de Álvaro Cormenzana, obra premiada pero no publicada sino hasta 2011 por la editorial 3 Ramones.

³³ En el 2012, la editorial Tres Tercios lanzó la colección *Biblioteca jujeña contemporánea* compuesta de diez libros de diez autores jujeños. La integran: Ángel Negro, Mónica Undiano, Jorge Accame, Pablo Baca, Alejandro Carrizo, Alberto Alabí, Víctor Ocalo García, Marcelo Constant, Ernesto Aguirre y Estela Mamaní.

La cuentística y la poesía actual también encontraron en las revistas culturales importantes canales de visibilización. Las revistas *Intravenosa* y *El caldero del diablo* con proyectos editoriales definidos y distintivos publicaron textos de gran parte de los escritores que están haciendo camino en la literatura. Aunque conviene aclarar que los ejemplares de estas revistas si bien aspiraban alcanzar un público masivo³⁴ circularon por ciertos entornos cercanos al mundo universitario; los impulsores de ambas revistas transitaron (algunos son profesionales) por la carrera de letras.

Jujuy en el nuevo milenio ofrece una variedad interesante de narradores que continúan, con estilos propios y explorando otros temas, el camino trazado por grandes como Tizón, Calvetti, Pichetti, Demitrópulos, Baca y Alabí. El presente trabajo es apenas una aproximación al campo virgen de la narrativa actual que todavía está en plena conformación.

Bibliografía

- Castro, R. (2006) *Encuesta a la literatura jujeña*. San Salvador de Jujuy: Perro Pila.
- _____ (2009) “Campo literario jujeño en la década del noventa: El fin de la inocencia”. En M. Lago, *Jujuy bajo el signo neoliberal* (155 – 169). San Salvador de Jujuy: EdiUNJU.
- Castro, R. y Nallim, M. A. (2012) “Letras del Bicentenario. Respuestas y silencios de escritores jóvenes de Jujuy”. En AA. VV., *Bicentenario y Literatura Argentina. Colección Jornaleros 2. Estudios Literarios y Lingüísticos* (145-154). San Salvador de Jujuy: EdiUnju.

³⁴ Sobre todo *El Caldero del diablo* que era vendida a un bajo costo por su misma condición de fanzine. La revista *El Caldero del diablo* sigue circulando con tiradas mensuales.

- Chedrese, M. (2004) “Descuentos”. En Iglesias, J. J. D. y Chedrese, M. *II Certamen de Teatro y Cuento* (25- 77). San Salvador de Jujuy: Cuadernos del Duende – Secretaría de Turismo y Cultura de Jujuy.
- Chedrese, M. (2006) *Y todo los demás también*. San Salvador de Jujuy: EdiUnju
- Chedrese, M. et al. (2010) *Si hay. Antología de escritores del siglo XXI*. San Salvador de Jujuy: EdiUnju
- Díaz Pas, J. M. (2011) “Infames patrañas”. En Massara, L. et al., *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*, Vol. I, (179-185). San Salvador de Jujuy: EdiUNJU.
- Drucaroff, E. (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé
- Goitea, M. (2008) *El transporte es un desastre*. San Salvador de Jujuy: el autor.
- _____ (2012) *Modus vivendi*. San Salvador de Jujuy: el autor.
- _____ (2015) *Habitantes*. San Salvador de Jujuy: Tres Tercios
- Nallim, M. A. (2011) “La literatura regional en el contexto del nuevo milenio: estación Jujuy”. En Massara, L. et al., *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*, Vol. I, (38 – 51). San Salvador de Jujuy: EdiUNJU.
- Rodríguez, S. (2013) “Nueva narrativa salteña o ‘La imposición de una ciudad desquiciada’”. En Massara, L. et al., *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*, Vol. I, (230-246). San Salvador de Jujuy: EdiUNJU.
- Villaroel, E. (2017) *Arcade. Antología de poesía y narrativa*. San Salvador de Jujuy: Fondo editorial de la Secretaría de Cultura de Jujuy.

Hacia una superación del regionalismo en la narrativa salteña

Memoria y ciudad en las novelas de Carlos Müller

ELISA MOYANO

Cuando a fines de la década de los '80, todavía en la euforia del regreso a la democracia, Carlos Müller hacía sus primeras armas como novelista y me pasa el manuscrito de *Tamchai Honat* (1997), recuerdo haberle señalado que encontraba un cierto paralelismo entre el viaje que se realiza en ésta su *opera prima* con el que desplaza a los personajes de los *Pasos Perdidos* de Alejo Carpentier, quizá con la esperanza de verlo agregar algo de ese realismo mágico que movilizaba ciertas franjas de la **memoria**¹ de las regiones interiores de Latinoamérica, concretamente las que tienen que ver la magia y el mito. Grande fue mi sorpresa cuando, muchos años después llega a mis manos un ejemplar de *La resaca* (1997), donde ese aspecto (que finalmente no se incorporó a *Tamchai Honat*) aparecía con mucha fuerza.

En *La resaca*, novela de *ambiente pueblerino* y en *La imaginaria* (1996), novela *urbana*, terminadas o totalmente escritas ya en los '90, aparecen aspectos mágicos, además es fuerte la huella del neoliberalismo dominante en sus dos caras: en *La Resaca* y gracias al testimonio en tercera persona de Don Pedro (presentada a través del discurso indirecto libre que entrega la perspectiva de una primera), está la

¹ Las cuestiones relativas a la memoria se marcarán con negrita y las relacionadas con pueblos y ciudades con cursiva tanto en las citas como en nuestro texto.

memoria de los gobernantes encaramados al poder. Recordemos, sin ir más lejos, que en esa década se realizaron reformas constitucionales que permitieron reelecciones, un menemato que duró diez años y gobiernos provinciales de mayor duración todavía. En *La imaginaria* por el contrario aparecen (en palabras de Michel de Certeau) las tácticas que los débiles ejercen para contrarrestar las estrategias de los poderosos y también aparecen sus **memorias**.

Estas novelas no fueron recibidas, en ese momento, con críticas y comentarios, quizás porque desenmascaraban las estrategias del poder o traían la posibilidad de otros recorridos que en esos momentos era necesario silenciar. En este trabajo, que intenta salvar aquel silencio, vamos a recuperar los volúmenes de **memoria** inscriptos en las tres novelas (que incluyen las de los *pueblos* y *ciudades*) y vamos a distinguir una **memoria en los textos** (la del narrador y las de los personajes) y una **memoria de los textos** (las huellas que otros textos del pasado dejan en el texto presente).

1. Tamchai Honat

Tamchai Honat es la primera novela de Müller. La escritura fue realizada, según testimonio del autor, entre el año 1980 y el año 1988. Sus palabras exponen además las causas de esta demorada ejecución, hecha en dos épocas distintas, cuestión que ha sido posible corroborar también con la lectura de las diferencias entre capítulos. Así, los capítulos que llevan nombres diversos serían una primera versión y constituyen una especie de mural pintado poco tiempo después de una primera estancia (intensa y más o menos prolongada) de su autor en un *pueblo del Chaco salteño*, ejerciendo la docencia y versan sobre ese territorio. Los siete denominados “nueve años después”, en cambio, fueron escritos después de una segunda y breve estadía en la zona, originada por la entrega de un premio que se daba al autor

por aquella primera versión y que está relatada también en el libro. Con el añadido de estos últimos se constituye la segunda y definitiva versión de la novela.

Si la primera era un friso del Chaco, su marcado carácter referencial la acerca a las novelas regionalistas² en las cuales *la naturaleza era la protagonista y hasta devoradora de hombres*. Con el agregado posterior de capítulos auto-referenciales que se auto-postulan como “novela de la novela” (102 y 172), en la segunda versión, ésta adquiere una factura diferente que suma a la ficción, un carácter metaficcional³ de reflexión sobre el propio texto y la literatura en general.

Los capítulos que forman parte del mural contienen varias y diversas escenas (entendidas éstas como las partes en la que actúan los mismos personajes) de la vida del *Chaco salteño*. La comparación de la primera versión (aquella que no tenía todavía incluidos los capítulos llamados “nueve años después”) con un mural de Rivera o Siqueiros aparece en el prólogo que el autor hiciera para una probable segunda edición. El mural está compuesto por acciones de diversos personajes que se suspenden y resurgen en capítulos posteriores surge de la lectura. En efecto y por dar unos pocos ejemplos, constatamos que la escena de la partida al obraje de un grupo de indígenas, se continúa mucho más adelante con el retorno a cuenta gotas de los mismos y con la nueva partida final que, a pesar de la huida de varios de ellos al monte aunque ya habían recibido el adelanto, cierra el ciclo. La fiesta escolar tiene una cierta continuación capítulos después en las fiestas privadas. En aquella, la Irucha se

² En la descripción que el narrador hace de las prácticas del protagonista del cuento “El riesgo literario”, publicado en el libro homónimo (Müller:1997), dice que él (especie de *alter ego* de su autor) ha pasado de escribir “textos realistas” (65) a usar otra “técnica narrativa” (66). Veremos esta transformación en las novelas de Carlos Müller también.

³ Los textos metaficcionales se caracterizan justamente por llamar la atención acerca de sí mismos, concretamente, de esos materiales en los que están hechos y descolocan completamente a un lector poco habituado a leerlos.

embaraza de un parroquiano, el Rubio, que es llevado preso por dar muerte a otro en una pelea, con lo que las historias de ambos continúan separadas más adelante. La de ella con su parto y su huida (efectuado cuando le quitan el niño) para terminar en la tristeza de su madre que se embriaga en una tercera fiesta. La de él con el traslado a otra cárcel. La llegada de un antiguo coterráneo que se reinserta en la comunidad criolla, Felipe Sala, sigue con las noticias posteriores, captadas por la radio, de que era buscado por un crimen y con su partida hacia la frontera ya en los capítulos finales, que tiene su contracara en la llegada de un desertor paraguayo de nombre Carlos a la comunidad. Lo mismo ocurre con las historias (no tan novelescas como las dos anteriores) de un niño criollo, Paulino, y la de uno indígena Milás que parten con destinos diferentes. El primero llega a Tartagal a trabajar a pesar de haber sido entregado por sus padres para que lo eduquen. El otro parte al obraje, escondido en el camión y por voluntad propia.

Este registro de escenas que se conectan sólo por la presencia de algunos personajes que saltan de una a otra, constituye ese friso de la vida en el Chaco del que hablábamos y que, aunque distingue muy bien entre los modos de vivir de criollos y de indios (regidos estos por los ciclos de la naturaleza), no tiene protagonistas ni personajes secundarios, según una reflexión hecha en los capítulos metaficcionales. Pero ¿cómo conectamos estas escenas y la posterior reflexión sobre las mismas con el tema de la memoria?

El juego olvido / memoria en el texto

En primer lugar, mencionemos la conciencia del narrador en tercera persona de que esas tierras chaqueñas están condenadas al olvido:

El Chaco es un gigante desesperado desde que se abalanza junto a los animales y se sacia a borbotones con el agua contaminada. Tierra cruda, condenada a la esterilidad y al **olvido**. (39)

En segundo lugar y ya centrados en los capítulos metaficcionales, los llamados “nueve años después” digamos que en ellos el narrador expone el concepto que “el hombre” (especie de *alter ego* del autor) tiene acerca de “la labor del escritor”, planteado concretamente en el tercero de estos capítulos:

el escritor no es más que un testigo de su tiempo; a partir de allí pueden surgir las variables.

Puede atestiguar acerca de la realidad con crudeza, y volcarla como una fotografía. Puede jugar con la realidad y transformarla, elegir otros caminos posibles a partir del hecho que la desencadena. Puede internalizarla, hacerla pasar a través de su alma y elaborar así su propia interpretación de la realidad. De todas maneras, las tres posturas vuelven a converger en el concepto inicial: él es un testigo, uno de tantos que halla en la escritura la manera de dejar constancia de los sucesos. Un cronista, eso; como aquellos que acompañaban las expediciones al Nuevo Mundo. (102)

Entonces es el escritor quien va a “dejar constancia de los sucesos” y de esta manera va a salvar a los *pueblos olvidados* del interior. Lo curioso es ver que las tres posturas prefiguran⁴, en cierta manera, las tres novelas editadas y convergen en la idea de que es un testigo. Esta concepción se acerca a una idea fuerza de Rodolfo Walsh quien regía su propia labor bajo la consigna de “dar testimonio en momentos difíciles” (citado por Leonardi Herrán, 1997). Si en el primero de los capítulos metaficcionales, el narrador nos pone en contacto con los pensamientos de “el hombre” en los cuales puede advertir que, a partir de las vivencias del segundo viaje, la novela continuaba.

⁴ También es posible conjeturar que esta reflexión sobre el quehacer del novelista haya sido incorporada a esta novela antes de su publicación porque las otras dos ya estaban pergeñadas o escritas. Lo mismo puede decirse del cuento comentado en la nota 2.

En el segundo capítulo, el narrador muestra nuevos pensamientos del *alter ego* del autor debatiéndose en un intento de dejar de confundir realidad y ficción, considerando que la novela está terminada y que las nuevas vivencias son otra cosa. En el tercero de los capítulos metaficcionales y a partir de su concepción de escritor, “el hombre” resuelve seguir registrando (salvando del **olvido**), pero todavía duda si el nuevo escrito será parte de la novela u otra cosa. En el quinto, ante la sensación de que “todos son **recuerdos**, capítulos que vuelven de repente en su **memoria** frágil” (171) y le plantea sus dudas a un amigo.

Después de ese diálogo, los personajes, conscientes de que ya no caminan por *los pueblos* del Chaco, sino por las páginas de esa novela, están seguros de que la novela debe continuar. En un sentido similar hay un diálogo entre alumnos y su antiguo maestro que aparece más adelante y que plantea esa misma certeza. La diferencia está en que ellos piensan que vida y novela son una misma cosa.

Los personajes entonces piensan que el escritor debe continuar dando testimonio acerca de la vida de ellos, salvando a la *región* del **olvido**. En cambio éste sabe que mucho de la vida de aquellos no podrá ser rescatado. Y ya hacia el final reconoce además que habrá algo, pero será una nueva forma de escritura.

La aparente confusión de planos (los personajes casi hasta el final tienen más certezas que el propio escritor) constituye una evidente reflexión metaficcional sobre la novela testimonial en sí misma.

Ahora bien, debemos aclarar que si el discurso literario ha ido creando sus propios referentes (aquellos contenidos que era necesario rescatar del **olvido** para que en cada lector los *pueblos del Chaco* sigan vivos) ¿cuál es la importancia de los capítulos metaficcionales, aquellos en los que se reflexiona y en los que hasta

los propios personajes, al opinar sobre el quehacer literario, se inmiscuyen en la escritura, en una aparente confusión de planos?

El friso de la región mencionado al principio parecía contarse solo con un narrador en tercera persona que relataba sin inmiscuirse en absoluto. Cuando en el primer capítulo, justamente llamado “nueve años después” aparece la figura de “el hombre” éste se pregunta si debía asumir el rol protagónico de la novela (12).

Entonces, si el hombre, que es un *alter ego* del autor, había querido que la *naturaleza* fuese la protagonista y los personajes juguetes en sus manos, comprendemos, desde el principio, las razones de ese hombre que se debate entre su propia exclusión/inclusión en la novela. Tomada la decisión de incluirse, *el Chaco devora caníbalmente al hombre* y la novela devora a su relator. Este último, en tanto sujeto de la enunciación y aunque aparezca hablando en tercera persona de sí mismo, aparece referido en los capítulos agregados con posterioridad. “El hombre” y el Chaco constituyen entonces una entidad solidaria que difícilmente podrían vivir la una sin la otra. El hombre (sujeto de la enunciación pero también del enunciado) no podría vivir sin el recuerdo de esas vivencias y el Chaco, sin su escritura redentora del olvido.

En efecto, en el contexto de la novelística que toma como referente el Chaco salteño tanto *En tierras de Magú Pelá* que mixtura miradas exteriores (indianista/indigenista) del Chaco, como *Las vueltas del perro* que toma el tema muy sesgadamente con la presencia de un indio en la finca donde ocurren los hechos, *Tamchai Honat*, con huella muy tenue del indigenismo, termina incluyendo a su relator, el hombre. Habrá que esperar que se publique póstumamente *La noche anterior había llovido* (2013) de Julio Pietrafaccia para que el fenómeno más o menos vuelva a repetirse.

La memoria de los textos⁵

Más allá de alguna alusión o referencia muy vaga a textos de la corriente indigenista como la que se hace de *El sexto* de José María Arguedas (97) en el episodio del encarcelamiento del Rubio o la que se hace de algún cuento de Francisco Zamora en ocasión de la muerte de un angelito, está la cita del mito indígena que explica el nacimiento del mundo desde la panza de un yuchán (107), las de varias coplas tradicionales cantadas en las fiestas y los varios párrafos que, escritos en cursiva al comienzo de algunos capítulos, pertenecen a autores o periódicos de diferentes épocas que hablan de los indios del Chaco desde la dicotomía civilización-barbarie, aconsejando su reducción o viendo en su pasaje a la cultura occidental una fuente de mano de obra barata. Son de Napoleón Uriburu (1873) (21 y 22); José Garmendia (31); La prensa (1911) (121); Benjamín Victorica (1884) (159-160); Manuel Obligado (193); y Vicente Gallo (1925) (223). Respecto de las citas –dice el autor– son todas extraídas de documentos que hacen referencia a la conquista militar del Chaco, que se concreta como un paso posterior y complementario de la conquista del desierto emprendida por Roca y por las razones que exponen los citados.

2. La resaca

Carlos Müller hacía sus primeras armas como novelista con *Tamchai Honat*, y a partir de *La resaca*, muestra un enorme crecimiento en el oficio. Esta novela fue esbozada durante los años posteriores a la estancia de su autor en el Chaco,

⁵ Aunque en un trabajo anterior “Escritura oralizada y oralidad escrita: ¿modos de recuperar la memoria de una cultura?” usábamos “memoria de los textos” en el sentido que Lotman da a los textos-código (ciertos modelos ideales a los que vuelven siempre los contadores de historias), usamos acá la expresión en el sentido que daba Julia Kristeva a “intertextualidad”.

los pasados en Cachi; pero quedó terminada en Cámara (Campo Quijano) antes de que él fije su residencia en la ciudad de Salta.

La construcción de un texto referido al tema del *poder en los pueblos del interior provincial* es evidente y su autor lo explica en una entrevista realizada al hablar de dos obras, una de las cuales permanece inédita:

Si bien el tema era uno solo: el poder, resultaba un tanto engorroso pues se trataba de dos grupos políticos en pugna *en un pueblo* y las diferentes etapas de esos grupos (los viejos, que detentan el poder casi como una cuestión mística, esotérica vs. los jóvenes que quieren construir una realidad distinta, más social), después, con el tiempo, comprendí que de ella se desprendían dos obras: una que reflejaba el resplandor y la decadencia de lo viejo (*La resaca*) y la segunda, la irrupción de lo nuevo, de lo que llega supuestamente para disputar ese poder ahora decadente.

Las tres memorias

Pero *La resaca* es también la puesta en escena de los mecanismos de la memoria. En primer lugar está la memoria del que escucha un relato ajeno y lo retiene para usarlo como un argumento literario. El primer capítulo, “un viaje cualquiera”, sitúa el ámbito donde fue escuchado, los *Valles Calchaquíes*, que es también el lugar donde ocurre toda la novela y se inicia así:

En ciertas oportunidades, prestarle la necesaria atención a los relatos de un ser atormentado puede proporcionarnos un argumento literario interesante [...] **Me** encontraba solo, de paso por los *Valles Calchaquíes*. (9)

Y se cierra de esta manera:

La esencia ha permanecido inalterable [...] sin embargo el alcohol tal vez haya estimulado **mi** imaginación de manera un tanto irresponsable. Bajo determinadas condiciones **la**

memoria suele hundirse en la bruma y ya no sabemos si narramos lo que creemos haber escuchado o creemos haber escuchado lo que queremos narrar. (11)

Durante ese primer capítulo –como podemos apreciar en las citas– se hace presente el uso de la primera persona. Habla, como en la novela anteriormente analizada, un *alter ego* del autor quien va a ser el sujeto de la enunciación literaria⁶ y conversa con aquel a quien después cede la palabra. Este último es un narrador, que en tercera se hace cargo del resto de los capítulos y pone al enunciador literario como narratario, en lo que podemos llamar un acto de enunciación ficcional. Podríamos decir que se imita ficcionalmente la situación que ha favorecido la aparición el género testimonial dada por la “confianza en la inmediatez de la voz y del cuerpo”⁷. Ahora bien, si en el testimonio un sujeto subalterno como Domitila Barrios de Chungara o Rigoberta Menchú necesita de un intelectual solidario o comprometido para que lo dicho por ellas tenga algún impacto, en la novela, se produce una verdadera inversión de la codificación del relato testimonial. En efecto, no se trata en este caso de un sujeto subalterno sino del hombre más poderoso de los *Valles Calchaquíes* durante cuarenta años y quien lo escucha no es un intelectual sino un viajero cualquiera que en una noche de copas estuvo dispuesto a escuchar.

En el último tramo del último capítulo, se habla de la despedida de estos interlocutores y de la identidad nunca revelada del enunciador ficcional “era obvio que no se trataba de un mero testigo”. Se sospecha que Don Pedro, muerto nueve días antes, en el momento previo a la partida

6 Este sujeto no puede ser confundido con el autor, quien pertenece al mundo real y no puede entablar un diálogo con sus personajes, que pertenecen al universo de la ficción.

7 Sarlo, Beatriz (2007) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 23.

definitiva y según las creencias regionales⁸, hubiera sido el narrador en tercera persona en cuestión. La primera persona vuelve a hacerse presente en las líneas finales y se reitera lo enunciado al principio. “Fue entonces cuando decidí convertir aquel relato estremecedor en un argumento literario” (160).

El primer capítulo y el tramo final del último abren y cierran la novela convirtiéndose en una caja china o historia (la de la determinación expresada por *alter ego* del autor de registrar y guardar en la **memoria** para luego escribir) que va a contener otras. En primera instancia la del último cumpleaños de Don Pedro (ocurrido en 1991) en la cual van a caber **rememoradas** las historias de todos los otros personajes importantes, contadas todas a través del **recuerdo** de Don Pedro. Hay un fragmento muy sugestivo en el cual, en el marco de las remembranzas de este último acerca de la añorada fiesta anterior, irrumpe una tercera **recordación**, la de un personaje que **evoca** la figura de su amado y pide un brindis por él.

Si los capítulos centrales de la novela están contruidos desde la **memoria** y el relato de Don Pedro y él refiere haber confundido el pedido de brindis por el amado con un pedido de brindis por sí mismo, ¿sería posible pensar que este sujeto de enunciación, que habla de sí usando una tercera persona y lo hace desde los territorios de la muerte, ha podido en esa instancia final inmiscuirse en los recuerdos de otro personaje y por eso pudo hacer referencia a sus contenidos de conciencia?

⁸ Durante nueve días, el alma termina de despedirse de la tierra, visita parientes y amigos y recorre los lugares conocidos. En ese interin, los deudos lavan sus ropas, entre otros rituales, destinados a despedir al finado.

En la fiesta de los '90 se recuerda la de los '80

En la fiesta de los '90, denominada en el segundo capítulo "La fiesta del asno", adquiere vital importancia la **memoria** de Don Pedro, caudillo local como personaje y enunciador ficcional. Se refiere al día de su último cumpleaños, el ocurrido en 1991, que él no quería celebrar porque:

Adentro de la casa perduraba esa filigrana **memoriosa**, telaraña frágil e indestructible a la vez que anida en los rincones. Cuando los **recuerdos** regresan y crecen sin medida, si uno se vuelve porfiado con ellos la cabeza se hincha, duele, amenaza con explotar. (13)

Sin embargo deja que otros correligionarios lo celebren entonces el narrador retrocede "Habían pasado nueve años desde el festejo anterior [...] Aquella había sido una noche **memorable** [...] Había sido el último festejo del cual había participado el doctor Von Kruger" y, retornando al presente dice "A Don Pedro se le humedecieron los ojos al **recordar** ese instante aún vivo, eternamente presente" remarcando las ventajas: "podía estar ahí y allá al mismo tiempo, podía regresar cada tanto a los **recuerdos** para detenerse en sus detalles, como una abeja que liba en el polen de la **memoria**."(15)

En sólo tres páginas, una cantidad de palabras como memoria, memoriosa, memorable, recordar y recuerdo que es repetida varias veces, nos ponen ante la importancia que adquiere la **memoria** de un "pasado heroico" (14-15) frente a un presente mediocre.

En los '80 se retrocede aún más...

