

ABSTRACT

Title of Dissertation: POÉTICA DE LOS INADVERTIDOS:
NARRADORAS
TRANSCULTURADORAS (1923-2017)

María Victoria Herrera Arvay, Doctor of
Philosophy 2024

Dissertation directed by: Laura Demaría, Professor
Department of Spanish and Portuguese

This dissertation explores how historically segregated groups, conceptualized as the “inadvertidos” (the unnoticed), are depicted in the works of six Latin American women writers: Marta Brunet, Rachel de Queiroz, Sara Gallardo, Gaby Vallejo Canedo, Gabriela Alemán, and Fernanda Melchor. These authors are connected through their emphasis on poetic composition, which privilege lyrical language over conventional prose. The primary aim of this analysis is to demonstrate how this tendency challenges the traditional realist narrative style typically used to represent marginalized groups and historical events. I argue that the distinctive style adopted by these six authors deepens the complexity of their characters' stories by using poetic language. To grasp the importance of poetics in portraying the *inadvertidos*, my study delves into the narrative tools and literary movements that enable the depiction of the sensitive aspects of each character's experience. In addition, I engage with Ángel Rama's academic debate on literary regionalism

and narrative transculturation, where he discusses the creative project of transcultural writers and their return to pre-colonial Latin American roots while experimenting with modern narrative techniques. My research contrasts Rama's theory with these six novels and proposes an expansion of his framework, incorporating female writers into his literary genealogy. The value of this research lies in its potential to revitalize discussions on concepts such as the subaltern, agency, regionalism, and the avant-garde. Through this analysis, my study not only contributes to literary debates but also explores the intersectionality between literature, history, and politics—three interconnected spheres that underlie the construction of the *inadvertidos*. By examining their portrayals in these novels, I aim to shift the understanding of their stories from an ethnographic to a poetic perspective.

POÉTICA DE LOS INADVERTIDOS: NARRADORAS
TRANSCULTURADORAS
(1923-2017)

by

María Victoria Herrera Arvay

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2024

Advisory Committee:
Laura Demarúa, Ph.D. (Chair)
Saúl Sosnowski, Ph.D.
Ryan Long, Ph.D.
Eyda Merediz, Ph.D.
Roberto Patricio Korzeniewicz (Dean's Representative)

© Copyright by
María Victoria Herrera Arvay
2024

Índice	
Introducción	2
Vindicación de una poética inadvertida	8
Cuando el realismo se descuida, el misterio aparece	20
Capítulos	25
Capítulo 1: camino a la poetización de la novela	28
La acidia: poética de lo fragmentario.....	30
Yūgen: la belleza del misterio.....	40
La novela y la función poética	45
Limitaciones del realismo	50
La novela y sus ecos simbolistas	57
Expectativas y tradiciones de la novela	61
La novela lírica	66
La oralidad como elemento poético	72
El legado de Rulfo	79
Último remate	83
Capítulo 2: transculturación narrativa: otras lecturas y genealogías	89
Consideraciones preliminares	89
Germen y evolución	99
Detractores	111
La adjetivación y sus desastres	133
La patria campesina de Mistral	146
Reflexiones sobre la polémica Arguedas-Cortázar	152
Cosmopolitismo marginal	162
Propuestas para una genealogía alternativa	172
Capítulo 3: los inadvertidos	185
Rachel de Queiroz: os retirantes do sertão.....	190
Marta Brunet: los peones del Quillén	212
Gaby Vallejo Canedo: los cholos.....	230
Sara Gallardo: los matacos de la iglesia evangélica	253
Gabriela Alemán: los soldados del Chaco Boreal.....	269
Fernanda Melchor: la lumpería veracruzana.....	288
Conclusiones	307
Epílogo	315
Bibliography	322

“Unos son ricos y otros pobres. Unos tienen padres y otros no. Unos son lindos y otros... ¿Por qué estarán las cosas tan mal hechas? ¿Habrá algún responsable?”

Dos veranos, Elvira Orphée

Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lengalenga é:
que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em adaggio.