A partir del siguiente capítulo, que comienza justamente "Nueve años atrás" (17), y es denominado "El **recuerdo**", se narra una primera versión de la **memorable** fiesta anterior "un **recuerdo** grato" (17). Los semas de luz se reiteran (iluminado, luminoso, aura, 17).

A partir de ahí en súbito retroceso a épocas anteriores a la guerra mundial se narra la vida de Von Kruger, sus periplos europeo y vallisto, que evoca la historia de algunos médicos europeos, algunos de origen alemán que se instalaron en el valle en la década del '50. Lo sorprendente y casi seguro ficcional es el ingreso de este doctor a una especie de sociedad secreta que ya había comenzado a funcionar antes de su llegada, pero que él, conocedor de la teosofía ayuda a consolidar para preparar la llegada de un enviado que habría de ocurrir.

Una fecha concreta

El capítulo se centra en una fecha concreta, “el cuatro de febrero de mil novecientos sesenta y dos” (dos párrafos comienzan con esa frase, 21 y 23). En ese momento se había producido una conjunción astral que provoca al Dr. Von Kruger una euforia equivalente a la epifanía de los Reyes Magos que le da la certeza del comienzo de una nueva era en los Valles Calchaquíes. Coincide con el nacimiento de un niño de “ojos desmesuradamente abiertos, brillantes y verdosos” (23) y con la llegada de El Mago que “tenía que ser El Enviado” (23). Se alude finalmente a que, en su lecho de muerte, veinte años después, Von Kruger reconoce que El Mago no era el elegido, pero si las estrellas no se equivocan jamás “¿Quién lo era?” (23). La mención sirve para situar la muerte del médico en 1982 y para situar la “fiesta del asno” nueve años después en 1991.

Tanta es la importancia de “El cuatro de febrero de mil novecientos sesenta y dos” que en el capítulo “El mago”, en que se habla del presente y el pasado oscuros del personaje, de nuevo dos párrafos comienzan con esa frase (32 y 34) haciendo en uno referencia a su llegada y en el otro a su incorporación a la cofradía, “todo se iluminó de repente [...] entre los vapores lilas y rosados del Primer día en la Era Calchaquí” (35)

Los avances y retrocesos de una memoria obsesiva

En el capítulo “Las leyes superiores”, “los **recuerdos** se reiteraban como una burla” (26). Dice Beatriz Sarlo que “el recuerdo insiste porque, en un punto, es soberano e incontrolable” (2007: 10).

También proliferan las antítesis como “la baratija de fantasía y la joya” (26) o “vidrios falsificando el fino tallado del cristal” (26) para mostrar el marcado cambio de época donde “el tiempo no tiene importancia, solamente se trata de un **ayudamemoria** anudado a la conciencia” (26) y “la experiencia es ladina, poco confiable para la selección de los **recuerdos**” (27)

El capítulo “Adonis”, que comienza con la ya varias veces reiterada frase “Nueve años atrás” (37), que marca los avances y retrocesos de una **memoria** casi obsesiva, se habla de la participación del personaje que lleva ese nombre en la fiesta memorable. Una regresión a su infancia vallista, a su adolescencia habitada por su amor homosexual incomprendido por la familia que lo saca del medio para ingresarlo a un seminario y enviarlo después a Europa, sirven para hablar de los grupos esotéricos que frecuentaba más allá del mar y para mencionar que era el fundador del grupo que quería cambiar los destinos de la humanidad. “Todo era bajeza” también comienza, en un avance que nos sitúa en 1991, con el sintagma “Nueve años”, y las antítesis continúan a la “Edad de Oro” le ha sucedido la “Edad de Aca”. En él Don Pedro habla de su propia historia, la de la búsqueda del poder, la que lo llevó a ganar, a negociar, a ceder.

“Bolero” y “Divina Gracia” podrían haber constituido un solo capítulo ya que en aquél se habla de la participación de este personaje y otros en la memorable fiesta (que se continúa en el capítulo siguiente denominado “Maestro y discípulo”) y en éste se hace alusión a su presente y a su novelesco pasado de niña de la alta sociedad, pretendida por muchos y despreciada por su único amor, su primo Francisco, del que se venga acostándose con su potrerizo

y afiliándose al partido peronista para luchar por el voto femenino. Es sorprendente la huella de Borges (**memoria de los textos**) cuando se habla de las muchas versiones que corrieron acerca de sus amores con el supuesto violador. “Es aquí donde las narraciones se confunden” (62) Finalmente se menciona su ingreso a la sociedad secreta, al mundo de la pintura y del alcohol.

En “Maestro y discípulo”, mientras se habla de la fiesta **memorable** y en un avance, Don Pedro dice que “recién nueve años después” (70) comprende que no había aprovechado las enseñanzas de su Maestro, el doctor Von Kruger. Habla de su intento de colocarse en el lugar de él y de “iniciar” al Tordo, a quien ambiciona poner como su sucesor. Pero éste es tan literal que pasa al plano material todas enseñanzas espirituales, y tan ingenuo que varios correligionarios le tienden una “trampa” el día de su lanzamiento. En ciertas conversaciones con la oposición (“La negociación”) se retoma la vida de quien ha sido encargado de realizarlas, El Mago, y se habla de la amistad de Von Kruger con Adonis, único personaje consciente de que “la cofradía se había convertido en un comité” (94)

En “La revelación”, imitando de alguna manera la **memoria** reiterativa de los ancianos, se vuelve a hablar de la fiesta **memorable** y en el capítulo siguiente, “La mala sangre”, se menciona ese día de mil novecientos sesenta y dos y se repite con nuevas palabras la historia de todos los sucesos ocurridos en esa fecha (103-104). Se aprovecha para resumir también las historias de todos los iniciados, los miembros de aquella cofradía inicial (104-105) y se centra en la posesión del poder. En un acto de **rememoración** Don Pedro dice “de pronto revivió su primer triunfo” (108)

“La pasión” podría ser leída, como toda la vida de Adonis, desde la teoría queer⁹, se **rememoran** los últimos días de este personaje quien deja entrar en su casa personas de su mismo sexo que vienen a beber, a mirar revistas, a usarlo y a maltratarlo hasta ocasionarle la muerte.

En “Toda espera es eterna” sabemos que Don Pedro, en medio de la “fiesta del asno” que todavía continua, aún espera una señal de que las negociaciones de El Mago hayan dado algún resultado y se nos confirma una sospecha: el pendejo que está disputando a Don Pedro el poder es el niño nacido en mil novecientos sesenta y dos ya que se habla de “el brillo de sus ojos verdes” (118). Vuelve a salir el tema más adelante en “La sombra del poder”, capítulo en el que las **remembranzas** lo vuelven a la época de Von Kruger “El bullicio era suficiente para encender una vez más los **recuerdos**, quizá fuera la última oportunidad de recrear ese tiempo inmemorial” (137) cuando el médico le advertía acerca de la importancia de las fechas: “Todo coincidía: La posición de las estrellas, la hora, la fecha; sobre todo la fecha” (137).

En el capítulo denominado “La era calchaquí”, se rememora los últimos días de Divina Gracia quien, más adelante, en el denominado “Los pormenores de la derrota”, se ha cruzado de bando apoyando a los jóvenes políticos triunfadores, cerrándose así el ciclo del dominio (nivel de la historia), de la memoria y la transcripción del relato de Don Pedro (nivel del discurso).

“Es posible que gracias a **mi** humilde aporte Don Pedro haya alcanzado al fin la dicha de perecer” es la frase que cierra la novela, está dicha por el *alter ego* del autor y sus últimas tres palabras dan título al último capítulo. Sin embargo, es gracias a su humilde aporte que las **memorias** de ciertos caudillos de *pueblos*, sobre todo la de su apego al poder

⁹ Término que en inglés significa extraño o poco usual y se utiliza para describir las prácticas (incluidas las sexuales) de las minorías no regidas por la heteronormatividad.

(dato de la realidad), pueden salvarse. Es importante aclarar que la mezcla de la cuestión del poder con la actuación de sociedades secretas y con esoterismo implica un modo de jugar con la realidad que ya estaba prefigurado en cierto segmento de *Tamchai Honat*, aquel que hablaba las tres vías posibles del escritor testigo:

“Puede atestiguar acerca de la realidad con crudeza, y volcarla como una fotografía.” (*Tamchai Honat*) “Puede jugar con la realidad y transformarla, elegir otros caminos posibles a partir del hecho que la desencadena.” (*La resaca*) “Puede internalizarla, hacerla pasar a través de su alma y elaborar así su propia interpretación de la realidad.” Es lo que ocurre en *La imaginaria* que analizaremos más adelante.

La memoria de los textos

Más allá de alguna alusión o referencia muy vaga a las creencias *populares* de la región, entendidas como textos conservados por la oralidad y la gestualidad, a textos de historia contemporánea y a los modos de decir de Borges, es importante destacar uno que teoriza sobre el poder como *La voluntad de poder* de Friedrich Nietzsche. De este filósofo se citan además: a manera de epígrafe, una frase del libro *Así habló Zaratustra* y, como título del segundo capítulo, el de la cuarta parte de este mismo libro. También como epígrafe hay una frase del *Fausto* de Goethe. Finalmente en el capítulo “Bolero” se cita un verso del denominado “Acércate más”.

3. La imaginaria

El auge de las políticas neo-liberales, nacidas en el Consenso de Washington como recetas para la economía latinoamericana de los '90, fue el contexto en el que apareció la primera edición de *La imaginaria* (1996). Su argumento despliega ante los ojos del lector el accionar de un grupo

que intenta enfrentarlas, utilizando tácticas diversas. Es y será una novela de reedición imprescindible, cada vez que esas condiciones se repitan y sea de nuevo necesario resistir. *La imaginaria* pone en evidencia una madurez en el oficio que hizo posible su lúdica propuesta. Dice el autor en una entrevista:

hay que decir que toda la obra encierra esa propuesta lúdica, desde su misma parición; yo me senté a escribir sin tener la menor idea acerca de lo que iba a escribir e iba tirando el I Ching, salía un hexagrama y escribía sin detenerme hasta que ya no sabía cómo seguir, ahí volvía a tirar el I Ching y seguía según las indicaciones y el curso de los acontecimientos que mi interpretación del signo iba brindando. Así, hasta que llegué al punto final. Al I Ching tuve acceso a través de un amigo con quien teníamos un vínculo muy estrecho, el artista plástico Alejandro de la Cruz –ya fallecido-. Alejandro participa en la novela como uno de sus personajes, hizo la ilustración para la tapa de aquella primera edición y el diseño de los hexagramas que acompañan cada uno de los capítulos.

El I Ching, usado como artilugio compositivo de la novela, permite “internalizar la realidad” (en este caso *urbana*), “pasarla a través del alma” (haciendo uso de una estrategia propia del escritor testigo planteada en *Tamchai Honat*) y esto hace posible imaginar acciones alternativas frente a las que planteaba en aquel momento el neoliberalismo. Esta posibilidad de distanciarse tiene cierto paralelismo con el proceder de aquellos que, saliéndose de sí mismos, rescatan las experiencias y la memoria de los sujetos subalternos. Si gracias al manejo de las personas gramaticales *La imaginaria* da la sensación de adentramiento en el “propio territorio” (el del narrador), grande es nuestra sorpresa al ver la intensa exploración que se hace de las “posiciones desconocidas” como dice Beatriz Sarlo siguiendo a Hannah Arendt.

Veamos primero el manejo de las personas gramaticales que relatan (narrador en tercera o en primera persona) en las tres novelas. Aunque *Tamchai Honat* sea la más

autobiográfica, esta condición aparece absolutamente disimulada detrás del relato en tercera persona tras el cual el autor se oculta: “Pensó que el hombre [...] podía ser él que regresaba nueve años después al Chaco a recibir un premio por su obra.” (Tamchai, 1987:12)

Mientras en *La resaca*, imitando ficcionalmente la situación del género testimonial, la primera persona es usada por un alter ego del autor para dar marco a la historia narrada en tercera, en *La imaginaria* la primera persona se instala en todo el recorrido proporcionando al lector una ilusión de estar ante un relato autobiográfico, cuestión que sólo sería posible asegurar en los pocos fragmentos en que esa voz **rememora** un pasado más o menos reciente, siendo una entre muchas voces. La novela, entonces está atravesada por una intensa polifonía posibilitada por la inscripción de múltiples voces y múltiples **memorias**.

Las múltiples voces

A diferencia de lo que ocurre en las novelas anteriores, en *La imaginaria*, las distintas voces permanecen sin asimilarse. No se trata sólo de palabras dichas por distintos personajes sino de un conjunto de creencias y normas encarnadas en ellas; las denominaremos ideologías y provienen de fuentes distintas como la ciencia, el arte, la religión, el género (entendido en el doble sentido de género literario y de la dicotomía varón- mujer) y permiten afirmar que la novela es intensamente polifónica.

Un primero y radical nivel de polifonía se encuentra en el ya mencionado uso del I Ching para la composición de la novela ya que, a la elección de la serie de convenciones propias de ese género que acompañó el avance de la burguesía en Occidente, tal el caso de la división en capítulos (estructuración de la novela), se suma la sabiduría del Oriente contenida en el I Ching que es citado al comienzo de cada uno. Se trata de una consulta al milenario libro en la versión de Richard Wilhelm, que ayuda a generar la

escritura tal como expresa su autor en la entrevista ya citada al referirse a la manera en que la novela fue ejecutada. Lo más curioso es que, avanzada la novela, el narrador protagonista se entera de que el músico norteamericano John Cage había convertido ese antiguo texto chino clásico sobre eventos cambiantes, en la herramienta compositiva habitual y se pregunta si su utilización en la novela había sido un “plagio inconsciente” (94).

Si a este primer nivel, presente en el cruce de Oriente y Occidente, se suma el hecho de que tirar el I Ching es también el motor de las acciones que se narran en ella, vemos que el dialogismo está presente también en un segundo nivel, el de la historia, en la actuación del Movimiento Imaginario (MI). Dice el narrador en un diálogo de la novela, al referirse a él: “estamos hablando de un Movimiento compuesto por diferentes personas, y por supuesto, con diferentes aportes”. Se trata de un grupo, convocado por el narrador-protagonista para movilizar a la población en medio de “un tiempo de mierda”. Los convocados son diversos (y hasta ideológicamente distantes) personajes del ámbito de la cultura (un escultor, una poeta, un músico, un científico, un investigador-analista) y un jubilado de los ferrocarriles. En cierto momento, la diversidad provoca al narrador-protagonista alguna duda. Un fragmento de la entrevista realizada nos permite aproximación a la línea argumental:

algunos de los personajes se inspiran en seres reales fácilmente reconocibles a quienes les propongo formar parte de un complot, desde el arte y la creatividad, para luchar en contra de la podredumbre de los noventa, como una suerte de propuesta estética de rebelión a partir de lo colectivo en un momento en que el artista encontraba su punto más alto de hedonismo individualista

El autor dice “propongo formar parte de un complot”, pues se identifica absolutamente con su alter ego. Este último convoca primero al “Ermitaño de la Madera y de la

Piedra” (inspirado en el escultor Alejandro de la Cruz¹⁰) cuyas palabras el narrador parafrasea, mostrando su afición por cierta sabiduría oriental.

El segundo personaje invitado es la Musa de las Revoluciones (inspirado en la poeta y profesora Teresa Leonardi Herrán) cuyas palabras, atravesadas por las ideologías marxista y feminista, aparecen en los diálogos. El tercero es Don Coco, típico jubilado de los años '90 que, en diálogos con el narrador-protagonista se muestra como un sujeto capaz de encabezar un movimiento en contra del neoliberalismo dominante. El cuarto, el Doctor Lucas Echagüe, investigador y psicoanalista, que en diálogo con el narrador dice compartir su idea acerca de la necesidad de la lucha. Sin embargo, el propio narrador duda de él a causa de sus contradicciones.

Los últimos incorporados, el Músico de las Esferas (inspirado en el “Cuchi” Leguizamón), fustigador de la tilinguía y el Cholo, como el Ermitaño, de gran apego al trabajo. La mención a las persecuciones que López Rega y sus adláteres de la triple A hicieron después de la muerte de Perón, y ciertas dificultades para una vida sin un apoyo terapéutico permanente, nos hicieron ubicar al Cholo en la generación que, tras la lucha, fue acorralada y desaparecida. Podemos agregar que este personaje fue perseguido también en los '90, esta vez por las restricciones económicas de “ministros pragmáticos”; tal vez Domingo Cavallo que en 1994 envió a la científica Susana Torrado a lavar los platos.

Conformado el grupo, comienzan las reuniones para planear las acciones. La primera de ellas retrotrajo a alguno de los integrantes a las juveniles pegatinas de afiches calle-

¹⁰ Alejandro de la Cruz (Bs As 1959-Salta 2003) Artista que conoce la conceptualidad del arte americano y la aplica en su obra. Sus incursiones por los pueblos Mapuche, Wichi y Collas, lo llevan a aplicar en su obra las materias propias de esta zona, mediatizando de esta manera: conceptualidad, técnica, materia y formas con una mística claramente americana en caminos que ya señalaran Xul Solar, Gambartes, García Bes, Elsa Salfity y otros. Obtuvo premios nacionales e internacionales.

jeros. Pero en este caso, los afiches estaban vacíos y era la gente la que lo debía llenar. La tarea posterior fue relevar lo que la gente había puesto. En ese momento aparece un tercer nivel de dialogismo en las palabras de los que llenan los afiches que van del extremo de “mueran los zurdos” al de “mueran los fachos” (63).

La advertencia de Carles Eneas Lacoste acerca de los riesgos de la imaginación en el poder, colocada en uno de los afiches, lleva al protagonista a suponer que su autor es de uno de los grafiteros que cubrieron la ciudad de París durante el mayo francés y a buscarlo incansablemente hasta encontrarlo convirtiéndose desde ese momento en un personaje que, si bien no acepta pertenecer al MI, participa ya hacia el final de la novela de unas reuniones convocadas por Juana (personaje del que hablaremos), líder de la “Banda de las Mujeres Cansadas” que realiza escaramuzas durante la misma época que el MI. La aparición de éste y de otros grupos inspirados en el accionar de este último amplía aún más la polifonía. La preparación de un viaje al interior de la provincia, pensado para expandir el movimiento, cuando está a punto de comenzar la represión, obra en un sentido similar.

En un diálogo que el narrador-protagonista tiene con Juana, en el que aquél intenta acercarla a su movimiento, aparece su negativa basada en un discurso feminista combativo que denuncia la opresión de la mujer y el dominio milenar del varón usando términos como falocracia. Se amplía con su intervención la polifonía de la novela. (55 y 56)

A pesar de la perorata de Juana, y tal vez por ello, el narrador-protagonista acaba enamorándose de ella y en el discurrir de su conciencia revisa primero el modo machista de acercarse a la mujer y, a continuación, hace un repaso de todos los momentos de la historia en que la mujer fue víctima de la opresión, para lograr un acercamiento. Con una prosa poética, sin signos de puntuación y con una constante

fluctuación de personas gramaticales, el narrador muestra más adelante que ese intento de acercar posiciones acaba siendo una falacia, un imposible.

Fernando, personaje que como Adonis en *La resaca* podría ser leído desde la teoría *queer*, permite conocer (en una nueva ampliación de la polifonía) distintas formas de sexualidades no regidas por la heteronormatividad. Es amigo del protagonista, se declara “loca” y está siempre rodeada de travestis y homosexuales y de aquellos que, atravesados por la intolerancia, lo persiguen y lo maltratan hasta lograr que por miedo se disfrace con una apariencia “normal”. Todas estas posiciones son citadas en la palabra de los sujetos que las ejercen o las padecen.

El juego de las múltiples memorias y el olvido

La distancia etaria e ideológica entre los personajes hace que su **memoria** esté habitada por escenas diferentes. Está la del narrador protagonista que es la del único coetáneo del Cholo, dado que el músico, el jubilado y la musa son más viejos y Echagüe más joven.

La **memoria** del protagonista nos retrotrae a las épocas anteriores a la actuación de la triple A y de la dictadura. A esa se suma con cierta ironía la de la época de los proyectos, época en la que (según Sarlo que sigue en este punto a De Certeau): “los nuevos sujetos del nuevo pasado son esos “cazadores furtivos” que pueden hacer de la necesidad virtud, que modifican sin espectacularidad y con astucia sus condiciones de vida.” Y finalmente aparece en la conciencia del narrador protagonista la borradura de la memoria que el neoliberalismo practicó en los sujetos (113).

De una **memoria** que insiste en volver a un pasado más o menos reciente y a su pérdida por obra y gracia del accionar neoliberal de los ‘90 (la del protagonista), pasemos a una **memoria** que, salvo cuando Don Coco lo sitúa en

el momento específico del Concierto de Locomotoras, cae en una deriva y finalmente se pierde (la del músico). La **memoria** de la Musa está habitada por otra ideología.

La memoria de los textos

Ya fue mencionada la importancia que tuvo el I Ching en la redacción de la novela ya que a partir de la transcripción de fragmentos, se genera escritura (poemas) y también acciones que una vez realizadas son relatadas por el narrador-protagonista. Esto genera la sensación de que la novela no hace más que narrar aquello que se va haciendo. Las alusiones a Cage por su uso del I Ching y a Mozart por su uso de los dados para componer, importantes por su paralelismo con la composición novelística, son equivalentes, a nivel de la historia narrada, a la mención de Gramsci (recuperar la cultura popular) y de Cortázar (hacerlo lúdicamente).

También se alude en las comparaciones a la mitología griega: “yo era un fauno”, y al teatro japonés “como si fuesen parte de una obra de teatro kabuki”. Son importantes las citas ficcionales de textos provenientes de otros discursos sociales como el obituario y la prensa amarilla. Finalmente y ante la inminencia del viaje final, se hace mención al mito indígena que ya había sido citado en *Tamchai Honat* (1997:107): “Hay allí otro mundo que nada tiene que ver con éste, dicen que nace del vientre desbordado del árbol.” Lo curioso es que este viaje recibe de Juana el siguiente comentario que es nada más ni nada menos que una alusión al Martín Fierro: “han pasado más de cien años desde que Fierro y Cruz se marcharon a las tolдерías para que no los agarren...” (ibídem, 107).

La ciudad

Digamos, en primer lugar que, a diferencia de las novelas anteriores que demoraron en ejecutarse y fueron escritas a máquina en un entorno rural, ésta fue escrita, luego de

algún tiempo de residencia en Salta, en un año y directamente en computadora. Si aquellas están ambientadas en *postergados caseríos y pueblos del interior*, *La imaginaria*, al hacer mención a determinadas calles, monumentos, clubes, plazas, alude, sin nombrarla, a una Salta en la que ocurren cosas jamás sucedidas. Por esto es una novela que, utilizando la tercera vía del escritor testigo, internaliza lo urbano hasta elaborar una versión propia de *la vida en una ciudad*.

Durante la búsqueda de compañeros que lo ayuden en la tarea de perseguir un mundo diferente, el narrador protagonista recorre el *centro* de la ciudad (la plaza central y sus alrededores) y en todos los casos reconoce el sello de las políticas neoliberales en las personas y en la urbe. Una especie de bálsamo se vive en cambio en el interior del Mercado San Miguel, templo de la cultura popular. Son importantes los espacios donde son realizadas las acciones del MI, el Club Juventud Antoniana, que brinda sus paredes para la pegatina y el shopping, templo del consumo y sus “precios inaccesibles” para importantes franjas de la población.

Como una contracara que completa la dicotomía centro-periferia aparecen los *suburbios*, en las búsquedas de Juana que hace el protagonista. A medida que las acciones del MI van generando réplicas en grupos diversos que presentan protestas diversas, la calma inicial de la ciudad -que acepta sin pensarlo las malas condiciones de vida- se vuelve huracán.

Y cuando, después de las reuniones en *Cobos* con la banda de Juana (entre otras agrupaciones que han comenzado a ser perseguidas) los miembros del MI planean su viaje al interior provincial, se describe la escena de un jamás ocurrido salteño, una mezcla entre catástrofes naturales (cenizas volcánicas, desborde de ríos y diques y temblores) y protestas sociales que son intensamente reprimidas como lo fueron muchos años antes el Animazo en la provincia, el Cordobazo en la nación por dar sólo un par de ejemplos de la represión, todas con su secuela de muertes. Sólo un año después de la publicación de la primera edición de la

novela, el malestar social y la pobreza estallan en 1997 en Cutral Có (Neuquén) y en Gral. Mosconi y Tartagal (Salta) y los piquetes se convierten en el instrumento de resistencia al neoliberalismo. Pero esta reacción social se produce primero en el interior del país profundo, estalla desde la periferia hacia el centro, donde muchos sectores aún creían en las bondades del modelo económico propuesto.

Es interesante ver en la escena novelística un despliegue de las problemáticas contemporáneas a la aparición de la novela que culminarían en diciembre de 2001 (falta de divisas, saqueos, desmanes) ante la negación o la ausencia de los sectores dominantes que en medio del desconcierto hablan de otra cosa. Las reuniones en *Cobos* hacen posible la aparición de ese componente mágico y mítico, ubicado como afín a los pueblos. (119, 125-126).

Conclusiones

Si bien el juego **memoria / olvido** está presente desde las primeras novelas de Carlos Müller hasta esta última, no se trata del mismo juego. En *Tamchai Honat* el **olvido** del Chaco, esa región dejada por la mano de Dios (o mejor dejada por la mano de los gobernantes) puede ser superado en una pequeña medida por la memoria de un alter ego del escritor testigo. En *La Resaca* está presente también este rescate. Sin embargo, al ser posible distinguir, en este caso, la memoria del alter ego de la memoria del narrador-protagonista de los hechos que habla de sí en tercera persona, acaba siendo esta última más importante que aquella, aunque aquella sea la que permite salvarla. *La Imaginaria*, en cambio, hace posible la salvación de **múltiples memorias** que luchan cada una a su manera contra el **olvido**, contra esa profunda borradura de las luchas que fue (y es) el neoliberalismo.

Sin embargo y a pesar de que el dialogismo de esta novela hace posible la salvación de varias memorias, esta polifonía no se hace presente a la hora de representación-reconfiguración de la *ciudad*. Ahí hay una sola visión: así como al deterioro provocado por las políticas neoliberales sólo le caben las tácticas de supervivencia de los que aún piensan distinto (los varios Movimientos Imaginarios), a la milenaria exclusión de la mujer (entre otros diferentes) sólo les caben las luchas feministas y posfeministas (el movimiento *queer* aún no se había hecho oír en estas latitudes). En ambos casos, la *ciudad* aparece como una zona sin armonía alguna, que merece un cataclismo final (el salteñazo), especie de pachacuti (renacimiento propio de los ciclos de la cosmovisión andina) que pondrá al derecho lo que estaba entonces y está ahora al revés.

Para terminar una última reflexión: las novelas se han movido espacialmente de un polo a otro en lo que hace a la gran oposición *campo-ciudad*, que está contenida en la más abarcadora, naturaleza-cultura. Si en las dos primeras, los personajes están atrapados en el ciclo de la naturaleza o en el ciclo del recambio generacional exigido por la necesaria circulación del poder; en la última no hay determinismos que impedirían la existencia de actos libres de la voluntad como en las anteriores. Se trata de la actuación libérrima de grupos diversos a fin de despertar las conciencias y provocar con acciones diversas y muy voluntariamente el fin de un ciclo. Se trata, en fin, de un canto a la imaginación y a la libertad.

Bibliografía

- Dinerstein, P. (s/f) "Bajtín. La polifonía del discurso".
 Extraído el 05 de marzo de <https://es.scribd.com/doc/85922797/Bajtín-La-Polifonia-Del-Discurso>.

- Leonardi Herrán, T. (1997, diciembre 7) “Los escritores y el poder”. *Agenda Cultural de El Tribuno*.
- Müller, C. (1996) *La imaginaria*. Salta: Víctor Manuel Hanne Editor.
- _____ (1997) *Tamchai Honat*. Salta: Comisión Examinadora de Obras de Autores Salteños.
- _____ (1997) *La resaca*. Salta: Fundación de Canal 11.
- _____ (1997) *El riesgo literario*. Salta: Víctor Manuel Hanne Editor.
- Pietrafaccia, J. (2013) *La noche anterior había llovido*. Salta: CEPIHA.
- Sarlo, B. (2007) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Eduardo Rosenzvaig y la luz de las voces

MÁXIMO HERNÁN MENA

*La oscuridad
apremiante del fragmento
apremiando un pedazo de
luz*

Eduardo Rosenzvaig

I. Convocar las voces en la escritura¹

La memoria se compone por imágenes que, muchas veces, llegan a ser *menos que un recuerdo*. Fragmentos superpuestos, atisbos de sucesos o de personas que se perciben mientras se esfuman. Y si la memoria es fragmentaria, Eduardo Rosenzvaig² intuyó que la reconstrucción, la recolección de

-
- ¹ El presente trabajo tiene como puntos de partida las siguientes ponencias: "Eduardo Rosenzvaig: acercarse a la luz de las voces", XII Encuentro Nacional y VI Congreso Internacional de Historia Oral de la República Argentina "Voces y memorias en el Bicentenario de la Independencia", Universidad Nacional de Tucumán, 5 de octubre de 2016; "Acercarse a las voces", Homenaje a Eduardo Rosenzvaig, Centro Cultural Virla, IILAC-UNT, 19 de octubre de 2016; y "Eduardo Rosenzvaig, Cronos y las vidas de la oruga", Encuentro Internacional de cronistas latinoamericanos. De Crónicas y ciudades: La tibia garra testimonial, Universidad Nacional de Salta, 29 de junio de 2017.
 - ² Breve biobibliografía del Dr. Eduardo Rosenzvaig: Nació en Tucumán en 1951. Fue profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, Secretario de Posgrado y director del Instituto de Investigaciones sobre Cultura Popular en esa facultad. Publicó más de trescientos artículos académicos y entre sus más de cuarenta libros se pueden destacar los siguientes: **ensayo**, *Los intelectuales frente a la guerra y la paz*. *Europa Occiden-*

las partes que faltan es una tarea que se debe realizar entre varios, para atraer, como un imán, no las “limaduras de los documentos” como señala Marc Bloch (2012: 68), sino las *limaduras* de las voces, de los gestos, esas supuestas virutas que sobran, que se caen al suelo, pero que sin embargo completan el espacio ínfimo entre las piezas de algo que continúa mutando.

Eduardo Rosenzvaig fue un viajero. A partir de su trabajo como docente, como maestro, recorrió toda la provincia de Tucumán y varios lugares de la Argentina. Y también fue un viajero en el tiempo porque a través de su escritura intentó constantemente interrogar el pasado y el presente de su provincia. Desde sus lecturas y preguntas se puede vislumbrar a un hombre anclado en el presente, como si fuera un punto de fuga que lo lleva hacia atrás en el tiempo, y a transmitir su incertidumbre sobre los tiempos por venir.

Su escritura es un recorrido, un itinerario con múltiples vaivenes y meandros. En sus artículos, en sus cuentos, en las novelas e investigaciones, Rosenzvaig está más interesado por captar los murmullos, los silencios, que por aprehender el dato exacto; intenta de modo ineludible “bucear sobre lo no dicho” (Rosenzvaig, 2008: 25). La escritura se compone de lecturas previas y, en simultáneo, son un modo ágil de recuperar la respiración y proponer otros destinos para detener la fatalidad de la tragedia: “Escribir y leer son, apenas, acciones donde intentamos que el poder aniquilante, anonadante, de los actuales dioses sea

tal 1914-1919, 1985; *La Cepa. Arqueología de una cultura azucarera* (tres tomos, en coautoría), 1995-1999; *Historia crítica de la cultura de Tucumán* (tres tomos), 2008-2010; **cuentos**, *La cuenta suiza*, 2000; *100 plegarias no alcanzan*, 2006; *Menos que un recuerdo*, 2009; **novelas**, *La espalda de la libertad*, *La oruga sobre el pizarrón* y *El sexo del azúcar* de 1991; *El arte de perder*, 1993; *Santísimas Viruelas*, 1995; *El pecado que enrolla la lengua*, 2004; *La bomba silenciosa*, 2009. Entre los premios que obtuvo se pueden mencionar el Premio Nacional “Jorge Sabato” del CONICET (1989), el Premio Internacional de Novela “Luis Berenguer” (1994) y el Premio Casa de las Américas (1996 y 2009). Eduardo Rosenzvaig anunció que moriría “en verano, después del aguacero”. Falleció en Tucumán, muy cerca del inicio del verano en 2011.

una intriga. Sin final prefijado” (García Canclini, 2014: 82). Le interesa por sobre todo captar la “atmósfera” de una época, los rostros y los gestos de hombres y mujeres en los laberintos de lo cotidiano. Se preocupó por entender el transcurrir y los avatares de los años transcurridos entre los sesenta y los noventa en Tucumán y en el país. Se arrojó, a través de la escritura, a interrogar los modos en los que la violencia se inscribe en el día a día, se propuso reflexionar sobre las múltiples formas en las que el autoritarismo y la muerte se entrelazan entre democracia y dictadura. Es por ello que, a través de sus textos, buscó trazar de nuevo las “huellas” de los cuerpos, de los textos y de los huesos. La escritura se convierte en una forma clave, fundamental, de la experiencia a través de la “rememoración” entre “muchos otros” (Cfr. Ricoeur, 2008).

En este sentido, se puede afirmar que para Eduardo Rosenzvaig la figura del maestro (rural/ en escuelas de la ciudad/ en terciarios/ en la universidad) es clave, ya que los maestros son los vínculos necesarios entre los relatos del pasado y el presente que transforma el futuro. De este modo, en la multiplicidad y en la heterogeneidad de lo escrito por Rosenzvaig se escuchan infinitas voces. En sus textos se hace patente lo que señaló Mijail Bajtín acerca de la conformación viva de la palabra a partir de los contrastes que produce su propia *ajenidad* permanente:

La orientación dialogística de la palabra es, seguramente, un fenómeno propio de toda palabra. Es la orientación natural de toda palabra viva. En todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella. (Bajtín, 1989: 96)

Por lo tanto, una de las hipótesis que impulsan este trabajo es que, a lo largo de su obra, se puede reconocer una línea de continuidad entre sus textos ensayísticos y ficcionales, y con el trabajo realizado a partir de los testimonios orales compilados y reescritos en este libro. Del mismo

modo, la labor escritural realizada en *Tantas claridades para prender una luz* se revela como una variante explorada por Rosenzvaig para descentrar ciertos discursos de la época y actuales referentes a la historia reciente de Tucumán y de la Argentina³. El trabajo con los testimonios orales de docentes le permite reflexionar sobre los procesos históricos con una mirada perfilada y poco convencional. Por lo tanto, para el desarrollo de este trabajo serán indispensables los aportes de Mijail Bajtín sobre el aspecto dialogístico de la palabra y de Maurice Halbwachs respecto a la construcción de una “memoria colectiva” a partir de voces diferentes. En este sentido, también se tendrán en cuenta reflexiones teóricas del campo de la historia oral. Respecto a la reconstrucción de procesos y acontecimientos de la historia reciente argentina se trabajará con investigaciones de Roberto Pucci, Alicia Servetto, Marcos Novaro y Vicente Palermo.

Nos podemos anticipar así y proponer que en los textos de Rosenzvaig la palabra siempre se construye con otros, es una herramienta para el diálogo, un vínculo indeleble que permite poner en juego la incertidumbre creadora y los interrogantes. Al mismo tiempo, no se deja de lado que toda palabra es “una palabra orientada hacia una respuesta” (Bajtín, 1989: 97). Sin embargo, es preciso reconocer la precariedad y la incompletud de lo que resiste como una contestación momentánea.

³ En este trabajo nos proponemos analizar el libro *Tantas claridades para prender una luz*, el cual, a pesar de ser un libro de relatos, permite reconocer ciertas constantes que se mantienen en la escritura novelística de Eduardo Rosenzvaig. Por su parte, los textos novelísticos son estudiados en el proyecto de tesis doctoral en curso en el que nos proponemos analizar las relaciones entre la novelística y la historia de Tucumán.

II. Los libros y una época que habla en los testimonios

Para entender el sitio que le corresponde al libro de relatos *Tantas claridades para prender una luz* (2009) es preciso trazar un breve panorama de la obra de Eduardo Rosenzvaig. A partir de los géneros ensayístico-histórico y del narrativo, tanto en cuentos como en novelas, Rosenzvaig se dedicó a relevar y comprender a protagonistas, geografías, sucesos, de su *zona*. A partir de la escritura, en una línea ensayístico-histórica, abordó las complejidades del mundo del azúcar y de los grandes cambios sociales y culturales que se registran en los espacios rurales y urbanos. En este registro se deben mencionar libros fundamentales como *Historia social de Tucumán y del azúcar* (1986, dos tomos), *La Cepa. Arqueología de una cultura azucarera* (1995, tres tomos en colaboración), *El 48. Historia de la cultura funeraria del Norte Argentino* (2002), e *Historia crítica de la cultura de Tucumán* (2008). Las obras mencionadas están construidas como grandes repertorios de acontecimientos, palabras e imágenes que vibran en la geografía e historia de Tucumán. Son grandes recorridos al modo de los viajes de naturalistas y exploradores como Charles Darwin o Alexander von Humboldt. También se puede identificar en esta línea otra fase en la que el autor se dedica a explorar/desglosar/entender ciertas construcciones y sucesos que del imaginario social vinculados a la construcción de la ciudad de San Miguel de Tucumán como *jardín*, y con especial dedicación a los años *inquietantes* y neoliberales del menemismo: *Jardín de excluidos* (1995), *El bizcochuelo de Carlos Saúl Buenaparte* (2006), *Honrar la deuda y otros asesinatos* (2008). En la serie de obras que ficcionalizan el mundo de la política y del azúcar en Tucumán se pueden incluir *El sexo del azúcar* (1991), *La espalda de la libertad* (1991) y *El arte de perder* (1993). Mientras tanto, *Tantas claridades para prender una luz*, se puede inscribir entre los libros en los que Rosenzvaig, a la manera de un Joe Gould latinoamericano en una “Historia oral del mundo”, se dedica a anotar y reescribir “aquello que oía en todas partes,

palabras sueltas, trozos de conversaciones en los bares, jirones de paradojas escuchadas al pasar por el portal de una casa”, aquellas “vibraciones rotas de una conversación oída brevemente” (Rosenzvaig, 2006: 7).

En la Historia oral Gould sólo incluye cosas que ha visto u oído. Por lo menos la mitad consta de conversaciones vertidas literalmente o resumidas; de ahí el título. «Lo que dice la gente es historia», afirma Gould. «Lo que antes considerábamos historia —reyes y reinas, tratados, inventos, batallas, decapitaciones, César, Napoleón, Poncio Pilatos, Colón, William Jennings Bryan— es mera historia formal y en gran medida falsa. Por mi parte, o pongo por escrito la historia informal de los de a pie —lo que esa gente tiene que decir sobre sus trabajos, amores, juergas, apaños, apuros y penas—, o muero en el intento.» La Historia oral es una gran mezcla, un cocido casero de la habladería, un muestrario del rumor, un pozo ciego de cuentos, chismes, alcahuetterías, bulos, embrollos y disparates, fruto, según el cálculo de Gould, de más de veinte mil conversaciones. (Mitchell, 2000: 19-20)

A través de relatos e instantáneas breves, el autor recupera siluetas y *pequeñas historias* (metáforas de la Historia) para reflexionar y “engastar el vacío” (Jablonka, 2016: 250) de los años *oscuros* en los setenta, aquellos marcados duramente por la violencia y la aparición de la figura de Antonio Domingo Bussi, y los años posteriores de los gobernadores *cantantes* y de la *fiesta* menemista con *pizza y champagne*. La ficción no busca rellenar huecos sino que, como la historia que concibe Ivan Jablonka, el escritor/investigador⁴ “escucha un silencio, rumia una desaparición, busca lo que falta, rastrea ese blanco que hiende nuestra vida” (Jablonka, 2016: 250). De este modo, en la escritura se deja abierta la historia y el relato al caudal inagotable de preguntas y posibilidades que provienen de la duda y de la incertidumbre:

⁴ Consideramos que esta dualidad fundante, esta *complementariedad*, es decisiva en toda la obra de Eduardo Rosenzvaig.

Sería vano que la ficción llenara con grandes paladas de tierra el foso alrededor del cual da vueltas el investigador. Se puede, en cambio, adornarlo con flores; se puede cuidar de una ausencia.

La historia es una investigación sobre las huellas de los devorados, los olvidados (...). Esa “melancolía” es la del investigador, a quien solo le es dado encontrar siluetas y abrazar sombras. (Jablonka, 2016: 250-251)

Por lo tanto, en esta serie de textos que articulan la investigación con la ficción, se pueden incluir entonces: *La oruga sobre el pizarrón: Isauro Arancibia, maestro* (1991), *La cuenta suiza* (2000), *100 plegarias no alcanzan* (2006), *Menos que un recuerdo* (2009), *Tantas claridades para prender una luz* (2009) y *No le hablen al flaco Menotti de esquizofrenia* (2011).

La herramienta fundamental que Eduardo Rosenzvaig despliega en su libro *Tantas claridades para prender una luz* (2009)⁵ es el diálogo, la escucha continua puesta en práctica con otros. De este modo, el interrogatorio, esa práctica común y ubicua de los años oscuros de la Argentina, se transforma en un diálogo entre muchos; porque eso es quizás la “memoria colectiva”, un diálogo extenso, contradictorio, interrumpido, por momentos silencioso, con los rostros como única muestra de la escucha, entre muchos que comparten palabras y experiencias. De esta manera, al mismo tiempo que se intenta *subvertir* la práctica del interrogatorio en un diálogo, se procura *revertir* la oscuridad en luz. Este transcurso, este paso, se convierte a partir del registro de Rosenzvaig en un proceso significativo y adquiere la potencia de una metáfora reveladora:

Incluso los hechos más desarticulados e instantáneos, como un estallido fuerte o un repentino apagón de las luces, se experimenta como un acontecimiento con cierto espesor

⁵ Rosenzvaig, Eduardo. *Tantas claridades para prender una luz*. Tucumán: Ediciones Ente Cultural de Tucumán, 2009. Todas las citas se refieren a esta edición. Desde ahora se consignarán las citas como (TCP: página citada).

temporal. (...) El súbito oscurecimiento, tal vez sin un espesor discernible, es la mitad, el punto medio, de un acontecimiento que comienza con la luz y termina en la oscuridad. (Carr, 2015: 71)

Pero el autor desea que la oscuridad sea el punto de partida para llegar a la luz de la palabra. Es por eso que, precedido por un “Prólogo de lo chico y lo absurdo” firmado por el mismo autor, el libro reúne 117 fragmentos que reconstruyen relatos de docentes acerca de, como se resalta en el subtítulo del libro, esos “años oscuros”. Porque las *oscuridades* aportan nuevos matices a la mirada, dan cuenta de nuevas figuras, quiebres y desplazamientos imperceptibles:

No son siempre los personajes los que actúan o las acciones las que efectúan. Como lo oscuro en Rembrandt, como una superficie de color uniforme en un retrato de Manet, la ausencia puede contar. Hay una inteligencia de la duda, una vibración del silencio, una integridad del fragmento, una plenitud del vacío. Y el relato cede su lugar algo distinto: una atmósfera. (Jablonka, 2016: 288)

Entonces, las “claridades” convocadas son las voces de los maestros para prender la memoria, para encenderla como un fuego perenne que logre brillar en otros ojos. Pero también para que esa memoria, a la manera de un árbol, consiga adherir, cultivar, ampliar sus raíces. Porque al convocar al testigo, aquel que afirma “yo estaba allí” y que se autodesigna como partícipe al inscribirse “en un intercambio que instaura una situación dialogal” (Ricoeur, 2008: 211), a esa tercera voz que afirma algo sobre los sucesos, se suma el primer testigo al que siempre podemos recurrir y que, como señala Maurice Halbwachs, somos nosotros mismos:

Nos servimos de los testimonios para fortalecer o para invalidar, pero también para completar lo que sabemos de un acontecimiento del que estamos informados de cierta manera, aun cuando muchas circunstancias nos resulten todavía oscuras. (Halbwachs, 2011: 67)

Como docente, en varios de los cursos que dictó a la largo del país, Rosenzvaig les pidió a los asistentes que escribieran o contaran historias, *sus* historias sobre la *época oscura*: “Estoy frente a un curso de docentes en Catamarca. Vamos a contar alguna anécdota de los años de plomo, digo” (TCP: 231). Algunos de ellos acceden al pedido y cuentan sus vivencias, otros realizan entrevistas a personas que han vivido esos años, y otros se acercan a conversar luego de la clase sin trazar ninguna línea en los papeles. Así como muchas de las voces de los relatos incluidos en el libro hacen todo lo posible para sobrevivir al miedo sombrío, otras *contravoces* se sienten inmortales e intocables como si ya fueran invisibles. Así es que, en una provincia atravesada por las *ausencias de luz*, por los “apagones”, llegan los helicópteros que alumbran desde lo alto, “como si fuera Dios el reflector militar” (TCP: 175). Respecto a la modalidad de los apagones en Tucumán podemos leer en el *Informe de la Comisión Bicameral Investigadora* de las violaciones a los derechos humanos para el período 1974-1983 en la provincia:

Apagón de luces: Era habitual, asimismo, el corte de energía eléctrica en la zona. (...) La hora elegida para concretar el operativo [de secuestro] es preferentemente la de la madrugada, especialmente cuando el mismo se realiza en el domicilio de la víctima. Las razones son simples: a esa hora el futuro secuestrado está descansando en su hogar y se verá bruscamente sobresaltado y rodeado por el grupo agresor; esto facilita la eficacia de la operación. El efecto atemorizador también se ve potenciado en su faz más siniestra la realizarse al amparo de las sombras de la noche.” (*Informe Comisión Bicameral*, 1991: 43)

Mientras unos se esfuman para siempre en esas noches que parecían nunca terminar, en esas mismas horas, otros sentían a la oscuridad como una aventura emocionante:

La época de los apagones la viví como algo normal y me encantaba ¡Qué adrenalina! (¿No le dijeron que los apagones se utilizaban para...?) No, yo era chica y creaba historias preparando trincheras para mis muñecas, para cuando pasaran los helicópteros con ese hermoso chorro de luz revisando los edificios en plena oscuridad, desde el aire, alucinante. (TCP: 99)

El fragmento anterior se convierte en un ejemplo claro para exponer de qué modo la oralidad juega un papel fundamental en estos relatos, que se convierten en un híbrido oral-escrito. Los que cuentan, *hablan* en sus historias pero también el que escribe, el que transcribe o reescribe los textos, a lo largo del libro intenta una “traducción de la oscuridad” (TCP: 13) y hace ingresar su propia voz a través de la interrogación, de los paréntesis con comentarios, con los puntos suspensivos que buscan generar o dar cuenta de la duda, del extrañamiento. Esta escritura ejercida por Rosenzvaig es en gran medida una reconstrucción de palabras, acentos, silencios, un modo de “narrativizar acciones” y por lo tanto “representar la propia narrativa” en la textualidad (White, 1992: 71). En este punto se puede apreciar la confluencia entre la labor de Rosenzvaig, su escucha y escritura, y el modo de concebir la historia presente en la historia oral. Como bien señala Paul Thompson, la historia oral es “interpretación de la historia, las sociedades y las culturas en proceso de cambio a través de la escucha y registro de las memorias y experiencias de sus protagonistas” (Thompson, 2003-2004: 15). Al mismo tiempo, en el entramado de la escritura se transcriben las palabras del que cuenta y del que comenta en una copresencia y contigüidad que no procura generar una preeminencia de una voz sobre

la otra. Este último punto se corresponde con lo que señala Silvia Rivera Cusicanqui acerca del potencial epistemológico de la historia oral:

La historia oral en este contexto es, por eso, mucho más que una metodología “participativa” o de “acción” es un ejercicio colectivo de desalienación, tanto para el investigador como para su interlocutor. Si en este proceso se conjugan esfuerzos de interacción consciente entre distintos sectores, y si la base del ejercicio es el mutuo reconocimiento y la honestidad (...) los resultados serán tanto más ricos [...] Por ello, al recuperar el estatuto cognoscitivo de la experiencia humana, el proceso de sistematización asume la forma de una síntesis dialéctica entre dos (o más) polos activos de reflexión y conceptualización, ya no entre un “ego cognoscente” y un “otro pasivo”, sino entre dos sujetos que reflexionan juntos sobre su experiencia y sobre la visión que cada uno tiene del otro. (Rivera Cusicanqui, 1990, citada en Walter Mignolo, 2002: 5).

De este modo, en la conversación y en la interacción con otros, el pasado reciente vuelve a relucir en las frases, en las ideas que viven en las palabras, como en la punta de la lengua:

“La memoria no puede funcionar sin sus marcos sociales y ello incluye los usos que se hacen de la memoria. El que controla el pasado controla el futuro, el que controla el presente controla el pasado”, decía Orwell.