Água viva, Clarice Lispector

Introducción

La poética de los inadvertidos es una articulación conceptual que explica el tratamiento estilístico de novelas donde se prioriza una poetización del lenguaje mientras se retratan personajes y espacios de escenarios históricamente desamparados, o lo que en esta tesis decido llamar *inadvertidos*. Este adjetivo, núcleo de mi estudio, es fruto de un largo análisis de diferentes términos que podrían haber llegado apenas a describir la situación de ciertos grupos de zonas no-urbanas de Latinoamérica que fueron construyéndose y complejizándose desde la época de la Conquista de América, en su entramado colonial, hasta la actualidad. Algunos de los términos analizados de raigambre marxista como “subalterno”, “marginal” y “oprimido” pudieron ser opciones en un principio, pero fueron descartadas por su enfoque, el cual teoriza sobre un tipo de sujeto victimizado y en cierto modo pasivo a sus circunstancias. El término inadvertido, en cambio, admite una nueva noción que se aproxima a la óptica del alma-sujeto que Michel Foucault (2002) propuso en *La hermenéutica del sujeto*. Esta articulación se antepone al aristotelismo alma-sustancia como esencia inmutable de los seres vivos; el alma-sujeto entiende que el sujeto no es una entidad fija sino un sujeto de acción, de relaciones con el otro, de comportamiento y actitudes y en última instancia, un sujeto de relación consigo mismo, lo que implica un “valerse de sí” o lo que los griegos llamaron *khresis* (70).

Aquello que en inglés es todavía más concreto, *the unnoticed*, el que no ha sido notado, el que no ha anoticiado a los demás de su presencia –si se invierte la lógica–, aquel que no ha pasado por la conciencia de los hombres masa, como lo diría José Ortega y Gasset, es quien llamo aquí el inadvertido: el que siente, piensa y crea,

pero cuya sociedad lo ha desplazado en múltiples niveles, por su estirpe, por su historia, por su posición económica o social o acaso por su manera de sentir y de experimentar el mundo. Si bien la marginación puede repetirse en cualquier sociedad y en cualquier microestructura de poder, me interesa remarcar que estos personajes inadvertidos no son los inadvertidos del tipo urbano, ignorados por el avasallante ritmo citadino, sino otro: son los inadvertidos por la historia, por el desarrollo de su nación y por el poder estatal. Son los que quedaron relegados a las *trastierras* (Roa Bastos, 1981) y su condición está ligada a las condiciones económicas de su entorno y su cultura, y por lo tanto de su experiencia vitalicia. Es este objeto, el todo geográfico-humano-experiencial, lo que se vuelve *inadvertible*. Mas es su conciencia de sí, en su diálogo consigo mismo, en su observación sensible de los hechos y su entorno lo que le permite reinventarse. El término podría todavía denotar cierta pasividad si se lo compara con “subalterno”, propuesto primero por Antonio Gramsci y retomado por el Grupo de Estudios Subalternos (Ranjit Guha, Gayatri Chakravorty Spivak, entre otros asociados), vocablo que representaba para los estudios postcoloniales y decoloniales (Bhabha, Said, Fanon, Quijano Mignolo) a un sujeto político en esencia, pero expulsado de los centros de poder. Sin embargo, el término fue convirtiéndose en una categoría problemática a razón de sus fallas epistemológicas que se volvieron evidentes después de que Spivak publicara en 1988 su polémico artículo “¿Puede hablar el subalterno?” donde critica la propuesta teórica de Gramsci argumentando que la subalternidad es una concepción incompleta, ya que no tiene en cuenta los detalles detrás de las formas en que el subalterno es silenciado por las estructuras de poder dominantes. De acuerdo con Spivak, el subalterno no

tiene real autonomía para ejercer su discurso, ya que está siempre mediado por las estructuras de poder, entre las cuales está también la palabra del académico. Esta contradicción condena al subalterno al silencio y a una representación sesgada por parte de los grupos hegemónicos, con lo cual el intelectual comprometido debe trabajar para crear un espacio donde el subalterno pueda hablar por sí mismo, un espacio consciente que evite reproducir las estructuras de poder que se cuelan casi imperceptiblemente en sus intentos de representatividad.