La memoria también es algo que se transmite, desde los monumentos a los nombres de las calles. Si la memoria no nos señala desde lejos, la identidad colectiva se borra, se difumina bajo nieblas. El silencio fue demasiado casto o híbrido. Demasiado cómplice. (Rosenzvaig, 2009: 9-10)

Las frases y las historias viven porque son dichas, comienzan a latir en los ojos que miran nuevamente después de la ceguera y salen a las calles, a los otros con la voz. Y si en uno de los fragmentos, el que transcribe pregunta “¿dónde estás vos?”, también está reafirmando donde está

la voz. Aparecen las interjecciones, los puntos suspensivos, y con ellos las dudas e incertezas de los que cuentan: “En mi vida todo es reciente así que no tengo nada que contar” (TCP: 16); “Yo no puedo contar. Ni sobre esa época porque no la he vivido puedo contar. Era un niño” (TCP: 26); “mi memoria es frágil” (TCP: 100); “¿Por dónde empezar cuando falta el comienzo?” (TCP: 143); “no sabe nada dice” (TCP: 163); “¿Por qué el tiempo borra algunas cosas y a otras las hace más evidentes?” (TCP: 259). Las afirmaciones que niegan, ese *no sé nada*, revelan los quiebres en la memoria, porque “la historia es la reconstrucción desde el yo, de un edificio demolido” (TCP: 141).

III. Quiebres en las historias del presente

Si el lector intentara dilucidar en qué género puede ser clasificado este libro se presentarían varios problemas, ya que desde un principio habría que señalar que Rosenzvaig se dedicó a lo largo de toda a su obra a crear textos polimórficos y múltiples que entrecruzaban la historia y la ficción, la imaginación y la crónica periodística, la reconstrucción histórica y el registro de los murmullos, la transcripción de los testimonios y la reescritura de las palabras para decirlas de nuevo. Así, por ejemplo, en su libro de relatos *La cuenta suiza*, desde el principio se plantea la duda sobre si lo que cuenta en sus cuentos pertenece a lo sucedido, a los sueños o a las pesadillas que se vislumbran con los ojos abiertos: “Ahora no sé cuál de los siguientes textos es *ficción* y *no ficción*. Espero no saberlo” (Rosenzvaig, 2000: 7). En contraste con esta mirada, muchas de las novelas tucumanas de la década del setenta y del ochenta se preocupan por señalar en advertencias que preceden al texto que lo que sigue se debe leer como “ficción”.

Es así que a Rosenzvaig le interesa pensar estas zonas intermedias, de fricción, en las que las clasificaciones tranquilizadoras hacen ruido, hacen agua y permiten intuir algo en los contrastes. De esta manera, en uno de los fragmentos se introduce una de las cuestiones claves en la escritura y la propuesta crítica de Rosenzvaig; en un diálogo de estudiantes con un docente que consiguió mantenerse al margen de la represión en esa época, una pregunta, una interrogación denuncia los borramientos que no aclaran la oscuridad fundamental: “¿Por qué dice que en el 78 se pusieron difíciles las cosas y no antes profesor?” (*TCP*: 108). La secuencia temporal de los fragmentos abarca desde el año 1970 y se detienen, como puntos decisivos, en 1974, 1975, 1976, 1982, 1983, 1984, hasta llegar a los años cercanos a la publicación del libro. A partir de ciertas frases en los textos, se pone de manifiesto entonces que los límites entre democracia y dictadura, entre democracia y terrorismo de estado no son tajantes: “detenido durante el gobierno de maría estela (sic) en “democracia”” (*TCP*: 44); “las armas habían caído en un abismo que la política transformaría en pampa democrática” (*TCP*: 268). El fragmento clave para entender esta mirada es el número 21, titulado “La indiecita Catalina y el ex Gobernador”. Allí se entrecruzan el relato de la muerte de Catalina, la criada de la mujer que cuenta el suceso, quien fue asesinada en Salta junto con un despensero cuando secuestraron al ex Gobernador de Salta, el médico Miguel Ragone, el 11 de marzo de 1976.

Con los ojos ilimitados por el pánico, abiertos por una barreta estaban los ojos tirados de la indiecita Catalina en la vereda (...). Ahí están. Ahí estarán. Me moriré y seguiré estando en esos ojos y muerta los llevaré todavía en la porosidad calcárea de mi calavera (...).

Después supe que Catalina había sido la víctima circunstancial, presencial de un secuestro, como también el almacenero. Testigos del hecho, de manera que los debieron asesinar

para que se acostumbre el país a que habrá que convivir con una historia sin testigos. Que no existirán más los testigos”. (*TCP*: 62)

El mismo día de la muerte de Catalina, tres años antes, la fórmula del peronismo Ragone-Ríos había ganado la gobernación de Salta con el 57 por ciento de los votos, para luego ser destituido y la provincia intervenida por María Estela Martínez de Perón y el ministro José López Rega. Como señala Alicia Servetto, en esos años fueron destituidos los gobernadores de Formosa (noviembre de 1973), Córdoba (marzo de 1974), Mendoza (agosto de 1974), Santa Cruz (octubre de 1974) y de Salta:

En todos los casos se trató de la intervención de un gobierno peronista a una administración provincial del mismo signo partidario, cuyos gobernadores habían captado más del 49 por ciento de los votos, es decir que habían llegado al poder con un amplio apoyo electoral.” (Servetto, 2010: 15)

Desde el día del secuestro, el cuerpo de Ragone no fue encontrado y se convirtió en el único caso de un gobernador desaparecido, además, en democracia: “De Ragone no dejan más que una mancha de sangre y un zapato” (Galeano, 2010, citado por Servetto, 2010: 191). El episodio se transforma en “una impunidad anticipadora de lo que vendría” (*TCP*: 65), y como artífices de la orden aparecen mencionados la Presidenta, Luciano Benjamín Menéndez, y una figura a la que Rosenzvaig, a lo largo de toda su obra, va a dedicar muchos de sus relatos y reflexiones: Antonio Domingo Bussi⁶. En el caso de Tucumán, Bussi es una figura clave

⁶ Antonio Domingo Bussi, nació el 17 de enero de 1926 en Victoria, Entre Ríos. A los 17 años ingresa al Colegio Militar. Su primera estadía en Tucumán la realiza al cumplir funciones como comandante del Regimiento 19 de Infantería. En 1969 integró la segunda comisión de observadores argentinos en Vietnam y en Estados Unidos se entrenó en tácticas de contrainsurgencia. En 1975 es ascendido a general de brigada y se hace cargo del “Operativo Independencia”. En 1981, Leopoldo Galtieri le pidió el retiro de la fuerza.

y paradójica para reflexionar acerca de las continuidades entre la sucesión de democracia, dictadura y democracia, ya que fue designado como jefe del “Operativo Independencia” de contrainsurgencia en diciembre de 1975, en reemplazo de Adel Vilas. Luego, el 24 de marzo de 1976 fue confirmado como Gobernador y jefe militar de la provincia de Tucumán durante el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, y en sucesivas elecciones elegido Diputado Nacional, Gobernador e Intendente de la ciudad Capital. En este sentido, y acerca de las continuidades de las metodologías represivas puestas en práctica en democracia y durante el “Proceso”, el historiador tucumano Roberto Pucci señala que del *total registrado* de 670 personas secuestradas y desaparecidas o víctimas de la represión ilegal en Tucumán, de esos sucesos, “aproximadamente un 40 por ciento fueron cometidos antes del 24 de marzo de 1976: un dato escueto y brutal que indica que el terrorismo de estado imperó en Tucumán antes del golpe militar” (Pucci, 2009: 236).

Del mismo modo que ciertas fronteras *históricas* y *temporales* se difuminan y aparecen otras más reveladoras, así también el país entero se convierte en un amplio escenario en el que se pone en funcionamiento el aparato represivo y exterminador. Aparecen en el libro, relatos de varias ciudades de las provincias del Noroeste Argentino (Tucumán, Salta, Jujuy, Catamarca, Santiago del Estero) y de otras como Valcheta y Cipolletti (Río Negro), La Plata y Olivos

Beneficiado con las leyes de “Punto Final” y “Obediencia debida” se pudo postular como Diputado Nacional, siendo elegido en 1987. Al año siguiente crea su propio partido político y en las elecciones de 1991 para gobernador pierde por un estrecho margen frente a Ramón “Palito” Ortega. Finalmente, en las elecciones de 1995 es elegido gobernador de Tucumán con el visto bueno del entonces presidente Carlos Menem. En 1999 es elegido nuevamente Diputado Nacional pero el Congreso recusa sus pliegos, y ya en 2003 es elegido Intendente de la Capital pero tampoco puede asumir por el inicio de los juicios por delitos de lesa humanidad. En el año 2008 fue condenado por el secuestro, desaparición y asesinato del Senador provincial Guillermo Vargas Aignasse. El 24 de noviembre de 2011, Bussi falleció en la ciudad de San Miguel de Tucumán degradado y expulsado del Ejército Argentino.

(Buenos Aires), Coronda (Santa Fé), y de provincias como La Rioja, Chaco, Corrientes. Las sombras y las noches se extendían por todos lados, hasta cada calle y cada casa del país a oscuras.

IV. Entre las casas y las calles

En los años de esta *época*, lo cotidiano parece seguir como si fuera lo *normal*, a pesar de todo. Sin el peso de todo. Se hace más tajante el corte entre lo que sucede en las tinieblas de las calles donde las únicas luces son las de los reflectores apuntados desde el aire, como si toda la ciudad fuera una cárcel y los cancerberos vigilaran voladores: “Era extraño pero la gente entraba a sus casas sin decir nada de lo que pasaba en la calle ni en sus trabajos” (TCP: 305). Las calles y las casas estaban quebradas, sólo habían interacciones desde la calle a la casa cuando entraban los “enmascarados”, los “encapuchados” (TCP: 166) a golpear los cuerpos y las puertas como sombras: “no hay cosa peor que no ver las caras de los hombres que están golpeando la casa de uno” (TCP: 166). Todos parecen estar ciegos, incluso los que logran ver algo, quedan ciegos detrás de la capucha o se les queda *ciega* la voz. Se ha llevado a cabo:

[una] supresión plena del *espacio público*. Si entendemos por espacio público un ámbito hipotéticamente al alcance de todos, de libre circulación de voces y discursos, y de libre vinculación y contienda entre actores, relacionado pero diferenciable de la sociedad civil, la política y el Estado, podemos decir que la efectividad con que el Proceso consiguió que éste *dejara de existir* por varios años fue inédita. (Novaro y Palermo, 2013: 150)

Para transitar por los espacios públicos era preciso portar la cédula, no llevarla era una forma de extraviar, no sólo la identidad, sino también la misma presencia, el ser, el

cuerpo y la sombra: “si uno caminaba, caminaba la calle a contramano para poder ver cuando venía el coche de policía” (TCP: 238). Sin embargo, es en los espacios *mínimos* de lo cotidiano, en las huellas, donde se puede leer, encontrar, las marcas de lo que sucede alrededor. Durante el “apagón” de los encapuchados.

Nadie salía a la calle. Como si la calle fuera una alimaña, el bacilo de una peste. (...) Pero bueno, lo que más le impresionó de ese día feriado, oblicuos los climas, es que al cabo de unas horas salió el sol. El barrio volvió a su aire cotidiano y los vecinos salieron a las veredas a barrer sus vidas, luego entraron a las casas. (TCP: 215-216)

En consonancia con las fronteras trazadas entre la estrechez de lo público y la noche de las casas, también había límites marcados entre lo que se veía, se sabía y se decía. No se había visto nada de los hechos pero siempre se decía *algo* con los *hechos*, como si todos *algo hubieran hecho*: “si les pasó algo es que andaba en algo, pero como yo sé que no andaba en nada entonces es que no le pasó nada” (TCP: 177). Al respecto, Marcos Novaro y Vicente Palermo señalan que lo que primó en la época fue “la preferencia por no saber”, porque si “saber” era peligroso, “ignorar” era lo más seguro: “cuanto menos sabemos y más contradictoria es la información, más fácil resulta creer que “sólo” se persigue a los auténticos guerrilleros; que, después de todo, se tortura como siempre se torturó en los gobiernos militares argentinos” (Novaro y Palermo, 2013: 135). Sobre esta situación reflexiona la historiadora Graciela Browarnik cuando señala respecto a esta frase tan empleada en la época, “también nos revela el conformismo de quienes aceptaron ese “algo” confuso e indefinido, como única respuesta a la compleja trama de significaciones que rodean el problema de la desaparición de personas en la última dictadura militar” (Cfr. Browarnik, 2001). En algunas obras ficcionales de autores tucumanos se plantea esta compleja cuestión, como sucede

en la novela *El día que mataron a Bussi* (2000) de Ernesto Wilde: “El que dice “por algo será” es que no quiere saber en verdad porqué ha sido ¿no?” (Wilde, 2000: 164).

V. Malvinas y familiares

La guerra de Malvinas atraviesa numerosos relatos contenidos en *Tantas claridades para prender una luz*. Así como retratan vivencias de los narradores durante los ciclos escolares también representan las percepciones de los sujetos en el interior de una ciudad o entre los miembros de una familia: “Entonces llegaron las Malvinas. Lo cuenta Sonia bajo esa forma verbal: llegaron como si hubiesen andado a pie, (...). Si estaban tan lejos, ya no estaban tanto. (...) Malvinas llegó a Tabacal, y no se fué, se hundió bajo las cañas” (TCP: 37)

La guerra representa un quiebre fundamental en la vida de los narradores, un vuelco que los hace observar esos años a partir de los lentes del pesimismo, sentir la irrealidad de la pérdida y del aliento de la muerte. En los textos se pueden leer reproducciones de publicidades de la época (“Ingleses, no hay dos sin tres. Yerba Mate CBSÉ”, (TCP: 140); las palabras de una alumna que teje para los soldados medias que se quedan a la mitad y no concluyen; los ojos de todo un pueblo que mira pasar por las calles el féretro de un soldado como si pudiera estar lleno con el peso del aire; los partes de guerra leídos por Lucho Avilés como si la conflagración fuera algo “emocionante” o “divertido”; otros que donan chocolates con cartas que serán leídas en los quioscos; la queja de un niño que afirma que un equipo que ganó un Mundial de fútbol no puede perder una guerra:

Nunca más se habló del tema. (...) Porque total quedaba el Mundial. Éramos los campeones del mundo y nadie nos iba a arrebatarnos esa victoria heroica, como un capítulo cerrado con la cara de Kempes disparando su ametralladora sobre el arco melancólico inglés. (TCP: 139)

Por otro lado, se registra la presencia en los relatos de la figura del “perro familiar” pero esta vez el mítico can se ha multiplicado en muchos como él, y se ha transformado en una suerte de “familiar uniformado”, que viene a buscar los cuerpos en la noche, especialmente la carne de los estudiantes: “lo han secuestrado, y nunca más ha aparecido, en la época del familiarismo militar (...) secuestrado por los familiares” (TCP: 246).

VI. Un maestro y algunas conclusiones

El libro *Tantas claridades para prender una luz* reúne los testimonios, experiencias y recuerdos de maestros de todo el país. Es muy significativo, además, que el libro se cierre con el texto titulado “La República Democrática Arancibia” que reconstruye la niñez y la juventud del maestro Francisco Isauro Arancibia, creador del gremio de docentes ATEP y de la central gremial nacional CTERA, y que fuera el primer asesinado (con cien balazos) por el Proceso de Reorganización Nacional a las tres de la madrugada del 24 de marzo de 1976, en San Miguel de Tucumán. Arancibia fue el primer asesinado por el Proceso, y con anterioridad, Tucumán registraba ya los primeros Centros Clandestinos de Detención con las escuelas *refuncionalizadas* para ello (por ejemplo “La escuela” Diego de Rojas⁷ en Famaillá). Con este último fragmento Rosenzvaig retoma la figura de Arancibia sobre la que ya había escrito en su libro *La oruga sobre el pizarrón. Isauro Arancibia, Maestro* (1991)⁸. La muerte de Arancibia funciona como un preludio para la muerte

⁷ Una paradoja más en la historia de Tucumán que fuera justamente Diego de Rojas el primero que pisó las tierras de Tucumán (1543-1544), de ese “Hasta aquí, no más” del que escribió Pablo Rojas Paz. Como una demostración de que siempre se puede ir *mucho más allá* en el desprecio por la vida y el ser humano.

⁸ Para otro análisis de esta novela cfr. Juliano (2016).

posterior, acaso tanto, como la del dirigente sindical tucumano Atilio Santillán, asesinado en Buenos Aires, el 23 de marzo de 1976. La misma noche del asesinato de Arancibia son secuestrados/asesinados en Tucumán el empresario José Chebaia, el secretario de la gobernación Juan Tenreiro y el senador provincial Guillermo Vargas Aignasse. A partir de la recopilación/recuperación de fotos, diarios, cartas, relatos, entrevistas, diálogos y geografías de la ciudad, Eduardo Rosenzvaig consigue reconstruir las últimas horas y la vida del maestro Arancibia. La dedicatoria reafirma el valor de la palabra y de la tarea de los maestros que enseñan y aprenden:

A los docentes que me enseñaron sus historias y a los alumnos de los que aprendí la mía. El libro no pudo ser escrito sin los relatos que me dejaron los educadores, como panes y como piedras, en mis viajes sobre el pescante del país. (TCP: 7)

A partir de lo desarrollado en este trabajo se puede afirmar que para Eduardo Rosenzvaig la memoria es algo que se reconstruye en la cotidianidad del diálogo y la escritura con otros. Urge entonces recuperar siluetas y rostros para abrir a la luz el pasado. Y las luces que atraviesan la oscuridad del olvido son las voces de los otros. Y en el caso de los relatos breves, Rosenzvaig sumaba, a una investigación y relectura de las textualidades de la época, la reescritura de gestos mínimos para plasmar la *atmósfera* de una época. Podemos apreciar entonces el modo en el que los aportes de la historia oral siguen las mismas premisas que guiaron el trabajo del autor. A pesar de que surgen “contravoces” en la composición del libro que afirman que “no pasó nada”, que nadie desapareció *sin razón*, o que no recuerdan lo sucedido, esos testimonios también tienen su lugar y funcionan de punto de contraste a las experiencias de otros docentes que vivieron esos años de oscura insolencia con los ojos bien abiertos y en busca de un resquicio de luminosidad hasta en los rincones más polvorientos del silencio. Rosenzvaig

continuó en este libro con su labor de abrir la historia reciente a nuevos cauces y lecturas y lograr que confluyan en su escritura la escucha del otro, la poesía propia, la incertidumbre compartida, los recursos escriturales de la ficción, la reconstrucción de lo supuesto olvidado y la confianza en la potencia de la palabra y del testimonio. Cara a cara, como un diálogo interminable.

Bibliografía

- Bajtín, M. (1989) *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- Bloch, M. (2012) *Introducción a la historia*. México: FCE.
- Browarnik, G. (2001) “Recordar el silencio”. *Voces recobradas* n° 10. Extraído el 29 de julio de 2018 de <http://www.centrocultural.coop/blogs/utopia/2017/07/07/recordar-el-silencio-por-graciela-browarnik>
- Carr, D. (2015) *Tiempo, narrativa e historia*. Buenos Aires: Prometeo.
- Comisión Bicameral. (1991) *Informe de la Comisión Bicameral Investigadora de las Violaciones de los Derechos Humanos en la Provincia de Tucumán 1974-1983*. Salamanca: IEPA-LA (Instituto de Estudios Políticos para América Latina y África).
- García Canclini, N. (2014) *El mundo entero como lugar extraño*. Buenos Aires: Gedisa.
- Halbwachs, M. (2011) *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Jablonka, I. (2016) *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Buenos Aires: FCE.
- Juliano, A. V. (2016) “El maestro, el escritor. Figuración y autofiguración en *La oruga sobre el pizarrón* (1991) de Eduardo Rosenzvaig”. En Giménez, J., *Letralia. Tierra de letras*. Extraído el

- 15 de mayo de 2018 de <https://letralia.com/sala-de-HYPERLINK> “<https://letralia.com/sala-de-ensayo/2016/08/08/el-maestro-el-escriptor-figuracion-y-autofiguracion-en-la-oruga-sobre-el-pizarron-1991-de-eduardo-rosenzvaig/>” ensayo/2016/08/08/el-maestro-el-escriptor-figuracion-y-autofiguracion-en-la-oruga-sobre-el-pizarron-1991-de-eduardo-rosenzvaig/
- Mitchell, J. (2000) *El secreto de Joe Gould*. Barcelona: Anagrama.
- Mignolo, W. (2002) “El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui”. En Mato, D., *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO. Extraído el 10 de junio de 2018 <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/mignolo.doc>
- Novaro, M. y V. Palermo (2013) *Historia Argentina 9. La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.
- Pucci, R. (2007) *Historia de la destrucción de una provincia. Tucumán, 1966*. Buenos Aires: Ediciones Del Pago Chico.
- _____ (2009) “Tucumán, 1975. La guerrilla y el terrorismo de Estado antes del Golpe Militar”. En Pucci, R. y L. M. Bonano, *Autoritarismo y dictadura en Tucumán. Estudios sobre cultura, política y educación*. Buenos Aires: Catálogos.
- Ricoeur, P. (2008) *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: FCE.
- Rosenzvaig, E. (2000) *La cuenta suiza*. Buenos Aires: Armas de la crítica.
- _____ (2008-2010) *Historia crítica de la cultura de Tucumán*. (Tres tomos). Tucumán: Facultad de Artes-UNT.
- _____ (2009) *Tantas claridades para prender una luz*. Tucumán: Ediciones Ente Cultural de Tucumán.

- _____ (2009) *Menos que un recuerdo*. Buenos Aires: Cartago.
- _____ (2011) *La oruga sobre el pizarrón. Isauro Arancibia, maestro*. Buenos Aires: Cartago.
- Servetto, A. (2010) 73/76: *El gobierno peronista contra las "provincias montoneras"*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Thompson, P. (2003-2004) "Historia Oral y contemporaneidad". En *Historia, memoria y pasado reciente*, anuario n° 20 (). Rosario: Escuela de Historia-UNR-Homo Sapiens ediciones.
- White, H. (1992) *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- Wilde, E. (2000) *El día que mataron a Bussi*. Tucumán: UNT.

Fronteras, formas del (des)arraigo y memoria en *Viene clareando*, de Gloria Lisé

ROXANA ELIZABET JUÁREZ

Delineando el enfoque

En un contexto en el que, a más de cuarenta años del último golpe cívico militar, todavía pueden observarse fuertes disputas sobre las versiones de la historia reciente¹, y frente a la eclosión de narrativas en Argentina que recuperan esas memorias desde apenas restablecida la democracia o incluso durante la dictadura², interesa aquí retomar *Viene*

-
- ¹ Se trata de la re-emergencia de la teoría de *los dos demonios*, que se refrenda con publicaciones, discusiones mediáticas y políticas alrededor del número de desaparecidos, del estatuto de “víctima” y de “victimario”, de las significaciones de *lo subversivo*, entre otras. En Salta, por ejemplo, en 2016 se presentó un libro referido a “las víctimas olvidadas de la guerrilla de los ‘70” escrito por Jorge Martínez y Agustín de Beitia. El acto contó con el repudio de organizaciones de Derechos Humanos, familiares de desaparecidos y ciudadanos autoconvocados. Tampoco es posible dejar de mencionar aquí, el intenso clima polémico que suscitó la sentencia en el caso de Luis Muiña (Expte “BIGNONE, Benito A. y otros /recurso extraordinario”), que declara aplicable la ley 24.390 (más conocida como “2 x 1”), vigente entre los años 1994 y 2001 pero hoy derogada, para la reducción del cómputo de la prisión a los condenados por crímenes de lesa humanidad, cometidos durante la última dictadura. La prisión domiciliaria a ex represores y la inclusión de efectos personales de presidentes de facto en el museo presidencial, entre otros hechos acaecidos a propósito de recientes conmemoraciones, dan claras cuentas de que la efervescencia alrededor de esta problemática sigue vigente.
 - ² Pampa Arán reconoce la apertura de lo que ella denominará “serie temática” a partir del regreso a la democracia, aunque señala que dicho inicio podría establecerse incluso antes, atendiendo a novelas en clave alegórica que circulaban durante la dictadura (2010). Asimismo, José Luis de Diego (2003) traza el “campo intelectual” en el arco temporal que configura el lapso com-

clareando, novela de Gloria Lisé, en tanto consideramos su localización en puntos geopolíticamente periféricos respecto de los centros histórica y políticamente configurados. Así, tanto Salta (su lugar de producción), como Tucumán y La Rioja (los lugares referenciados en el relato) se ofrecen como localizaciones que aportan al delineado de un particular “campo de batalla en que se lucha por el sentido del presente” (Lechner y Güell, 2006: 19), al configurar posiciones distantes de la metrópoli capitalina y sortear, de manera diferente, las barreras materiales y sociales que obturan una construcción social de la memoria con mayores matices.

En otro orden de cosas, centrarnos en la escritura literaria de una mujer no pretende reafirmar guetificaciones en torno al género (Segato, 2016), sino que se propone atender a una “mirada femenina”, tal como señala Elsa Drucaroff, como aquella perspectiva “bizca”, al decir de Weigel³, que tensa en sí misma los conflictos sociales y las contradicciones a las que están expuestas las féminas que habitan un orden patriarcal falo-logocéntrico. Indagar la literatura escrita por mujeres se orienta, además, a inscribir dicha escritura en el “concierto de voces” que se pronunciaron en el campo literario sobre la problemática, durante la dictadura –de manera más o menos elusiva- y a partir de la restitución de la democracia hasta el presente. Baste mencionar –a modo de ejemplo- el registro de autores que consigna

prendido entre 1970 y 1986 para evidenciar el devenir de la producción literaria y crítica, tanto de quienes afrontaron las diversas formas del “exilio” como de quienes permanecieron en el país con mayores o menores posibilidades de pronunciarse. José Maristany (1999) ya había estudiado como “novelas del Proceso” aquellas que se ubicaron en relación con la trama de los discursos dominantes, propios del “Estado burocrático- autoritario”.

³ Drucaroff retoma los aportes de Sigrid Weigel en el artículo “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres” en Ecker, Gisela (Ed.) *Estética feminista*, Barcelona: Icaria, 1986.

José Luis De Diego en su tesis doctoral (Op. Cit.), autores que producen tanto en el exilio como en el denominado “exilio interior”⁴.

En este sentido, pretendemos no solo relevar las relaciones entre ‘mujer’ y poder estatal que se configuran en el texto seleccionado sino también explorar las diferentes posiciones enunciativas que (des)articulan las representaciones de género y analizar las estrategias discursivas mediante las cuales se construyen, en el universo textual delimitado a efectos de este artículo, las distintas versiones del pasado ominoso.

Pampa Arán afirma que “investigar la contemporaneidad promueve asumir las indagaciones como una escucha constante que permita la incorporación de nuevas voces sociales o nuevas estéticas” (2010: 8), por lo que nos interesa ampliar el panorama de discursos críticos sobre el tema, tanto como generar matices que intenten fisurar construcciones monolíticas existentes.

Así, entendemos que ahondar en el modo en que la narrativa de autoras como Gloria Lisé revisa ejes sobre el asunto (re) / (des) dibuja las formas canonizadas que se impusieron en la narración “oficial” sobre la dictadura argentina, en tanto esboza nuevas articulaciones con problemáticas tales como las políticas coloniales del despojo de las comunidades indígenas, que explicitan en el relato el vínculo de la variable racial con la de género.

En el universo textual de Lisé

Viene clareando (2005) se inaugura con un golpe, el del cuerpo deshecho de Atilio Sandoval contra la vereda de la FOTIA, el 23 de marzo de 1976, ante la mirada estupefacta

⁴ Sólo por destacar algunos, es posible mencionar a Héctor Tizón, Daniel Moyano, Abelardo Castillo, Cristina Siscar, Ricardo Piglia. Nótese la predominante presencia masculina.

de su novia Berta. La novela plantea así, desde sus inicios, una problemática que encontraba en la época de referencia un punto extremo de tensión pero que se prolonga hacia atrás en el tiempo, conectándose con las luchas revolucionarias del siglo XX en Latinoamérica (en la novela se alude a la entrega del Che Guevara a cambio de una “cabeza de chanco”), y más atrás aún, con la explotación y dominio de las poblaciones indígenas por parte del sistema colonial. Podemos notar, también, la fuerza prospectiva del relato, ya que no es posible dejar de observar hoy una reedición de estas escenas, en las medidas que, por ejemplo, los trabajadores de los ingenios azucareros siguen tomando en busca de reivindicaciones laborales o el grave problema de la propiedad de la tierra que protagoniza el Estado argentino con las comunidades indígenas a lo largo del país.

A partir de ese golpe inaugural, en la novela, la protagonista estudiante de medicina, novia del líder sindical asesinado, asume tras tal muerte, la generalizada postura de “simulada” indiferencia de gran parte de la población civil de ese momento:

Berta miró su cabeza aplastada, y antes de que la sangre trajera olor de matadero, ella, que bien lo conocía, hizo lo que todos los que estaban allí: hizo como que no lo había visto, se acomodó una cara de nada sobre el rostro y cruzó la plaza. Al frente, la estatua de Hipólito Yrigoyen, con su traje sin bolsillos, porque era el presidente que nunca había robado, de espaldas al Palacio de Justicia, miraba hacia otra parte, como ella, que en ese instante se prometía que lo haría a perpetuidad (2005: 13).

Siguiendo el derrotero de muchos que atravesaron situaciones similares, Berta decide huir de su ciudad natal hacia la de su madre, en La Rioja, iniciando así el periplo que, paradójicamente a sus objetivos de olvidar y escapar, constituye el encuentro con la memoria familiar y social, en

la medida en que restituye historias negadas y voces silenciadas. Y ese periplo podría ser entendido como una forma de traspasar distintos tipos de fronteras.

Recordemos que por *frontera* se entiende aquel “umbral donde se negocian procesos de integración, un lugar ‘bilingüe’ que promueve adaptaciones, reelaboraciones y traducciones que reterritorializa un complejo colectivo” (Barei, 2012: 81). Por su parte, Emilia Deffis, estudiando un corpus de autores no pertenecientes a los circuitos capitalinos de producción literaria⁵ define frontera como “al mismo tiempo, un espacio geográfico (...) un límite existencial, y un punto de referencia cultural” (2010: 20).

Resulta pertinente aquí revisar cómo tales definiciones habilitan la construcción de sentidos en el relato que nos ocupa.

En primer lugar, es importante remitir al circuito geográfico que el texto de Lisé evoca. Desde un Tucumán convulsionado por la violencia, Berta decide partir hacia una tierra casi desconocida pero entrañable por ser cuna de su madre; para ello hace un recorrido en micro con el que atraviesa Catamarca y Santiago del Estero para llegar al destino final que es La Rioja. Allí descubre a sus familiares -tía Avelina, Tristán Nepomuceno- los mandatos familiares aún vigentes, la historia de su clan. Sin embargo, movida por las noticias terribles que le llegan desde Tucumán a través de cartas y mensajeros, Berta se ve obligada a “insiliarse”, figura que remite a la reclusión en las profundidades del país, en este caso, en Olpa, localidad riojana.

El *insilio*, tal como expresa la definición de Fernando Reati, es la experiencia transitada “por aquellos que, si bien no habían sufrido la cárcel y el destierro, habían pasado los años del terror de Estado y las dictaduras militares viviendo como parias, dentro de sus propios países, en una especie

⁵ La autora selecciona un corpus de novelas de Antonio Di Benedetto, Daniel Moyano y Héctor Tizón, fundamentalmente. Cfr. *Figuraciones de lo ominoso: memoria histórica y novela argentina posdictatorial*, 2010.

de aislamiento e incomunicación que protegía su vida pero los alienaba de su entorno” (2005:185) y en el personaje de Berta implica no solo esa incomunicación con su madre, hermanos y amigos, sino también –y paradójicamente- la oportunidad de restablecer el vínculo con la memoria más remota de su familia materna, al reponer genésicamente la historia de la ocupación de las tierras por parte de sus ancestros y la disputa territorial con los pobladores originarios.

No nos resulta posible acá dejar de evocar la representación de una escena similar de insilio en *Lengua madre* (2010), novela de María Teresa Andruetto, cuando Julia, perseguida por el aparato dictatorial, debe recluirse en la Patagonia, en un sótano, donde da a luz a su hija. La rotura de los vínculos sociales y familiares llega al extremo en esa historia, puesto que Julia se ve obligada a entregar a Julieta, su niña, para no condenarla a una infancia de encierro y otras carencias. Ya con sus abuelos en Córdoba, la pequeña Julieta crece con el sentimiento de vacío que la ausencia materna le impone. Por otra parte, Julia decide permanecer en Trelew a pesar del restablecimiento de la democracia, según se sugiere en la novela, por haber encontrado allí un espacio de expresión y reconocimiento comunitario. Julieta, por su parte, se radica en Alemania a instancias de un posgrado y asume de esa manera otra forma de desarraigo y distanciamiento. Lesionados los lazos entre ellas; son las cartas, documentos, fotos y recuerdos de esa madre muerta los que, recién, logran suturar la línea materna. La historia constituye, así, una especie de reparación simbólica de los vínculos familiares desintegrados por el terrorismo de Estado. De manera análoga, es la situación de amenaza a la vida y a las libertades civiles que –de forma contundente- se manifiesta ante Berta la que – como ya mencionamos- la empuja al reencuentro con las raíces y con las historias familiares, celosamente silenciadas por su madre hasta ese momento.

Pero si el “insilio”, con todas sus implicancias⁶, puede terminar significando una oportunidad de encuentro en ambas novelas, con el valor de la propia vida en el caso de Julia o con la memoria familiar y social, en el de Berta, la figura del exilio en *Viene clareando* adquiere otras connotaciones. Así es que, cuando la amenaza sobre todos los que se vincularon con Atilio Sandoval y sus luchas sindicales llega a un punto extremo, Berta se ve obligada a seguir los consejos de su madre: utilizar una herencia familiar para ir a Buenos Aires y, de allí, a España. La novela cierra con ese viaje inminente, sobre el que la vivencia compartida a nivel extradiscursivo nos abre posibles finales. Podríamos inferir que es justamente en ese final abierto donde se figura la profunda herida social que supone la errancia, el trauma del desgarramiento.

El derrotero geográfico de la protagonista, por tanto, se anuda con el problema de los vínculos, el “arraigo” y la construcción identitaria; cuestiones todas de las que esta novela se hace cargo. En este sentido, es pertinente considerar el concepto de “nomadía” (Forcinito, 2004) ya que por éste se entiende la circunstancia que los sujetos deben afrontar al transitar contextos represivos y de forzado olvido, cuando “la práctica de la memoria constituye subjetividades no sedentarias que están en constante movimiento de reinterpretación, atravesando fronteras impuestas por las normas de la territorialidad” (14).

⁶ No desatendemos el registro polémico que se transcribe en la propia novela de Andruetto, no solo alrededor de las valoraciones cruzadas en torno a la supuesta jerarquía “exilio – insilio” que pareciera instaurar el decreto de resarcimiento económico a quienes habían sido obligados por la persecución política a abandonar el país (y que evoca indirectamente el famoso debate del campo intelectual al respecto, protagonizado por Cortázar y Heker) sino también por la forma en que la escritura de Julia –a través de un tono agónicamente poético- pone de manifiesto la serie de limitaciones a que el insilio condena: “No puedo salir a ver el sol/No puedo ir a la casa de nadie/no puedo caminar por la calle/No puedo hacer las compras/No puedo sentarme en un bar... No puedo, no puedo, no puedo” (Andruetto, 2010: 189).

En Berta, el insilio y el exilio aparecen no solo como formas de supervivencia frente al horror, sino también como fuertes instancias de cuestionamiento identitario, como se puede entrever en la carta que le redacta a su amiga Trini y que aparece intercalada entre capítulos:

...me fui de todo lo que era mi vida y ¿sabés Trini?, me hacés falta vos para acordarme de cómo volver a ser esa chica que fui, porque yo sé que vos serías capaz de dibujarme un mapa con letras inventadas para mí.” (104)

Acaso el final en suspenso, previo al exilio, refiera a los constantes avatares que la subjetividad expuesta a la noma-día debe enfrentar para reconstruirse social e individualmente. Identidades no suturadas que se batan entre el pasado que la memoria construye y un presente de limitaciones forzadas parecen ser aquellas signadas por la dictadura.

Ahora, si centramos el foco en la acepción de frontera en tanto límite existencial, podemos decir que aparece construida en la novela mediante diferentes procedimientos escriturales, unos a nivel de la diégesis y otros, a nivel del relato.

En el plano diegético, la protagonista revisa, a partir de la situación extrema de la persecución en el marco terrorismo de estado, su propio proyecto de vida, sus orígenes, la línea materna, la figura de su padre. Asumiendo en ocasiones la primera persona, el relato va haciendo foco en las distintas etapas vitales de Berta sin dejar de atender a las tensiones familiares que se cifran en problemáticas socio-económicas, políticas y generacionales.

Ya desde la génesis, su madre, apenas asomando a la juventud, se fuga con un hombre mayor y con compromisos familiares. Ninguna de las familias de procedencia acepta la relación y la pareja se traslada a Tucumán, donde simétricamente al auge y caída del peronismo (del cual el padre era agente) atraviesan vaivenes económicos y sociales. Así lo registra la protagonista:

Embarazó a mi madre, que tenía dieciséis años, violando la confianza que los hermanos le habían prodigado y se la llevó escapada de la casa. El padre, don Celestino, la dio por muerta, obligó a la esposa a llevar luto por su hija y a pedir por ella en las misas de difuntos. Todos los hermanos, incluida Avelina por las dudas, sufrieron castigos por lo que sabían y no dijeron y por lo que debían haber sabido y no avisaron (47)

Berta, por ser resultado de esa relación no admitida, aparece como un “entre” las dos familias, medio bastarda para la una (la familia paterna, Rojas del Pino), medio negada en la otra (los Riera, por la línea materna), superviviente de los imperativos de época que sus padres rehuyeron. Dice ella misma:

Ésta soy yo, eso diré de mí en La Rioja, es el resumen de mi vida, mi vida que se explica por las cosas que les han pasado a los otros, mi vida que es la de mi padre y la de mi madre, la de mis abuelos y la del hombre que perdí. Y yo soy los otros, y estoy hecha de otros odios y de otras vergüenzas y de otras pasiones que no son las mías. (29)

Al morir su padre, la protagonista se ve entre dos historias, la de cada uno de sus progenitores, sin hallar sentido para sí en alguna. Tanto la religiosidad y “superstición” de la madre como la militancia del padre adquirirían para ella los mismos sesgos ficcionales. De esta forma se retrata la escena del velorio del padre:

Por lo bajo, rodeando al cajón, los muchachos le cantaron la “Marcha peronista” a las cuatro de la mañana, cuando ya se habían ido todos a dormir y mi mamá ni los escuchó concentrada como estaba, en la cabecera, en los misterios dolorosos y en los gozosos aferrada al rosario de plata, y yo me reí de verlos a todos tan idiotas, creyendo en cosas tan irreales, pura fantasía, para vivir (64).

Más adelante, el contexto en el que transcurre su adolescencia, desde la muerte de su padre, puede decirse que también es un espacio social de “frontera”:

...ahí, en Mataderos, terminaba el campo, se acababan las quintas florecidas de azahares y aparecía la miseria de Tucumán. Los hijos del cierre de todos los ingenios, los del quiebre de todos los productores del campo, los hijos del verde, que ahora se hacinaban en una horma de villas oscuras, destartadas, feas y brutales, alrededor de la gloriosa ciudad. (23)

Y lo es además en el sentido de que, pese a constituir una zona de marcada marginación socioeconómica, como se describe en el pasaje citado anteriormente, la madre de Berta construye una especie de halo protector alrededor de la casa y de su hija para que ésta crezca virtualmente resguardada de tales condiciones:

Berta creció en ese barrio alejada de todo lo que el barrio fuera porque su madre se propuso que esa niña estaría allí de paso y que sería señora, de ninguna orilla, del centro, mejor aún... “doctora”. Y cada vez que Berta quiso mezclarse con los niños de esa Villa, su madre la traía a los libros y a la casa y cerrando la puerta tras de sí le decía:

-Acordate, vos no sos de esa gente, sos una Rojas del Pino (24).

Ya en la juventud, su posición frente a la militancia de su novio y amigos tampoco se encuentra definida. En efecto, Berta no ejerce un papel activo en las actividades políticas y mucho menos parece vincularse intelectualmente con tales búsquedas y convicciones. Sin embargo, es una joven que, pese a los mandatos maternos de dedicarse exclusivamente a conseguir un título (de “doctora”, cual deseo modelado de una generación que se afanó en el ascenso social y material a través de ciertas profesiones) y a haber internalizado esos requerimientos como objetivos propios, se relaciona emocionalmente con un líder sindical,

dedicado enteramente a sus luchas. En el viaje hacia La Rioja, la voz de Berta asume un racconto necesario para reinterpretarse :

No he leído de política. No he discutido, no tengo opiniones, ni he asumido compromisos de ninguna clase con los partidos, ni con la sociedad, ni con la historia; no he participado en los movimientos de lucha o de pensamiento como lo han hecho casi todos mis compañeros y amigos. Solo me he esforzado por llegar a ser médica (...) Mi novio era como esos compañeros, y a veces discutíamos porque yo no comprendía, hasta que él se accidentó y falleció antes de que pudiéramos ponernos de acuerdo sobre todas esas cosas tan importantes para él. (28)

En esta historia amorosa parece reeditarse la relación con su padre, de quien opina que la abandonó en el '55, cuando priorizó la actividad política por sobre los compromisos parentales:

...mi padre no había sido un pecador ni una mala persona, solamente que había sido peronista y la patria había estado en su vida primero, después el "movimiento", después los hombres, después mi madre, su mujer, después mis cuatro hermanos porque eran varones, y por último yo, la hija de mi madre, su hija. (62)

En cada uno de estos espacios, la protagonista encuentra un umbral donde traducir(se) y delinear la propia imagen, aun frente al discurso patriarcal que no solo marca las jerarquías familiares, sino que ubica al hombre en el ámbito de la acción, en el de la esfera pública, definiéndolos como militantes y agentes políticos. Sin embargo, las muertes del padre y de Atilio colocan a las mujeres en la necesidad de asumir también el rol de agentes, para lograr distintas formas de subsistencia (familiar y personal) y, en el caso de Berta, con sus estudios de medicina, aportar al bien social en La Rioja, haciendo de partera junto a la obstetra del pueblo.

Así es que, en la compleja trama de voces y perspectivas que se cruzan que el concierto social, se hace perceptible y se construye una zona de fronteras donde la existencia individual de Berta sortea encrucijadas contextuales (la quita de libertades individuales por el régimen dictatorial), culturales (mandatos sobre la profesión y el “progreso”) y genéricas (formas de modelización de “lo femenino” en la lógica patriarcal).

Por su parte, a nivel del relato se observa una alternancia entre capítulos a cargo de un narrador heterodiegético, omnisciente y otros, en los que la voz de la protagonista es rectora, a través de una especie de diario “oral”, o más bien “mental” ya que, por las circunstancias políticas, Berta no se anima a escribir. Aparecen incluidas, asimismo, cartas que escribe a su madre, a su mejor amiga y que luego, en la mayoría de los casos, quema. No resultaría desacertado aquí que relevemos los modos de conservación de la memoria en situaciones donde la escritura representa una tecnología en sí misma peligrosa (como también se textualiza en *1984*, de Orwell). En esos contextos represivos son los relatos orales de los sobrevivientes los que se erigen como vehículos para la reposición de las historias silenciadas por el relato oficial. La pregunta por los estatutos de veridicción de tales testimonios resulta un capítulo aparte, sin embargo, tal como afirma Beatriz Sarlo: “La primera persona es indispensable para restituir aquello que fue borrado por la violencia del terrorismo de estado” (2012: 162) aunque no es posible sustraerse de la necesidad de interrogar sobre las implicancias mismas de un relato interesado.

No podemos dejar de mencionar otros textos que plantean de manera similar la problemática de las versiones de la historia: traemos a la rueda el caso de la otra novela de la autora, *Paisajes de final de época* (2012) y *Lengua madre*, de María Teresa Andruetto, ya que en ambas producciones las cartas, los documentos judiciales, recortes y hasta fotografías entretejen las historias personales con la comunitaria en tiempos de dictadura. Estos discursos personales corroen

las miradas monolíticas sobre la época y hasta el silenciamiento que a nivel social se impusieron, incluso, mediante leyes (como las de Obediencia Debida y Punto Final).

En cuanto a la frontera como punto de referencia cultural, cabe aludir al trayecto que Berta realiza desde La Rioja a Olpa, donde se encuentra con “el campo” que la familia Riera utiliza para el pastoreo y comercio, desde siglos previos. En la relación de su familia con los habitantes originarios, que Berta repone en parte a través de su amistad con “el Indio Fuentes” y, en parte, mediante los relatos o costumbres de los tíos, se evidencian las problemáticas que el sistema colonial inauguró socialmente. En la toponimia indígena y en la presencia del Indio Fuentes en las tierras que los Riera dicen suyas, se cifra esta problemática:

El Indio no parecía mucho mayor que Berta (...) como indio, no le hacía mella el clima de los Llanos y, según él estaba ahí porque siempre había estado, antes que todos esos Riera y sus cabras, antes que los curas y los gendarmes, antes que las sequías mismas, cuando la naturaleza había dispuesto que Olpa fuera tierra de bosques de quebrachos blancos, algarrobos, breas, tintinacos y chañares, y el puma no fuera un animal perseguido sino respetado y venerado. Antes que los blancos talaran todo lo que la Pachamama había previsto para sostener una selva donde no solo vivieran los árboles y los animales, sino su gente y sus espíritus, y sus viejos y viejas que habían llegado a mayores para enseñar lo que la voz de los antepasados les susurraba a los oídos, en cada fiesta, en cada recordatorio de la vida o la muerte (2005: 111).

Así, este conglomerado de voces y –en definitiva, de posiciones ideológicas, siguiendo a Bajtín (2008)- nos permite, entonces, reconstruir cómo este texto nos coloca frente a las encrucijadas de la historia y nos muestra las conexiones con una memoria nacional de violencia que no empieza en 1976 como el primer capítulo de la novela, sino que se remonta a una serie de actos de opresión y despojo de siglos, que es necesario desandar. Silvia Barei, desde

la línea metacrítica de la decolonialidad, al subrayar las memorias en conflicto de los países que atravesaron procesos colonizadores, señala que la violencia de la Modernidad se perpetúa más allá de las independencias decimonónicas y pervive en las sociedades bajo distintas formas, en las que “la dominación acentuó sus aspectos más sutiles o perversos de violación de los derechos humanos y acentuó, asimismo las diferencias de raza, de clase y de género” (2012: 28).

Por su parte, Rita Segato coincide en que –como tecnologías de la Modernidad– “conquista, rapiña y violación (...) se asocian” y que permanecen hasta el presente. Además, destaca como variable explicativa de tal permanencia la matriz patriarcal, afirmando a la vez que son la pedagogía masculina y su mandato, transmutados en pedagogía de la crueldad y funcionales a la codicia expropiadora, lo que “en la repetición de la escena violenta produce un efecto de normalización de un pasaje de crueldad” (2016: 21).

Siguiendo esta línea de sentido, adquieren relevancia la actitud pasiva del Indio Fuentes y sus ancestros frente a la apropiación “criolla”, así como su callada resistencia en tanto guardianes del cada vez más escaso bosque. Y también adquiere sentido la actitud dialogante de Berta, observadora y parte de una sociedad en que la violencia se profundiza con cada acción individual o colectiva no sostenida por el respeto como eje rector o se disuelve por la vía contraria. El periplo de Berta desde un contexto convulsionado por la opresión dictatorial hacia otro donde las relaciones asimétricas aparecen silenciadas por estar naturalizadas –pero dolorosamente vigentes– constituye quizás una invitación a los lectores a ejercer una mirada que asedie el microcosmos social a fin de develar las prácticas violentas que, desde la colonia y con distintos ropajes, construyeron las estructuras en las que nos movemos y perpetuamos.

Coda

Como señala Hugo Vezzetti, “la memoria se constituye en arena de una lucha en la que entran en conflicto narraciones que compiten por los sentidos del pasado, pero siempre dicen más sobre las posiciones y las apuestas en el presente” (2012: 193). Y como afirmara Liliana Massara en su libro *Escrituras del ‘yo’ en color sepia* (2013), el valor de la escritura literaria de las mujeres -tal como la de Gloria Lisé que acá revisamos- estaría en su aporte a la plurivocidad, tanto en la tarea de reconstrucción de una memoria histórica con mayores matices como en la participación del debate identitario que signa tanto al país como a los demás países latinoamericanos. Y es que novelas como *Viene Clareando*, asumen el trabajo de la memoria, pero también el de la admisión de las responsabilidades de la sociedad, al “enfrentar como problema mayor el de la genealogía de la cultura de la violencia y de la ilegalización de las instituciones y el Estado” (Vezzetti: 42).