Ahora bien, el término inadvertido busca acercarse a la etimología de *excéntrico*, es decir, el que está fuera del centro, un centro que acapara la atención del mercado del entretenimiento y su público, pero también de los gobiernos y el imaginario occidental del éxito y el progreso. Sin embargo, no es la connotación tradicional del término –algo que está fuera de las costumbres y maneras cotidianas y que por lo tanto llama la atención por su extravagancia– lo que me interesa; si bien los personajes inadvertidos de estas obras son, de acuerdo con esta definición, en cierto modo excéntricos por su manera sensible de experimentar el mundo, creo más valioso apuntar al hecho de que seguir una forma diferente de vivir en un entorno envilecido que tiende a oprimir lo diferente agrega a su ser una capa más de *inadvertencia*, pues les demanda cuidarse –mirarse, advertirse– ante el riesgo del prejuicio y la condena social. Y como sucede con las cosas que naturalmente se conservan por no acaparar la atención del mundillo, la subjetividad de los inadvertidos guarda una belleza que los distingue de ese centro que por contraste les otorga existencia. Con esto quiero decir que la condición de no ser visto tiene dos consecuencias: por un lado, el trato desigual que reciben por parte de la sociedad,

cuya frustración deben afrontar muchas veces en soledad, y por el otro, la percepción sensible que esta condición les ofrece a cambio.

De este modo, el término inadvertido me permite señalar a los que ocupan un lugar en la historia, los que existen bajo circunstancias adversas y que sin embargo son indiferentes ante la mirada social. Pero el problema no es haber pasado indiferente, sino el serlo bajo una natural desventaja, como lo es la pobreza, la guerra o la explotación laboral. Con esto no solo me propongo alumbrar al sujeto y a su circunstancia naturalizada, sino también validar su experiencia sensible, es decir, aquello que sucede a nivel sensorial. La literatura permite que esta sensibilidad se materialice a través del lenguaje poético, que no es lo mismo decir a través de una voz mediada por una agenda política o una autorización académica, como en el subalterno que critica Spivak. Así, la experiencia sensorial de los inadvertidos se transmite a través de las narraciones en donde el relato no es solo una sucesión de acontecimientos sino principalmente un discurrir de sensaciones e imágenes relacionadas con el modo de vida que se está narrando. En esta línea, el contacto con espacios y sujetos inadvertidos ya sea desde la experiencia propia o desde la investigación independiente, justifica el uso creativo de la oralidad, un elemento clave en el plano narrativo de la poética de los inadvertidos. Ahora bien, este uso está íntimamente ligado a una trascendencia poética que yace detrás de lo que Flannery O'Connor (1988) llamó el misterio y las costumbres (*mystery and manners*), dos elementos que expresan una subjetividad flagelada por los binomios que rigen al mundo –los ricos y los pobres, los lindos y los feos, dice Elvira Orphée en el epígrafe–. Las maneras no son otra cosa que un lenguaje codificado por los espacios

no-urbanos, expresado en formas concretas como lo son los refranes, los insultos o ciertas metáforas. El misterio, por su parte, es una expresión poetizada de la fragilidad humana, representada en la retórica de los diálogos y monólogos de los personajes, donde se demuestra una forma sensible de vivir, es decir, auténtica, no una vivencia, sino una experiencia (Benjamin, 1999). Así, los inadvertidos expresan con una riqueza de emociones (y expresiones) las circunstancias más miserables.