Acaso el camino propuesto por Rita Segato, de no traducir lo doméstico al lenguaje de lo público sino aportar a la domesticación de la política (Cfr. 2016: 25) sea acorde con la mirada que nos devuelve la novela de Lisé por medio del derrotero de Berta, que colabora con el descentramiento de su mirada sobre lo social. La palabra literaria, en este caso, desenmascara y denuncia el carácter ficcional, en tanto “constructos”, de los relatos que modelan el imaginario social⁷ y constituye, en definitiva, una posible forma de volver a mirar(nos) en perspectiva y sentirnos “arte y parte” del complejo territorio social que habitamos.

⁷ Cfr. Maristany, 1999, p. 180.

Bibliografía

- Andruetto, M. T. (2010) *Lengua Madre*. Buenos Aires: Mondadori.
- Bajtín, M. (2008) *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barei, S. (2012) “Fronteras semióticas: reino natural y mundo de significaciones”. En *Culturas en conflicto* (). Córdoba: Ferreyra.
- de Diego, J. L. (2000) “Corpus de textos de exilio”. En Drucaroff, E., *Historia crítica de la Literatura Argentina*, vol. 11, *La narración gana la partida* (452- 458). Buenos Aires: Emecé.
- Deffis, E. (2010) *Figuraciones de lo ominoso. Memoria histórica y novela posdictatorial*. Buenos Aires: Biblos.
- Drucaroff, E. (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Jelin, E. y S. Kauffman (2006, Comps.) *Subjetividad y figuras de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lechner, N. y P. Güell (2006) “La construcción social de las memorias en la transición chilena”. En Jelin, E. y S. Kauffman, *Subjetividad y figuras de la memoria* (17 – 46). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lisé, G. (2005) *Viene clareando*. Buenos Aires: Leviatán.
- _____ (2012) *Paisaje de final de época*. Salta: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.
- Maristany, J. J. (1999) *Narraciones peligrosas. Resistencias y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires: Biblos.
- Massara, L. (2013) *Escrituras del ‘yo’ en color sepia. Mujer, identidad y memoria en la literatura argentina*. San Miguel de Tucumán: UNT.
- Reati, F. (2005) “Exilio tras exilios en Argentina: vivir en los noventa después de la cárcel y el destierro”. En Mertz-Baumbartner, B. y E. Pfeiffer *Aves de paso: autores latinoamericanos entre el exilio y la transculturación (1970-2002)* (185-196). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- Sarlo, B. (2012) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Segato, R. (2016) *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Vezzetti, H. (2002) *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Múltiples representaciones de la violencia en la literatura joven

*Fabio Martínez, Daniel Medina
y la resignificación del espacio de la salteñidad*

ANDREA MANSILLA

Uno de los grandes temas de la literatura argentina durante casi toda su historia ha sido la violencia y sus distintas manifestaciones en la sociedad y en el individuo. En su libro *La Argentina en pedazos*, Ricardo Piglia sostiene que la violencia se configura como una isotopía que atraviesa toda la literatura argentina desde su momento inaugural. Su recorrido llega hasta el año 1993 pero es posible afirmar que se ha sostenido como eje de la literatura hasta nuestros días.

Nos hemos propuesto indagar en este artículo la presencia de esta violencia en la escritura de dos escritores jóvenes de la región y cuáles son las estrategias narrativas empleadas para relatar situaciones violentas.

Consideramos que, además de ser un eje temático, la violencia implica también una forma de discurso que, en algunos casos, transgrede las leyes del texto canónico para crear un efecto de lectura más inmediato en su lector modelo.

Para la corriente sociocrítica, la literatura se configura como una práctica social y simbólica que está dotada de una significación que va más allá de la configuración lingüística del texto, lo que sucede en el contexto en que se produce es altamente relevante para el escritor. En este sentido, el escritor no es un sujeto aislado, tampoco su obra: el escritor “es el que escucha, desde el lugar en el que se sitúa en

la sociedad, el inmenso rumor fragmentado que comenta, conjetura, antagoniza el mundo” (Angenot y Robin, 1991: 52). Este rumor es el *discurso social*. Nos interesa particularmente indagar en qué medida la sociedad, las circunstancias históricas y políticas y los diferentes discursos que circulan socialmente, configuran representaciones de violencia en los textos literarios de escritores jóvenes. La literatura es una de las formas en las que la identidad colectiva de una sociedad se puede captar y visualizar en su producción cultural.

La literatura salteña es prolífica en poesía y en narrativa ha gestado (y está gestando) una producción prometedora. Es necesario entonces analizarla con un criterio unificador, bajo una categoría o un concepto que trace una relación que estructure el corpus. En este caso, la lectura que se propone sugiere como isotopía la configuración de la violencia y su forma en el discurso. Es pertinente preguntarse cómo se construye “lo violento” en cada uno de los textos, habiendo diseñado previamente un concepto de violencia que resulte operativo a nuestros fines. En este sentido, será posible también dilucidar cómo opera esa violencia en el argumento y bajo qué estrategias discursivas el texto hace explícita o no esa violencia. Nos aproximaremos también a las prácticas sociales –públicas o privadas- que están interconectadas con la configuración de lo violento.

La hipótesis de la que partimos es que en la literatura emergente la violencia se encuentra más desnuda, descarnada y explícita respecto de la literatura de la generación de fines del siglo XX. Si bien la violencia en la literatura del siglo pasado es parte fundamental de los argumentos, en la mayoría de las obras se encuentra disimulada dada la naturalización de algunas prácticas sociales que resultan violentas. Por el contrario, la violencia urbana es protagonista en la obra de estos jóvenes escritores, desempeña un papel que consideramos responde a las demandas de una época, a las nuevas reglas de lo decible (Angenot 1989).

Además, se percibe una vinculación entre el sexo y la violencia al parecer ausente en los textos literarios anteriores y una resignificación de los espacios domésticos y urbanos.

Al abordar específicamente el tema de la violencia en la literatura salteña se presenta una problemática social que va transformando sus alcances con el correr del tiempo. En un contexto sociohistórico en el que la violencia se presenta cada vez más como una alternativa posible para la vida, desentrañar las tramas literarias podría ser una pista para entender el funcionamiento, tratamiento y exposición de la violencia tanto pública como privada.

Fabio Martínez y los espacios posibles para la destrucción

Fabio Gabriel Martínez nació en 1981 en Campamento Vespucio, una localidad del Departamento General José de San Martín en Salta. Vivió en Tartagal durante toda su infancia y adolescencia y a los diecisiete años partió hacia Córdoba para estudiar la carrera de Comunicación social en la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es profesor de nivel secundario en la misma ciudad y participa en talleres literarios, escribe para publicaciones sobre literatura en distintos rubros y el texto que en este trabajo analizaremos recibió el tercer premio en el género cuento en el Concurso “Régimen de Fomento a la Producción Literaria Nacional y Estímulo a la Industria Editorial” en el año 2009, otorgado por el Fondo Nacional de las Artes. Lleva publicada una novela y dos libros de cuentos: *Los pibes suicidas*, *Despiértenme cuando sea de noche* y *Los dioses del fuego*.

Analizaremos la textualización de la violencia en dos de sus cuentos del libro *Despiértenme...* y nos aproximaremos a un breve análisis de su novela *Los pibes suicidas*, ambas obras editadas por la Editorial Nudista en el año 2010 y 2013 respectivamente.

Los escenarios de todos los cuentos de *Despiértente cuando sea de noche* son urbanos, refractan los barrios marginales de Salta y Córdoba pero no la orilla, como en el caso de Carlos Hugo Aparicio¹. En este sentido, la diferencia de escenarios radica en que los personajes de Martínez viven el pueblo como si fuese una gran ciudad, mientras que los de Aparicio se relegan cada vez más a sus espacios interiores y domésticos.

Lo que sucede en los cuentos de Martínez se desarrolla en Tartagal o en sus alrededores. Se presentan barrios similares a lo que llamaríamos macro-centro, donde además se concentran espacios “cosmopolitas” posibles en Salta: el prostíbulo, la estación de servicio, la casa del vendedor de drogas, el boliche, el hospital, etc. Es decir que Martínez presenta los espacios no del campo ni del barrio olvidado, de la orilla, sino de la ciudad- pueblo y la vida nocturna. Este espacio se configura en estos relatos como un lugar de vicios, excesos, drogas, sexo y violencia, más parecido a los suburbios de las grandes ciudades que a los pueblos pintorescos y coloniales que hemos dado por creer que existen en Salta. “Aquí todo es posible” y lo narrará desde las experiencias de distintos personajes jóvenes que recorren los vericuetos de sus propias existencias.

En este libro, escrito y publicado en la provincia de Córdoba, Martínez resignifica los espacios asociados con la salteñidad, mostrando una ciudad del interior en plena ebullición social. El relato llamado “Tartagal queda cerca de Yacuiba, y Yacuiba queda cerca de Tartagal” es casi un cuento heredero de “Los bultos” de Aparicio. Ambos presentan el espacio fronterizo como un lugar de comida, bullicio, olores y ferias. No hay mucha diferencia entre la explícita representación de Salvador Maza y Pocitos y aquella referencia

¹ Carlos Hugo Aparicio (Jujuy 1935-Salta 2015) es quizás el narrador más importante de la literatura salteña de fines del siglo pasado. Ha recibido premios internacionales y perteneció a la Academia Argentina de Letras. Aparicio escribe sobre un espacio que ha denominado “la orilla” en toda su obra: *Pedro Orillas, Sombra del fondo* y la novela *Trenes del Sur*.

vaga a la frontera que hacía también Carlos Hugo Aparicio. Sin embargo, Martínez confiesa no haber leído nunca a Aparicio. La refracción de la realidad de la frontera deja entonces claro que hay factores tan fuertes que ningún escritor ha dejado de textualizarlos.

En el relato de Martínez, las imágenes violentas se suceden más allá de la xenofobia presente en el famoso cuento “Los bultos” de Aparicio, en el que un hombre experimenta las dificultades propias de la frontera. En “Yacuiba queda cerca...”, se textualiza la violencia de género como un comentario escuchado al pasar en el territorio fronterizo, donde las historias van y vienen funcionando bajo un mecanismo de invisibilización de estas prácticas machistas a través de la naturalización:

–Amigo, pues en Yacuiba se consigue de todo y al mejor precio (...) Fíjese esos chicos que caminan sin mirar ningún puesto. ¿Usted cree que vinieron a comprar algo? No tienen bolsas, y vea los ojos de la gringa rojos, bien rojos, se lloró todo. Ellos vienen del enfermero, amigo. ¿Usted tiene novia? Ah, bueno, cuando tenga un problema parecido, cuando meta la pata, búsqieme, que yo soy amigo del enfermero y en un ratito se soluciona todo. También está el doctor, pero dicen que es más caro, yo por él no meto las manos en el fuego... (42)

Las historias contadas por los bolivianos y los argentinos fronterizos dan cuenta de una situación de marginalidad e ilegalidad en cuanto a los abortos clandestinos pero también hacen referencias claras a la violencia de género en el caso particular de la historia de Fernanda Vaca:

– Como le iba diciendo, la niña sale con la bolsa a comprar ahí cerquita nomás y un taxista con un grupo de chicos la mete de prepo al auto. La llevaron a un descampando cerca de la vía y ahí la desnudaron y violaron. El taxista, un tal Chávez, que lo solía ver alzando pasajeros por acá, fue el que armó todo. Este hijo del diablo estuvo en la cárcel y siempre le hizo mandados a narcos del lugar. La cosa es que la alzarón y la llevaron

al descampado y con un cuchillo le hicieron varios cortes. Cuando ya la habían violado y tenía las heridas, la subieron al taxi y la pasearon por la puerta de la casa de la niña para que sufra más. Le taparon la boca. Fueron doce horas de maltratos, amigo, hasta que Chávez le cortó el cogote. Con él había tres chicos de quince, dieciséis, y diecisiete años. El más chico fue el que relató todo. Mire, mi amigo, a algunos la droga les hace mal, por eso ahora sólo coqueo nomás. (44)

Y este no es el único caso; a través de la voz del boliviano, se relata el caso de otro femicidio, el de Romina Nieva, una mujer que impidió el paso a un narco argentino por su finca y fue asesinada por los secuaces del Gobernador. Los vínculos entre los narcotraficantes, las clínicas clandestinas y el gobierno son claros y contribuyen a la violencia vivida en la frontera. La narración en tercera persona permite el distanciamiento y le da más flexibilidad a las descripciones de estas experiencias de frontera que para muchos son habituales. La estrategia narrativa empleada en este cuento es la voz de un personaje lugareño que relata estos hechos como sucesos cotidianos de la realidad de su contexto, como pintándole el paisaje a alguien que no conoce el lugar. La sensación de que en este espacio marginal hay impunidad es un efecto de lectura que se repite en otros cuentos de Martínez, eso sin contar que los casos de Fernanda Vaca y Romina Vilte son reales. El genotexto permite trazar una isotopía de muerte y maltratos sin justicia a lo largo de todo el libro.

En “Llueve en Tartagal”, Martínez propone un narrador que hace explícito el lenguaje para nombrar realidades cotidianas en Tartagal que dejan al desnudo que una ciudad-pueblo también puede tener los vicios de las grandes metrópolis:

Ellos fumaban pasta base mezclada con tabaco negro, mientras Pato y yo armábamos líneas de merca en el espejo. Sol manejaba todo: los tiempos entre cigarrillos y cigarrillos, nos avisaba cuándo aspirar para que desde adentro de la casa no nos vieran y servía cerveza (16)

En este relato, la violencia no se textualiza como violencia física ni simbólica, en tanto que los protagonistas no pasan por momentos violentos. Lo que podemos observar en el relato es un contexto de drogas y sexo que describe a un espacio marginal en el que los jóvenes son presos de estas sustancias. El paco, la pasta base, la cocaína y “el porro” son drogas frecuentemente nombradas en este espacio que describe el narrador: “Tartagal era una fiesta y yo era parte de ella” (19).

Si bien las acciones no son violentas en sí mismas, el discurso propone una lectura explícita del sexo y las drogas que genera un efecto de vulnerabilidad y violencia:

Estaba preocupado, la noche anterior me había ido a un telo con una chica, su hermana y Antonio. Antonio se la cogió más de dos veces a la hermana, y a mí nunca se me paró. Desde hacía un tiempo que no se me paraba. A veces cuando iba al baño me tocaba la pija y me masturbaba para ver si reaccionaba pero era en vano (20).

Los pibes suicidas, por su parte, crea personajes sumidos en la autodestrucción desde la primera hoja de su novela. La Gringa, el Culón, el Porteño y Martín (un antihéroe tartagalense, casi periodista, casi drogadicto, casi piquetero) son los protagonistas de una novela violenta que merece un artículo aparte, pero resulta pertinente en este análisis pues se posiciona como la obra más importante de Martínez hasta el momento, seguida por *Los Dioses del Fuego* que va por su segunda edición, también con Editorial Nudista.

Con una lógica cinematográfica, una escena inaugura la novela de Martínez y presenta a los personajes en un espacio doméstico, corrompido por las drogas y la violencia de cuatro jóvenes que sugieren autodestrucción en cada acción que emprenden.

Si entendemos el texto literario como un complejo juego de representaciones, cuyo origen está fuera del texto y se manifiestan en prácticas socio-ideológicas y discursivas particulares, se puede afirmar que la violencia como tópico es un ideosema estructurante en los textos literarios de la literatura joven argentina. En este sentido, el relato con el que abre la novela de Martínez se vale de la repetición de una frase que se configura como un eje vertebrador de toda la novela: “No podemos parar” (Martínez, 2013). En esta frase se evidencia el destino fatal de los personajes ya que son movidos por la pulsión que los lleva a destruir el cuerpo propio y el ajeno, resignificando el espacio urbano en clave de violencia.

Inmerso en los efectos de la cocaína y el alcohol, el narrador personaje describe a Tartagal en plena crisis económica y social fruto de la privatización de YPF, principal fuente de trabajo de las familias tartagalenses a fines de los años noventa. La casa de la Gringa constituye un espacio “seguro” en el marco de la ebullición social del piquete y los cortes de ruta. Sin embargo, este espacio es viciado por la droga y la constante pulsión de autodestrucción y violencia latente en los jóvenes personajes. Como en películas con un fuerte impacto visual, el pasaje del asesinato del perro coincide con el quiebre físico del narrador:

Lo que estaba partido adentro mío se termina de romper. Me sale sangre, mucha sangre de la nariz (...).

El porteño clava el cuchillo en la bolsa, una u otra vez y grita cosas que no se entienden. El Culón quiere detenerlo, empuja la puerta, le pega un par de hombrazos y la puerta se parte. Entra a la galería y lo agarra del cuello. Pero el porteño parece poseído y lleno de furia.

El CD de Nirvana se acaba. El perro llora y chilla, chilla como un cerdo y el Porteño hunde, por última vez, el cuchillo y la tela se tiñe de rojo. (Martínez, 2013)

Así comienza *Los pibes suicidas*. A lo largo del relato, el personaje principal, un antihéroe propio de la modernidad decadente, se debate entre la vida y la muerte en una ciudad del interior que parece dinamitada, a punto de explotar. La reconfiguración del espacio que logra Martínez en esta obra se produce a través de la violencia con la que actúan los y las pibas suicidas, quienes viven el boliche, la frontera y la ruta como un camino derecho hacia la autodestrucción.

“Tartagal queda cerca de Yacuiba y Yacuiba queda cerca de Tartagal”, antes analizado, se incluye en esta novela suspendiendo el relato de la vida de Martín y sus amigos para congelar la acción en un paisaje que sirve de contexto para tanta vulnerabilidad. Al mismo tiempo, otro cuento se incluye dentro de este texto dialogando con esta imagen de frontera. “Vespucio queda cerca de Tartagal y Tartagal queda cerca de Vespucio” muestra la otra cara de esta ciudad en ebullición: las calles desoladas de los pueblos fronterizos, donde más que un pueblo acunado por los cerros, parece un espacio fantasma en el que no hay espacio para la tradición ni el baile ni el carnaval.

Oparricidio: asesinar la salteñidad

Daniel Medina, escritor y periodista salteño, en diálogo con un medio local, afirma que su escritura se nutre de lo que vive y se refiere a la generación más consagrada de escritores y escritoras salteñas: “Así como los viejos poetas y escritores metían el paisaje porque era lo que vivían, donde ellos estaban sumergidos, para mí eso no existe. Puede ser un paisaje, pero dado vuelta”. *Oparricidio*, su primer libro de cuentos editado por Intravenosa (Jujuy) en 2014 se compone de relatos que subvierten el orden de ese paisaje de

salteñidad. Algunos lo hacen desde la descripción de nuevos o resignificados espacios y otros desde la violencia que los personajes encarnan en sus prácticas sociales e imprimen en el espacio que habitan.

Medina es Técnico en Comunicaciones Sociales y periodista desde hace casi diez años. Además, su paso por la carrera de Letras en la Universidad Nacional de Salta le ha brindado un manejo de la teoría literaria que no condiciona su escritura. En los relatos “Almuerzo en familia” y “Saltrix”, Daniel Medina retrata espacios bien salteños al mismo tiempo que reactualiza la problemática de la violencia doméstica leída antes en cuentos como “Sombra del fondo” de Carlos Hugo Aparicio.

En el relato referido, una mujer casada espera a un marido golpeador mientras cocina milanesas con papas fritas. Durante el proceso, mira el noticiero y agradece vivir lejos de países en los que la guerra se traduce en bombas y fusilamientos. La práctica de la violencia machista dentro de su hogar está tan naturalizada para ella que siente que el infierno se encuentra afuera mientras el piso le quema los pies.

El cuento de Medina, “Almuerzo en familia” reactualiza esta imagen proponiendo una madre visceral, dos hijos violentos y una hija que, por defecto, es parte de un círculo de violencia que, en apariencia, es imposible de revertir. Nuevamente la droga aparece acá como una isotopía significativa que dispara la pulsión violenta:

El tatuado agarró el vaso y se lo arrojó. El vidrio estalló contra el horno. Te voy a cagar matando, dijo y agarró el cuchillo. Ariel no se paró, pero también agarró el cuchillo. Las mujeres empezaron a gritar y se interpusieron, te voy a hacer aca, gritaba el tatuado, vení, respondía Ariel, mientras se escondía detrás de la madre. A vos también te voy a destripar, vieja puta, dijo, los voy a cagar matando a todos (2014: 69).

Todo el relato gira en torno a la discusión familiar en la mesa, producto de un arranque de ira contenida en uno de sus hijos bajo la sospecha de consumo por parte del otro hermano. La naturalización de la práctica de la violencia machista hacia la madre y el refuerzo de la masculinidad como factor de violencia en las actitudes hacia los hermanos, constituyen en este cuento el escenario de la subversión del orden pacífico y armonioso que supone “Salta, la linda”. Como Aparicio, Medina enuncia la violencia doméstica pero introduce en ella el factor del consumo problemático y la figura de la madre que busca imponerse ante los hijos: “Me mato trabajando como una burra, esta mañana planché, lampacié, hice las compras y les cociné y ustedes lo único que hacen es sentarse a comer, gritó la mujer. Los otros tres fijaron la vista en el televisor” (69).

La madre ya no es un sujeto pasivo sino que se impone con violencia al tiempo que denuncia la explotación silenciosa que supone el trabajo doméstico. La tensión creciente entre los personajes culmina en un final absurdo pero efectivo: “Ariel subió el volumen del televisor, que hizo imperceptible el ruido que hacía la madre mientras lavaba. Se tiró en la cama y empezó a masturbarse.” (71). El efecto de lectura, sutilmente violento, se impone como un aspecto de la violencia como isotopía discursiva.

En el relato “Saltrix” la salteñidad juega un doble papel: es satirizada al mismo tiempo que sirve como factor de comparación con el personaje porteño. En este cuento, el narrador protagonista relata un encuentro funesto con un reportero de Buenos Aires que termina ridiculizado ante el narrador, el lector y los otros personajes. Sin embargo, el texto propone una visión burlesca de la salteñidad defendida por los personajes gauchescos que asisten a la famosa peña La Casona del Molino.

Con aspectos comunes entre el narrador y el autor empírico, este relato es además una suerte de ensayo sobre las prácticas periodísticas y la diferencia entre pertenecer a las provincias y ser de la Capital Federal. A propósito de

una gresca entre el reportero y unos hombres vestidos de gauchos, el narrador refuerza esta idea: “Eso es algo que nosotros podemos decir sobre Güemes; pero un extranjero (y un porteño siempre es extranjero fuera de baires), nunca” (94).

Como en todos los cuentos analizados en este artículo, el relato reconfigura los espacios a través de la violencia que los personajes imprimen en sus prácticas de apropiación de esos lugares. En este caso, el reportero bonaerense provoca en el narrador personaje una sensación violenta que va en aumento a medida que transcurre el relato. Al igual que en el relato de Martínez, el ideosema intertextual actúa reforzando la sensación de tensión entre uno y otro: “Otra vez estuve a punto de darle una piña” (97) y luego “Me volvieron las ganas de darle un buen golpe en la jeta; pero me contuve” (101).

La cocaína revela en el personaje del reportero porteño un estado de valentía que deviene luego en la causa de la violencia con los personajes salteños, ya que lo mantiene lúcido pero agresivo y con el coraje para nombrar a la provincia como un Macondo patas para arriba (102).

La figura del neogauchito y la del porteño engreído se encuentran ridiculizadas por igual en este relato de Medina que sabe muy bien de transitar los espacios salteños gracias a su profesión de periodista. La violencia en este relato se configura como una isotopía en pos de la defensa de un espacio rural/ tradicional que “pervive” en un espacio eminentemente urbano. El espacio del bar tradicional (La Casona) con todos sus personajes típicos (los neogauchos) es interrumpido por el personaje extranjero que termina molido a golpes: “Todos los golpes que yo había querido darle, se los dieron ellos” (103).

Este libro de relatos representa un auténtico asesinato de la salteñidad pretendida no sólo por la literatura del siglo pasado sino incluso por algunos vestigios literarios de hoy.

Los cuentos de Medina constituyen un oparricidio violento en su temática y tanto más en su estética con cuentos como “GameOver”.

Arribo violento a las conclusiones

No sólo Martínez y Medina han visibilizado las prácticas violentas en la literatura de Salta. También lo han hecho Lucila Lastero, Alejandro Luna, Rodrigo España y otros tantos narradores y narradoras. Fernanda Salas, Fernanda Alvarez Chamale, Florencia Arias y Macarena Diosque se posicionan hoy como las poetas jóvenes más disruptivas tanto en las formas como en los tópicos que dejan al descubierto una Salta violenta y opresora. Lejos del terruño, esta nueva generación de escritores y escritoras propone una reapropiación de los espacios en clave de violencia, transformándolos en nuevos lugares sumidos en la vulnerabilidad de un espacio desnudo, abierto a cualquier cosa. En este sentido, los espacios también son propicios para prácticas sociales que implican algún tipo de violencia y que los relatos analizados refractan particularmente: los abortos clandestinos, las violaciones en manada, la explotación sexual de personas, el tráfico de drogas y al interior de las casas, la violencia doméstica y la posibilidad de minar el cuerpo.

Fabio Martínez y Daniel Medina pueden leerse en diálogo con escritores jóvenes de otras provincias como Bruno Petroni, Federico Leguizamón, Pablo Natale, entre otros, quienes parecen perpetuar esta escritura violenta que empuja a repensar los límites de lo discursivo. Entre el sexo, las drogas y la violencia hay un fino hilo conductor que permite que uno desencadene el otro: en los relatos del siglo XXI toda experiencia es vertiginosa y violenta, como la sociedad misma.

Bibliografía

- Angenot, M. y R. Robin (1991) “La inscripción del discurso social en el texto literario”. En Malcuzytsky, M. P., *Sociocríticas, prácticas textuales, culturas de fronteras* (51 – 79). Amsterdam: Rodolpi.
- Aparicio, C. H. (2003) *Sombra del fondo*. Buenos Aires: Legasa.
- Anzardi, F. (2014, noviembre 8) “Antisalteñidad”. *Cuarto Poder*. Extraído el 25 de mayo de 2018 de <https://www.cuartopodersalta.com.ar/antisaltenidad/>
- Bajtín, M. (1985) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Balandier, G. (1989) “La violence et l’ exploration du désordre” en *Le désordre èloge du mouvement*, III parte. París: Gallimard citado en Trujillo, Elsa Blair “Aproximación teórica...” op. cit. pág. 17
- Blanco, A. B., M. S. Sánchez y S. Tonkonoff (2014, eds.) *Violencia y cultura: reflexiones contemporáneas sobre Argentina*. Buenos Aires: CLACSO – Instituto Gino Germani.
- Bourdieu, P. (2000) *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Céspedes, D. (1983) “La moral sexual y el humor en *Solo cenizas hallaras* de Pedro Verges”. En *Estudios sobre Literatura, Cultura e Ideología. Estudios poéticos, estudios sobre narrativa, cultura, ideología y análisis de discursos* (). Santo Domingo: Ediciones de Taller.
- Cohen Imach, V. (1994) *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán e Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos.
- Díaz Pas, J. M. (2014) *Las literaturas plebeyas en Salta a principios del siglo XXI*. (Informe final de Beca Humanidades UNSa). Extraído el 10 de noviembre de 2014 de <http://es.scribd.com/doc/243102382/LITERATURAS-PLEBEYAS-SXXI-DIAZ-PAS-INFORME-FINAL-BECA-FH-pdf>

- Drucaroff, E. (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé
- Domenach, J. M. (1980) "La violence" en *La violence et ses causes*. Paris: UNESCO.
- Klineberg, Otto (1980) "Les causes de la violence: approche psychosociologique" en *La violence et ses causes*. París: UNESCO citado en Trujillo, Elsa Blair "Aproximación teórica..." op. cit. pág. 14
- Martínez, F. (2010) *Despiértenme cuando sea de noche*. Cosquín: Nudista.
- Morandini, A. (2014) "#Oparricidio". Extraído el día 25 de mayo de 2018 de <http://alejandromorandini.blogspot.com/2014/12/oparricidio.html>
- Higueta López, J. F. y W. V. Narváez Solarte (2013) *La efectividad de la ley colombiana como sistema de control y prevención de la trata de personas en el Departamento de Caldas*. (Tesis de grado). Universidad de Manizales, Facultad de Ciencias Jurídicas. Extraído el 29 de julio de 2018 de http://ridum.umanizales.edu.co:8080/jspui/bitstream/6789/930/1/Narv%C3%A1ez_Solarte_William_Vicente.pdf
- Patocco, P. (2001) "Carlos Hugo Aparicio: el goce de escribir". *Artenautas* n° 35,.
- Pessin, Alain (1979), *Violence et transgression*. Paris: editions anthropos citado en Trujillo, Elsa Blair "Aproximación teórica..." op. cit. pág. 14
- Piglia, R. (1993) *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Poderti, A. (1991) *La cultura popular en la escritura de Carlos Hugo Aparicio*. Salta: Fundación del Banco del Noroeste.
- Rotker, S. (2000) "Ciudades escritas en la violencia". En Rotker, S., *Ciudadanías del miedo* (). Caracas: Nueva Sociedad.
- Sorel, George (1908), *Relexions sur la violence*. Paris: France Loisirs 1990 citado en Trujillo, Elsa Blair "Aproximación teórica..." op. cit. pág. 11

- Gurr, T. (1969) *Violence in America*. Nueva York: Signet books.
- Trujillo, Elsa Blair (2009) "Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición". *Poesía y cultura* n° 32, 9-33.
- Vargas Llosa, M. (s/f) "El dato escondido". Extraído el 29 de julio de 2018 de <https://docplayer.es/60567100-Mario-vargas-llosa-el-dato-escondido.html>
- Williams, R. (2000) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Ministerio de Justicia y Derechos Humanos (s/f) *Violencia de género*. En Ministerio de Justicia y Derechos Humanos- Presidencia de la Nación. Extraído el 10 de diciembre de 2014 de <http://www.jus.gob.ar/areas-tematicas/violencia-de-genero/tipos-y-modalidades-de-violencia.aspx>

Figuraciones del presente en la narrativa de Fabio Martínez

CARLOS HERNÁN SOSA

23

*una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo*

*la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos*

Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*, 1962.

I.

Cuando se revisan los análisis ensayados sobre la literatura argentina reciente, amén de las limitaciones inherentes al estudio de producciones y fenómenos satelitales con tan poca sedimentación, se destaca la falta de obras con intento de presentación panorámica. Con algunas excepciones, en general ceñidas a estudios que cruzan variables genéricas y/o temáticas -doy algunos ejemplos: la novela de posdictadura escrita por mujeres, la lírica neobarroca de la década del 90, la escenificación del presente en las literaturas posautónomas, entre muchos otros posibles-, se nota la infrecuente tarea de promover lecturas globales. Indudablemente, es posible hipotetizar sobre la desaprensión frente a esta tarea: ¿he aquí una huella del imperio de la fragmentación y el relativismo de nuestros días, la imposición de modas capitalinas para la guardarrópia en materia de crítica literaria, la acotación de temas “doctorables” eficaces y defendibles

en tiempo y forma? Al margen de ello, o no tanto, lo cierto es que son escasas las lecturas orgánicas sobre la literatura argentina desde la década de 1990 hasta el presente (Ruiz, 2005; Drucaroff, 2011; Dipaola, 2012; Nallim, 2012; Chiani y Pas, 2014). Una circunstancia que, para quienes estudiamos temas cercanos o incorporamos en los programas de cátedra autores de producción reciente, se materializa en algunas restricciones concretas.

En el caso de la narrativa, que es el género que aquí me interesa, el libro de Elsa Drucaroff (2011), *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*, continúa siendo una grata excepción, y al margen de algunos cuestionamientos que puedan hacerse, lo cierto es que nadie se animó nuevamente a la tarea de bosquejar líneas de sentido en este corpus enorme -amenazadoramente inextricable-, proponiendo series de lectura, señalando constantes temáticas, advirtiendo puntos de sintonía o de fuga. Tal vez, un aspecto débil del estudio de Drucaroff es la imposibilidad de alejar la mirada de las narrativas centrales, de lo que podríamos llamar el corredor atlántico-rioplatense-litoral, pues sabemos que la literatura argentina hace un tiempo que ha extendido finalmente sus fronteras, ahora arranca en Bahía Blanca y termina en Rosario de Santa Fe...

Las producciones que surgen fuera de este corredor privilegiado retroalimentan circuitos diferentes de irrupción y tránsito de lo literario o mejor aún -y siguiendo a Régine Robin- de esos objetos particulares que pugnan hoy por “una manera de inscribirse en lo literario, de producir algo literario o de pensar lo literario” (Robin, 2009: 53), abandonando el estatus y las convenciones modernas referidas a “la” literatura. No es mi intención seguir subrayando el discurso plañidero de los “pobrecitos” escritores provincianos que luchan contra la égida del poder editorial y anhelan los ámbitos atiborrados de capital simbólico que se usufructúa, supuestamente, en los centros. Una preocupación que, en verdad, creo que poco y nada interesa tanto a gestores como consumidores de estas producciones

recientes de Salta y que, en todo caso, lo que hace es seguir instalando un discurso anémico y envejecido en materia de discusión de políticas culturales. Me motiva más bien la necesidad de resituar la producción de los autores de regiones diferentes a la rioplatense en el concierto de propuestas que se están ensayando en la actualidad, de modo de poder complejizar la mirada sobre las narrativas en la(s) literatura(s) argentina(s) actual(es).

Desde hace al menos dos décadas, en el campo cultural salteño ha venido cobrando mayor visibilidad la presencia de jóvenes narradores, cuyas nuevas prácticas escriturarias modificaron sensiblemente las tradiciones locales previas en materia narrativa. En este contexto me interesa pensar la emergencia de la producción de un autor representativo: Fabio Martínez. Resulta provechoso desandar algunas estrategias discursivas visibles en el corpus narrativo del autor, en tanto que allí bascula -o se tensiona- entre la experiencia de pensar lo literario, escribir y editar en el interior y las regulaciones más estandarizadas que sobre estas variables y prácticas se continúa digitando desde algunos órdenes metropolitanos. Entre las estrategias innovadoras, puede nombrarse: las opciones temáticas (la decidida apuesta por la ciudad y -más aún- sus fronteras suburbanas, la escenificación conflictiva del presente, la emergencia de subjetividades en crisis, las diferentes formas de precariedad que revisten la vida contemporánea); la prevalencia de géneros literarios “menores” recuperados (folletín, crónica, ciencia ficción); y la incorporación de aportes provenientes de la cultura popular audiovisual (canción, manga, televisión, cine).

El estudio de estas transformaciones -que me propongo puntualizar en la obra de Martínez- resulta útil no sólo para evaluar la incidencia que dejan estas producciones si ensayamos una lectura diacrónica de la narrativa salteña

de las últimas décadas,¹ sino que también permite seguir indagando los distintos entramados que, a partir de diferentes redes personales e institucionales, articulan el campo cultural salteño con otros centros (en especial con San Miguel de Tucumán, Córdoba y Buenos Aires), con los cuales se establecen zonas de contacto (con aristas epigonales y polémicas) reconocibles al evaluar estas preferencias discursivas. El análisis de este corpus representa, asimismo, una alternativa para continuar pensando las producciones literarias de Salta en términos de literatura regional. Es decir, como construcción hipotética que establece un modo bifronte de comprender la relación entre producciones culturales y territorialidad, poniendo en relieve los desniveles entre centros y periferias que (re)(des)dibujan el mapa tentativo de la producción literaria nacional y, a la vez, permiten reconocer los contrastes con las producciones artísticas de otras regiones literarias (Sosa, 2011).

II.

Hasta el momento, la narrativa de Fabio Martínez está integrada por dos volúmenes de cuentos –*Despiértente cuando sea de noche* (2010) y *Dioses del fuego y otros relatos* (2014)- y por la novela *Los pibes suicidas* (2013). Esta última se instaura en una especie de centro solar de su universo narrativo, que puede ser leído como un *continuum* por la obsesión literaria con que orbita su reconfiguración de los espacios

¹ Para ensayar la inserción de estos jóvenes narradores en las tradiciones literarias previas de Salta, resulta de gran utilidad el libro coordinado por Elisa Moyano (2005), con orientaciones teóricas y utillajes metodológicos renovadores es la más completa y reciente panorámica sobre la literatura salteña. En este sentido, resulta superador de trabajos críticos anteriores, como por ejemplo la panorámica sobre la narrativa del noroeste argentino ensayada por Alicia Poderti (2000) que, aunque aporta información significativa, no puede sustraerse de las restricciones del modelo de análisis esencialista y ahistórico que la sustenta para estudiar la literatura regional.

fronterizos, el modo en que inscribe problemáticas sociales o la genealogía seriada de sus personajes que sobreviven a la desidia. Si bien, en primera instancia, el corpus puede parecer una obra breve, no lo es debido a su carácter provisorio ya que estamos frente a un autor joven que seguramente la incrementará con los años. Por otra parte, considerados en conjunto, los tres libros delimitan la modulación de una madurez escrituraria, adquiriendo el sello de una impronta distintiva, pues tras la lectura sistemática queda en claro el afianzamiento de una trayectoria autoral que alcanza su voz propia.

Como anticipé, una de las razones que vuelve interesante la producción del autor es permitir discutir los modos de relación entre centros y periferias puertas adentro del territorio nacional, a partir de los propios imaginarios sociales que su narrativa pone en juego. En este punto, hay algunas variables referidas al contexto de emergencia de su obra que merecen ser atendidas. Martínez no es oriundo de Salta capital, sino que pasó su infancia y adolescencia en localidades del norte provincial -Campamento Vespucio y Tartagal-, en un espacio de fronteras (nacionales, culturales, étnicas, lingüísticas, etc.); en una de las regiones petroleras más abatida a raíz de la crisis socioeconómica consecutiva a la privatización de YPF a fines de la década de 1990, lugar donde eclosionó el movimiento piquetero en simultáneo con la experiencia vivida en Neuquén. Precisamente, con las escrupulosas referencias a este lugar y sus circunstancias de empobrecimiento generalizado se funda el *topos* narrativo de toda la obra del autor, un cosmos literario particular. Radicado en Córdoba desde hace varios años, Martínez afianzó su formación en los talleres de escritura coordinados por Luciano Lamberti y Federico Falco -dos jóvenes narradores con proyección nacional- y

publicó buena parte de su obra en editoriales cordobesas alternativas como La Sofía Cartonera o Nudista, esta última con una buena distribución.²

En Martínez, a diferencia de otros autores salteños contemporáneos -como Rodrigo España o Alejandro Luna, e incluso Daniel Medina, en alguno de sus relatos-, es palpable todavía la confianza en adscripciones relativamente canónicas de lo literario. Su producción se enraíza en ciertas certezas, especialmente en lo referido a las formas convencionalizadas del decir/escribir/escuchar/leer que se estabilizan con los géneros literarios (Martínez, nos queda claro en todo momento, escribe cuentos y una novela); y, además, en el evidente resguardo de seguridades que para él parece entrañar todavía la literatura, como un discurso capaz de decir algo -legítimo y trascendente- sobre la sociedad y los avatares de la contingencia. Desde esas estrategias del decir y por esas razones -uno sospecha- escribe Fabio Martínez.

La novela *Los pibes suicidas* arranca con la noche de descontrol de un grupo de jóvenes amigos. El episodio inicial, fuertemente salpimentado por el alcohol y las drogas, termina en un desbande violento con la tortura a golpes y muerte por apuñalamiento de un perro. Escrita bajo la impronta del epígrafe del jujeño Federico Leguizamón que abre el libro: “El mundo puede dividirse en dos grandes grupos: los que pensaron en suicidarse y los que no”, la imagen de la autodestrucción en la novela es un elemento de presencia sostenida que va oxidando los resortes de la

² Su primer libro de relatos, *Despiértente cuando sea de noche* (2010), fue editado por Nudista, al igual que su primera novela *Los pibes suicidas* (2013). En el 2014, la editorial cartonera La Sofía Cartonera le publicó *El río y El Amigo de Franki Porta*, dos relatos breves que se recogen también en sus libros de cuentos; el primero, en *Despiértente cuando sea de noche* y, el segundo, en *Dioses del fuego y otros relatos* (2014). Este es su último libro publicado hasta el momento y fue editado por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta, al haber ganado en la categoría cuento durante la convocatoria del Concurso Literario Provincial del año 2014. Una segunda edición, esta vez con el nombre *Dioses del fuego* (2018), acaba de editarse por Nudista.

vida cotidiana, al punto que los límites entre el sueño y la vigilia, entre las pulsiones y la sobrecarga rutinaria, se desdibujan en la idea del suicido como deriva melancólica omnipresente. Así lo percibe Martín, el narrador de *Los pibes suicidas*, como un elemento de duermevela que no deja de agobiarlo: “En el mismo momento que ella [la madre] se va se me viene a la cabeza lo que soñé anoche. Otra vez el descampado y nosotros corriendo hacia el precipicio” (Martínez, 2013: 171).

Si bien el relato coquetea en todo momento con la idea de la muerte, sin embargo parece quedarse con la opción -muy embroncada- de los que no se matan, para cerrarse en el terreno argumentativo, mediante referencias muy explícitas, con los levantamientos populares y saqueos ocurridos en la ciudad de Tartagal, durante la escalada de la crisis social en mayo del año 2000. El itinerario que la obra recompone, siguiendo con pincelada impresionista la biografía del grupo de jóvenes -en especial de cuatro varones (Martín, el Chueco, el Culón y el Porteño)-, encapsula así diferentes niveles de violencia (física, institucional, simbólica) metabolizados en clave masculina, que se reparten a perdigonadas por la novela. Las imágenes elocuentes del comienzo, con la ejecución del perro como una suerte de chivo expiatorio de las fatalidades que padecen los protagonistas, se irán acentuando con trazos hiperbólicos, inscribiéndose así en la narración la apuesta por una percepción de la contemporaneidad que por momentos resulta difícil de digerir: la de un mundo disgregado, atomizado en sus instancias afectivas y de socialización, como una entidad atormentada en franco proceso de destrucción.

III.

Desde hace un tiempo, en algunos trabajos de crítica literaria y reseñas periodísticas se viene acuñando la denominación “ciclo de las narrativas o novelas del 2001” (Saítta, 2014; Laera, 2014). Esta designación prueba una vitalidad de larga data para pensar mojones en la historia de la literatura argentina a partir de los momentos de crisis, desde una genealogía que arranca con las novelas del 90 o ciclo de la bolsa, a fines del siglo XIX, cuando un grupo de obras convergen tematizando las consecuencias del *crack* financiero del momento. Muy visiblemente, con posterioridad, las sucesivas -e interminables- crisis socioeconómicas del país parecen haber ido impulsando la emergencia de otros conjuntos de discursividades -de los que participan las literarias- que fueron tramando lecturas sobre una contemporaneidad que resultaba traumática por diferentes factores y que se intentaba interpretar a partir de las distintas aproximaciones que lo verbal ofrecía, tal como ha sido rastreado con detalle en el estudio que Alejandra Laera (2014) dedicó al tema.

El ciclo narrativo de la crisis del 2001, al que evidentemente se vincula *Los pibes suicidas*, aunque con cierta demora, fue inaugurado por otras novelas, entre ellas *El grito* de Florencia Abbate (2004) y *El año del desierto* (2005) de Pedro Mairal. Con recursos divergentes, ambas obras tematizaron el debate socioeconómico del año 2001 que derivó en la salida anticipada del presidente Fernando de la Rúa y la consecutiva inestabilidad institucional y crisis social; a su modo, cada una implementó aquello que Pável Medvédev (1994) señalaba como prerrogativa distintiva del género literario: fundar una mirada posible sobre la contemporaneidad.³ Mairal echó mano a la ciencia ficción, un género

³ Medvédev clarifica este aspecto de la siguiente manera: “La literatura, al elaborar los géneros, enriquece nuestro discurso interno con nuevos procedimientos, encaminados a conocer y a concebir la realidad. (...) Un artista

con firme tradición literaria, para narrar con maestría una distopía en la que el tiempo se retrotrae, “involuciona”, hasta una Buenos Aires decimonónica, asfixiada por la siniestra presencia del desierto que va “barbarizando” los índices del mundo conocido. En el caso de Abbate, su novela polifónica articula cuatro historias íntimas que se cruzan en un clima desapacible, de inestabilidad social, donde parece propiciarse las formas de relación crispadas, también a punto de estallar, que sobrevuelan las cuatro secciones del libro. Ambas obras se ambientan en Buenos Aires. Son las torres de Catalinas Sur las que terminan, inexplicablemente, colapsando por la invasión de arena hoffmanniana en Mairal, en un clima de desintegración abisal que teatraliza tanto la corrupción de los edificios como la precipitación hacia las formas más guturales de la humanidad; mientras que, en *El grito*, los devaneos de un sadomasoquista, la nostalgia del militante del setenta, la frustración del desocupado y la lucidez de una enferma terminal, se sitúan también puertas adentro de la ciudad capital. Justamente, en la revisión de esta serie, uno de los mayores aportes de Martínez es permitir redimensionar la crisis del 2001 desde una nueva mirada periférica: el interior pobre de una provincia pobre.

El recurso elegido por el autor para revisar los coletazos de las políticas del menemismo en las ciudades relegadas y fronterizas del interior provincial es la perspectiva del adolescente. La eficacia de esta estrategia ya había sido puesta a prueba por otros autores capitalinos de la década de 1990 -pienso en los adolescentes de la barriada de Boedo en Fabián Casas, o en los niños bien de Palermo y Recoleta

debe aprender a ver la realidad mediante la óptica de un género. Ciertos aspectos de la realidad sólo pueden comprenderse en relación con los determinados modos de su expresión. Por otro lado, estos modos de expresión, sólo pueden aplicarse a determinados aspectos de la realidad. Un artista no hace encajar un material previamente dado en el plano preexistente de la obra. El plano de la obra está incluido en el proceso de descubrir, ver, comprender y seleccionar el material” (Medvédev, 1994: 214-215).

que protagonizan los relatos de Martín Rejtman⁴ e incluso por algunos escritores más contemporáneos fascinados con la escena del conurbano bonaerense -como los jóvenes que circulan por *Villa Celina* (2008) o *El campito* (2009), de Juan Diego Incardona-. Aunque el universo de los adolescentes aparece recuperado desde tópicos narrativos comunes con los autores citados (el vandalismo de las patotas, la droga y el alcohol como maniobras de escape, el sexo automatizado, la incomunicación intergeneracional), es aquel anclaje en un nuevo escenario (el interior pobre de una provincia pobre) lo que aporta como perspectiva novedosa la narrativa de Martínez. Lejos de estimar la literatura como instancia reproductora imparcial de las problemáticas sociales, por el contrario, es necesario sopesar con recaudo su capacidad para postular lecturas sesgadas sobre la contemporaneidad, ideológicamente activas, que usufructúan la prerrogativa de reacondicionar los referentes desde una perspectiva particular. Por ello, es factible entonces reconocer en los relatos de Martínez una postulación contestataria, una entre tantas otras posibles, sobre la situación sociohistórica de la década del 2000 en el norte salteño, reconstruida desde la experiencia acuciante de los jóvenes.

A medida que se suceden las historias en proyección por las que atraviesan los personajes (adolescentes que están terminando el secundario, jóvenes universitarios, graduados recientes, desocupados con o sin titulación, migrantes a las ciudades en busca de mejores condiciones de vida, sobrevivientes a la rutina del pueblo), va invadiendo -como el tufillo anticipatorio de la descomposición- la percepción

⁴ Me he detenido en este punto al analizar los vínculos -en términos de proyecciones y readecuaciones- entre la narrativa de Martínez con Fabián Casas y Martín Rejtman, dos autores canonizados en el ámbito de producción narrativa y crítica porteñas con los cuales se aprecian notorias proximidades. El caso de Casas es el más explícito, pues es el entusiasta prologuista de *Despiértente cuando sea de noche*, volumen donde se incluye el cuento "Estaba solo y yo la acompañaba" que se abre con un epígrafe tomado de Casas (Sosa, 2018).

de un mundo sin escapatoria posible. En este derrotero, los personajes, todos ellos provenientes de los sectores populares -hijos de obreros precarizados, ex ypefianos desocupados o changadores que sobreviven el día a día-, experimentan también en carne propia las dificultades del mundo de los adultos. Así se manifiesta, por ejemplo en los relatos de *Despiértente cuando sea de noche*, donde la precariedad laboral se posiciona como un asunto capital; perfectamente retratada a partir de la vida de los estudiantes adolescentes, en el cuento “Deliverys”; en la laberíntica noche de Víctor, migrante salteño en Córdoba, en “Departamentos privados”; o en la historia levemente idealista del comunicador social, recién recibido, protagonista de “El suplente”, quien no puede trastocar la burocracia institucional del colegio donde trabaja como novato, ni concientizar sobre las causas de las muertes que están diezmando la población por enfermedades derivadas del negocio de los agrotóxicos.

Y no es que no aparezcan soñadores entre estos sujetos, pensemos en otro de los narradores de *Despiértente cuando sea de noche*, quien sí quiere apostar, intentar, apasionarse de nuevo; el problema radica en la frustración que sucede a esta ilusoria confianza que siempre se clausura con la aparente imposibilidad de cambio:

Después de tanto tiempo, de tantos conflictos, de la muerte de mis padres, presagiaba un futuro. Poner un bar en el centro, trabajarlo con Abril, dejar este mundo de mierda. Soñar. Dejar este lugar de mala muerte, volver a ser quien alguna vez fui o creí ser. Proyectar. (Martínez, 2011: 81)

La cita anterior resulta categórica porque escenifica un razonamiento donde el propio personaje devela su proceso de alienación: ha dejado de ser él mismo, ha perdido los rasgos distintivos de su irreplicable humanidad, a causa de las prescripciones automatizadas de la vida moderna, al intentar treparse -sin éxito- en el vagón de cola del capitalismo tercermundista. La alienación provocada por la frustración

personal se traduce en proyectos de vida trancos -o en vida sin proyectos- y en la búsqueda de escapatorias -en oasis de subsistencia-, tal como parecen funcionar los momentos dedicados al consumo de drogas y alcohol. La trayectoria de Martín, en *Los pibes suicidas*, es paradigmática de esta ubicación compleja y conflictiva del joven ante la sociedad que abunda en Martínez. Como editor fracasado de una revista que con esfuerzo intenta sostener en una pequeña ciudad de provincia, su figura alegoriza el pataleo para no caer en la desidia, para no ser devorado por la inacción. La irónica búsqueda de auspiciantes y las negociaciones para incorporar temáticas con cierta proyección social fracasan y, unidireccionalmente, llevan a la frustración, que en la novela se construye con un guiño autorreferencial, aludiendo al cese de la escritura:

Tenía el último número de la revista, el de junio. Con la investigación acerca de las patotas en Tartagal y las monjas que explotan a los profesores en el colegio. Después de eso los anunciantes se fueron cayendo como fichas de dominó y me quedé sin nada. Decidí dejar pasar julio, pero estamos a fines de agosto y la revista todavía no vuelve.

También dejé de escribir.

Las ganas se me fueron. (Martínez, 2013: 26)

En este clima asfixiante, para Martín, la noche -con su surtido de fiesta, drogas, mujeres “disponibles” y un vandalismo apto para tímidos- parece funcionar como una natural contracara de la vida “ordenada”, encauzada según las pautas del devenir pequeñoburgués que los padres intentan imponerle, donde todas las variables, como los auspiciantes, siempre se le vienen al piso. Como paraísos artificiales del subdesarrollo, los lugares y tiempos del disfrute por fuera de lo socialmente preestablecido siguen funcionando como islas, pero han perdido incluso la percepción clave de instancia compensatoria, donde el sujeto sensible e incomprendido improvisa modos de fuga y sobrevivencia, tal como Walter Benjamin (1993) pensó la contradicción de

la vida del artista moderno en sociedad. Paradójicamente, y tal como acabamos de advertir en el caso testigo de la historia de vida de Martín, el plan de evasión se ha convertido en la narrativa de Martínez en mera zona condensadora de la precariedad de la vida contemporánea; allí no se escapa de nada, en la larga noche de la supervivencia de estos adolescentes provenientes de sectores populares, por el contrario, se ralentiza con perversidad, en todo caso, la constatación del sinsentido.

IV.

La configuración de la anomia general en la que zozobran los jóvenes perfilados en estas obras aparece sostenida por un conjunto preciso de recursos discursivos. Uno de ellos es el uso del presente en los tiempos verbales, una circunstancia que no sólo parece ser apta para enfatizar la idea de circularidad asfixiante de las formas de vida en Tartagal, sino que también vigoriza, con la contundencia gramatical, la aparente inmutabilidad de las circunstancias: todo ocurre ahora, y no hay pasado ni futuro que enmienden o consuelen. Con velada ironía, mientras cuenta la escena trillada e inútil en que los padres aconsejan a un hijo, dice el narrador de “Fantasmas invisibles en una ciudad apagada”, uno de los relatos de *Dioses del fuego y otros cuentos*, el volumen donde Martínez alcanza tal vez su registro, conciso y potente, más personal:

Los padres del Abuelo hablan con su hijo.
Tartagal está feo, le dicen, no hay posibilidades, aclaran. Andate a Salta, viví con tu hermano, buscá un trabajo y el año que viene anotate en la Universidad o un Terciario.
El Abuelo se despide de sus amigos. Prepara sus cosas. El colectivo sale de un depósito a las siete de la mañana, atraviesa una avenida. El Abuelo observa por la ventana. Hace frío, el cielo está cubierto de nubes negras, pequeñas gotas

comienzan a caer. Las calles están vacías. Tartagal queda atrás. De lejos parece un pueblo enfermo que se está muriendo. (Martínez, 2014: 45)

Junto a lo imperecedero de las frustraciones que aporta el uso del presente, juega también un rol significativo la despersonalización que distingue a los frecuentes narradores en primera persona, que permanecen inmunes frente a lo que viven y/o relatan. El episodio de la muerte del perro, que abre *Los pibes suicidas*, finaliza con la asepsia discursiva de un narrador inmovible; esta impasibilidad del personaje pareciera ser, en realidad, la condición necesaria para que aflore con brutalidad lo siniestro, como signo revelador y miserable de la condición humana:

El Culón sale, busca un ladrillo abajo del asador y vuelve. Se para arriba del perro. Contiene la respiración y con las dos manos lo arroja sobre la cabeza. Los huesos del cráneo se parten. El azulejo se raja.
Algo explota.
Silencio.
La sangre mancha el piso. (Martínez, 2013: s/p)

Esta apatía demoledora, que el pasaje anterior ejemplifica con contundencia, termina por amesetar percepciones y subjetividades a lo largo de las narraciones de Martínez, por lo que el lector tiene la sensación de que todo acaba adocenado y -aparentemente- carente de emotividad, tal como ocurría con los protagonistas *zombies* y *chetos* que también deambulaban hipnóticos, de merca e indiferencia, por la cuentística de Martín Rejtman.

Con el empleo deliberado de este registro duro, seco, con la escasa presencia de subjetivemas y una puntuación cortante, Martínez también soslaya formas experimentadas por otros jóvenes narradores salteños para abordar las mismas temáticas. Lejos de la desfachatez, el espíritu lúdico y el lenguaje atiborrado que parecen sostener la propuesta narrativa de Rodrigo España o del lirismo de Alejandro

Luna que es capaz de percibir hasta en la escoria un resto de belleza, la narrativa del autor trama así su modo personal para leer la contemporaneidad.⁵

Probablemente el mayor emporio discursivo en que abrevan estas narraciones es la incorporación de elementos que, de alguna u otra manera, remiten a las diversas formas de configuración de las culturas populares. Entiendo la filiación de estos elementos como un régimen de aportes procedente de dos concepciones articuladas de lo popular. Por un lado, en las obras se advierte una machacona referencia al consumo de productos gestionados desde la lógica economicista de la cultura de masas, para ser acogidos con la mayor amplitud posible entre los diversos sectores sociales. Lo que Martínez radiografía, con insistencia, es la permeabilización capilar, en instancias micro-cotidianas, de estos productos vendibles y consumibles entre los sectores populares.

Son incontables las referencias y alusiones a estas formas culturales de circulación masiva pero, aun así, es posible advertir aun mayor densidad en el caso de la música y los productos televisivos o cinematográficos. La vivencia de los adolescentes en Martínez es básicamente un devenir musicalizado, y si bien el espectro aludido recorre generosamente distintos géneros e intérpretes -desde los grupos de cumbia de los 90, como Nueva Luna, hasta el folklore del Chaqueño Palavecino-, son las bandas de rock las que

⁵ Para establecer contrastes con la poética de Rodrigo España remito a un trabajo anterior (Sosa, 2018); en el caso de Alejandro Luna, la perspectiva de la que hablo puede rastreadse en varios de los relatos que componen *Libro de las humillaciones varias*. Por ejemplo, para apreciar el distinto tratamiento que hace Luna con los tópicos de la rutina en la vida de provincia y el imaginario en torno del suicidio, encontramos pasajes como el siguiente: “Damos una vuelta del brazo por la ciudad, caminamos y subimos por la calle menos transitada. Un hombre cierra las persianas de su negocio. Vemos grandes casas y edificios, vemos cómo la ciudad crece en puentes, en luces, y cómo nos estamos muriendo. Mudos bajamos por allí con pasos acostumbrados a la lentitud de la provincia. Comienza el animal. Alguna vez me voy a ir, te digo, y vos me crees a medias, y te reís y te repito: me voy a ir en serio” (Luna, 2011: 26).

parecen más idóneas para funcionar como letanía suburbana de los personajes. Los epígrafes, la mención de canciones o las sugerencias implícitas que remiten al universo *groupie* de bandas -como Intoxicados, Hermética o Ataque 77-, se solapan parasitariamente en el devenir de la rutina existencial.

En el caso de los rescates del mundo audiovisual, las referencias se construyen a menudo como instancias modelizantes, carriles por los que se desplazan modos de entender la realidad desde la perspectiva de personajes y narradores; así, por ejemplo, un miembro de una banda de quema coches corre alrededor del auto recién incendiado mientras se percibe y remeda acciones de un héroe de cine clase B: “Tiro patadas al aire como si fuera Bruce Lee” (Martínez, 2014: 14), dice para su autoconsuelo el personaje. Otro sujeto, parodia mediante, interpreta sus acciones desde estas mismas convenciones, cuando maquina en su pensamiento situaciones típicas calcadas de géneros cinematográficos (como el western o el de atraco de banco al estilo Bonnie & Clyde), pero para robar en este caso un boliche de mala muerte: “Apuntar al dueño, decirle a los bármanes que no se metan y que se tiren al suelo y besen el piso sucio, y por nada del mundo levanten la mirada mientras ellos se llevan el dinero de las entradas y de la barra” (Martínez, 2014: 20).

En “Calaveras cazan Leones”, uno de los mejores cuentos del autor, donde se tematiza el enfrentamiento entre dos patotas, la construcción en clave cinematográfica es vital, al punto que por momentos la voz del narrador se asemeja demasiado al rol de un director señalando las posibilidades de encuadre para la toma, apuntando el desempeño de los actores o intentado captar con mayor provecho el registro sonoro de la escena. Al mismo tiempo, en esta construcción minimalista de las secuencias, se ensayan modos discursivos para narrar desde las convenciones exageradas del manga japonés, incluso con explícita mención del protagonista del anime de Dragon Ball:

Cerca de la plazoleta los pensamientos se le dispersan. La cerveza se le acabó, arroja el vaso y lo pisa, el plástico se abolla. Busca en los bolsillos billetes para comprar otra en el negocio de la Turca, mientras tararea “Chiquitita, bonita, me dejaste solo / en medio de la fiesta te fuiste con otro...”, pero la camioneta roja surge de la nada, como si se hubiera teletransportado igual que Goku. Siente el motor que acelera, las ruedas que se traban, chillan y se deslizan en el asfalto. La Ford F-100 se cruza en su camino. Las luces del vehículo iluminan un garaje. Las puertas se abren, dos tipos bajan y antes de que tenga tiempo de reaccionar, un martillo se eleva y lo golpea en la frente, cierra los ojos y rayas rojas y negras le atraviesan la mente hasta que la oscuridad se adueña de su cabeza. (Martínez, 2014: 21)

Por otro lado, la segunda vertiente de las culturas populares ingresa en un sentido más laxo. Es perceptible en índices muy diversos que incluyen modos de conceptualización no sometidos al racionalismo del pensamiento cartesiano, apreciables en la pervivencia de convicciones sobre órdenes y legislaciones que regulan el universo por fuera de paradigmas científicos o concepciones de mundo occidentales. En este punto, es importante la recuperación de imaginarios míticos de raigambre oral, en los que pueden advertirse sustratos vinculados con las culturas de pueblos originarios andinos y guaraníes, como las figuras de Coque-ma y el Ucumar, que parecen agilizar la comprensión de situaciones cotidianas en el cuento “El río”. Por momentos, dichos elementos y otros derivados de formas paradigmáticas del folklore literario son reconocidos de manera autorreferencial por la escritura, por ejemplo en “El día menos pensado volverán”, cuya narración arranca recreando la condición performativa de un relato de fogón:

La madre de Leonor se sentó junto a nosotros, se acomodó en una reposer, prendió un Derbys 100 y pasó el atado con el encendedor. Sacamos cigarrillos y antes de hacer la segunda seca la señora empezó a contar historias comunes que la mayoría conocíamos: la llorona, la quemadita, el familiar o

el alma mula. Algunos teníamos miedo, otros se reían por lo bajo. Sin embargo, la señora seguía relatando esos sucesos convencida de que eran verdad y a cada rato nos decía: Escuchen, escuchen, son las almas que andan penando. Su rostro arrugado y gordo, bajo la luz difusa, daba escalofríos. (Martínez, 2014: 83)

En este relato son frecuentes, además, señalamientos al imaginario popular de la magia y el curanderismo. Las conocidas figuras del engualichado, la curandera y sus “trabajos” se infiltran en las vivencias cotidianas de los personajes, en un horizonte de apertura y franca asimilación desde el cual no reciben censura alguna. Esta obra también resulta interesante para analizar cómo se articulan, con destreza, ambas vertientes de lo popular que venimos marcando. Publicado en *Dioses del fuego y otros relatos*, el cuento reescribe el caso policial de Marita Verón, la joven captada por una red de trata de personas, cuya desaparición promovió diversas movilizaciones en Argentina, lideradas por su madre Susana Trimarco, quien encabezó esta lucha desde San Miguel de Tucumán. La información retomada, evidentemente, proviene de lo que aportaron los medios informativos, sobre un caso que tuvo muchísima trascendencia a nivel nacional. Sin embargo, las instancias de la búsqueda aparecen mediatizadas por la intervención de “la bruja” Carmen María, quien mediante su “don divino” logra la liberación de muchachas obligadas a prostituirse en locales regentados por los Ale, el grupo de captores criminales que actúa en connivencia con las autoridades locales. De este modo, apelando a formas de conceptualización que se deslizan en los imaginarios de lo popular, la narración diluye la fabricación discursiva de un caso policial en los medios para insertarlo en niveles de significación de un nuevo orden.

V.

Tal como anticipamos al comienzo de este artículo, la obra de narradores como Martínez colabora en la desestabilización de lugares comunes sobre las modalidades narrativas en la Argentina de las últimas dos décadas, muchos de ellos sostenidos en el tiempo debido a las limitaciones que entraña encarar estudios con perspectiva de análisis recortadas a las producciones centrales. Poner en relación su obra con un corpus como el que se fue gestando a raíz de la crisis del año 2001, en otros espacios, o pensar algunas de sus opciones escriturarias -en relación con autores que las habían empleado con anterioridad-, revela los beneficios de pensar la literatura regional en clave contrastiva. Pues, la operación crítica, que se pone en juego en esta instancia de sesgo metodológico, ayuda a advertir con mayor complejidad los fenómenos estudiados, al punto que permite reconocer desfasajes temporales -en el orden de lo cultural- y disonancias -en la aplicación de las mismas estrategias, al ser implementadas en contextos diversos-.

Así, el breve rastreo de recursos de orden discursivo que he presentado en este trabajo, sobre los cuales se montan orgánicamente los relatos del autor, permite apreciar el modo en que se recuperan algunos tópicos centrales (la vida urbana y la escenificación del presente) y ciertas figuras nodales (la del adolescente y sus circunstancias) que habían sido elegidos y puestos a prueba, varios años antes, en otros espacios nacionales (en especial el rioplatense), para formular abordajes diferentes sobre la contemporaneidad.

En Martínez, estas estrategias se emplean -estoy tentado de escribir "se reciclan"- para poder acercarse ideológicamente a problemáticas de orden residual, donde se patentiza la proyección y dilación de los procesos de crisis institucional y socioeconómica que tuvieron eco sostenido en el interior provincial, durante varios años luego de transcurrido el 2001. La recurrencia casi obsesiva por estas temáticas y sus consecutivas formas de eclosión social,

en el territorio de una provincia pobre como Salta, parece permitir manifestar en lo literario las prolongaciones y demoras que el orden de lo socioeconómico generó en estas latitudes o exige, al menos, un llamado de atención para intentar comprender los modos en que problemáticas cercanas de tan honda inserción social son reasumidas e impugnadas polémicamente por lo literario. Al privilegiar el interior provincial como lugar de enunciación y reutilizar formas que, en buena medida, ya habían sido desechadas por las modas literarias metropolitanas, para hablar de las consecuencias de la inequidad con las cuales se han venido aplicando las políticas nacionales en el país desde esos mismos centros, se delinea la indiscutible apuesta personal -y política- de la narrativa de Martínez.

Es necesario continuar desnudando el vigor que reporta el ensamble de recursos enunciativos para la proyección de significaciones de corte político en estas narraciones. Esto permite apreciar cómo el discurso sesgado de los medios de comunicación, las formas tradicionalmente menos legitimadas de la oralidad popular, los géneros discursivos estandarizados (el chisme del barrio, la conversación entre vecinas, el sermón de los padres, los consejos de la sanadora, etc.) y los productos artísticos de circulación masiva (la canción que promociona la radio, la telenovela diaria del mediodía, la revista de divulgación científica *Muy interesante* que se vende en los quioscos, las historietas y sus adaptaciones al animé y los juguetes electrónicos) aportan modos formalizados de lo verbal, fácilmente reconocibles y decodificables, con los cuales los relatos de Martínez eligen contar los avatares de la contemporaneidad sobre un rincón olvidado del país. Con estos artificios improvisan, como preanunciaba el epígrafe tomado de Alejandra Pizarnik, una mirada desde abajo, todavía confiada en el devenir de la palabra. Mirar desde la alcantarilla hasta pulverizarse los ojos parece ser aquí el santo y seña de un decir literario posible.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1993) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Barcelona: Taurus.
- Chiani, M. y Pas, H. (2014, Coord.) “Algunas coordenadas (más) sobre narrativa argentina del presente”. *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana IX*, n° 11/12, 6-79.
- Contreras, S. (2010) “En torno de las lecturas del presente”. En Giordano, A., *Los límites de la literatura* (135-153). Rosario: UNR.
- Dipaola, E. (2012) *Todo el resto. Estética y pulsión de los años '90*. Buenos Aires: Pánico el Pánico.
- Laera, A. (2014) *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*. Buenos Aires: FCE.
- Luna, A. (2011) *Libro de las humillaciones varias*. San Salvador de Jujuy: Intravenosa.
- Martínez, F. (2010) *Despiértenme cuando sea de noche*. Córdoba: Nudista.
- _____ (2013) *Los pibes suicidas*. Córdoba: Nudista.
- _____ (2014) *Dioses del fuego y otros relatos*. Salta: Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.
- Medvédev, P. N. (1994) “Los elementos de la construcción artística”. En *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica* (207-224). Madrid: Alianza.
- Moyano, E. (2004, Coord.) *La literatura de Salta. Espacios de reconocimiento y formas de olvido*. Salta: Consejo de Investigación de la UNSa.
- Nallim, A. (2012) “Por la cornisa urbana: literatura argentina del nuevo milenio”. En Rodríguez, S. y R. Guzmán, *La ciudad y sus representaciones. Arte y literatura a fin de milenio* (23-37). Salta: EUNSA.
- Poderti, A. (2000) *La narrativa del noroeste argentino. Historia socio-cultural*. Salta: Consejo de Investigación de la UNSa / Editorial Milor.

- Robin, R. (1993) “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura”. En Angenot, M. *et alii*, *Teoría literaria* (51-56). México: Siglo XXI.
- Ruiz, L. (2005) *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*. Buenos Aires: Biblos.
- Sáitta, S. (2014) “En torno al 2001 en la narrativa argentina”. *Literatura y lingüística* n° 29, 110-131.
- Sosa, C. H. (2011) “Literatura regional y escalas de estudio: algunas reflexiones teórico metodológicas”. En Massara, L. *et al.*, *La literatura del Noroeste Argentino. Reflexiones e investigaciones*, Vol. I, (78 - 85). San Salvador de Jujuy: EdiUNJU.
- _____ (en prensa) “Sobre algunas derivas de la narrativa salteña reciente”. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina* 1.

Acerca de los autores

Colina Julieta

Profesora en Letras por la UNSa. Becaria doctoral del CONICET. Trabajó como docente en distintas instituciones educativas secundarias y terciarias, en investigación, participó en proyectos vinculados a la producción literaria del noroeste argentino y fue becaria del CIN en dos ocasiones. Sus estudios actuales se orientan a la literatura producida en Salta en el marco de formatos editoriales independientes y nuevas tecnologías de circulación. jula_colina7@hotmail.com

Díaz Pas Juan Manuel

Licenciado en Letras por la UNSa, donde forma parte de la cátedra de Prácticas Críticas. Es becario doctoral del CONICET e investiga sobre las formaciones literarias plebeyas en el norte argentino, particularmente las producciones urbanas de jóvenes posteriores a 2001 y las de autoría indígena en el Gran Chaco argentino a partir de la reforma constitucional de 1994. juanmanueldiazpas@yahoo.com.ar

Guzmán Raquel del Valle

Profesora y Licenciada en Letras, Mg en Educación y Dra en Letras. Investigadora del CIUNSa y del ICSoH (CONICET-UNSa). Ha publicado *Investigación y Literatura* (2014), *Poesía y sociedad* (2015) y participó en la coordinación de diversas publicaciones literarias y críticas referidas a la literatura argentina en el NOA. radallac@yahoo.com.ar

Juárez Roxana Elizabet

Profesora en Letras, docente en la carrera de Letras, UNSa. Participó en diferentes proyectos de investigación y orientó sus indagaciones a problemáticas relacionadas con la perspectiva de género y la decolonialidad. Investiga las representaciones de la dictadura militar en un corpus de escritoras que no pertenecen a los circuitos capitalinos, a fin de incorporar matices a las lecturas críticas que fueron consolidándose sobre el tema. roxanaejuarez@yahoo.com.ar

Mansilla Andrea

Estudiante de la Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional de Salta. Sus investigaciones ponen el foco sobre la violencia en la literatura reciente del norte argentino. Fue becaria de investigación de la Facultad de Humanidades (UNSa) y del CIN, como asimismo auxiliar alumna en la cátedra Teoría Literaria I y estudiante adscripta en Teoría Literaria II. andreafmansilla@gmail.com

Mena Máximo Hernán

Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Cursa el Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba con una beca del CONICET. Fue becario del CIN y del DAAD. En 2017, el Congreso de la Nación le otorgó el Segundo premio del Concurso de Ensayo Histórico “200 años de la Independencia Argentina”. maxismena@hotmail.com

Moyano Elisa Beatriz

Licenciada en Letras y Magíster en Estudios Latinoamericanos. Fue docente del área literaria de la carrera de Letras de la UNSa e investigadora del CIUNSa, coordinando libros como *Literatura de Salta, espacios de reconocimiento* y

formas del olvido. Ha recibido premios por su labor ensayística y poética. Sus artículos y poemas aparecieron en revistas nacionales y extranjeras. elisamoyanogana@hotmail.com

Nallim María Alejandra

Profesora en Letras (UNT); Licenciada en Letras, (UNJu), Doctora en Letras (UNT) y tiene un Posdoctorado del CEA- (UNC) además de estudios superiores de Teatro (UNT). Docente en UNJu en Literatura Argentina, dirige la Unidad de Investigación Pensamiento latinoamericano, relaciones interétnicas e interculturales FHyCS. (UNJu), dirigió proyectos de investigación y extensión referidos a Literatura del NOA. alejandranallim@gmail.com

Quispe, Gloria Carmen

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Jujuy y Doctoranda por la misma Universidad. Becaria del CONICET, perteneciente al Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Tecnologías y Desarrollo social del NOA (CII-TED). Es Auxiliar docente de Literatura Latinoamericana I y de Literatura Argentina II (UNJu), como asimismo Auxiliar docente de Literatura Argentina (UNSa). En investigación, sus intereses están orientados al estudio de la Literatura Argentina y en particular a la del Noroeste Argentino.

Soria Josefina Mercedes

Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta. Becaria doctoral CONICET, perteneciente al Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades (ICSOH). Estudiante del Doctorado en Letras en la Universidad Nacional de Córdoba. Es docente auxiliar de las cátedras de Investigación y Seminario de Tesis de la carrera de Letras de la UNSa. josefina_686@hotmail.com

Sosa Carlos Hernán

Profesor y Licenciado en Letras, egresado de la UNLP, y doctor en Letras por la UNT. Se ha desempeñado como docente e investigador en la UNLP y, actualmente, continúa con dichas tareas en la UNSa. Es investigador asistente del CONICET. Sus intereses en el campo de la investigación se circunscriben a la literatura argentina. chersosa@hotmail.com