El flagelo de los binomios es entonces un cuestionamiento a los lugares comunes en los que alguna vez se han cristalizado una serie de sentidos, como lo es pensar que los asuntos políticos deben debatirse con un lenguaje depurado, que la filosofía solo se expresa a través de fórmulas encriptadas y que solo ciertos sectores están socialmente autorizados para hablar de tal o cual tema. En este sentido, la teoría de la transculturación narrativa desarrollada por Ángel Rama (1982) fue un punto de contacto con el proyecto literario de las autoras con las que trabajo en esta tesis. Rama remarcó que varios autores clásicos como Juan Rulfo, José María Arguedas, Gabriel García Márquez y Augusto Roa Bastos en su búsqueda de la renovación técnica literaria tomaban como punto de partida temas relacionados con sus lugares de origen y el universo que de ellos irrumpe. Pero no eran solo los escenarios agrestes lo que identificaba a muchas de sus obras, sino también sus personajes mestizos, sus costumbres antiguas, su lenguaje híbrido y una cosmovisión marcada por la mitología de las regiones, camuflada entre los eventos cotidianos. Sumado a esto, la influencia de la literatura europea y norteamericana en estos escritores dio origen a lo que Rama llamó la transculturación narrativa, un proceso literario en el que temas propios de la historia latinoamericana se combinan con técnicas narrativas de otros continentes. Me

propuse entonces pensar a las autoras que integran mi trabajo desde esta lógica y comprobar que este eje de lectura me permitía explorar las obras desde dos dimensiones –temática y técnica– que se complementaban en un acabado relativamente autónomo, permitiéndoles a las obras fugarse de ciertos modelos literarios.

Ahora bien, no es mi intención con esto limitar otras posibilidades de lectura, sino más bien experimentar con las vetas abiertas del canon literario latinoamericano. Leerlas desde este lugar fue productivo en un sentido concreto: pensar que estas autoras, como los escritores que Rama propuso, encontraron un genuino estímulo poético en la realidad que influyó a la construcción de sus personajes. Pero no es necesariamente el ímpetu de representar a sectores marginados, de darles una voz a través de una agencia intelectual lo que parece movilizarlas, sino un sincero acercamiento literario a espacios y sujetos que han sido muchas veces dejados de lado por prejuicios intelectuales y culturales. En el caso de Rachel de Queiroz este sector fue el de los retirantes del sertón en *O Quinze* (1930); fueron los peones del Quillén, en *Montaña adentro* (1923) de Marta Brunet; los cholos de Bolivia en *¡Hijo de opa!* (1977) de Gaby Vallejo Canedo; la comunidad wichí en *Eisejuaz* (1971) de Sara Gallardo; los soldados de la Guerra del Chaco en *Humo* (2017) de Gabriela Alemán y la *lumpería* de Veracruz en *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor. Leer estas novelas en conjunto me permitió pensar que de haber continuado su estudio y de plantearse una perspectiva de género, Rama podría haber considerado integrar más mujeres a su genealogía transculturadora, y entre ellas, por qué no, algunas de las que aquí propongo.

Vindicación de una poética inadvertida

El término poética ha rondado en los últimos años –podría decirse que en exceso– dentro de los estudios académicos, aunque no necesariamente con un consenso sobre su definición y esta es probablemente la razón por la cual ha sido tan utilizado en libros, tesis y artículos. Desde Aristóteles, “poética” es una palabra que ha trasmutado de su principio original como ciencia de la tragedia, la comedia, la épica y la lírica, para terminar por representar un concepto literario que explica no sólo las decisiones, los procedimientos y los recursos creativos del autor sino también su efecto dentro y fuera del texto. Es decir, la poética no se restringe únicamente a su nivel formal y a su contenido, si no también a su relación con los distintos textos en circulación. En este caso, lo que llamo poética de los inadvertidos es un concepto cuyo germen proviene de mis estudios sobre los escenarios y personajes en las obras de narradores del noroeste argentino; Héctor Tizón (Jujuy, 1929-2012), en particular, despertó mi curiosidad por su insistencia en la representación poetizada de entornos hostiles: los escenarios agrestes de la puna y el altiplano boliviano engendraban personajes sometidos a la hostilidad de su entorno natural, social, cultural y político. Diferente a la representación rural de principios del siglo XX, la escritura de Tizón tenía un giro distinto en su lenguaje: sin necesidad de desviarse de la exposición crítica, privilegiaba una sustancia poética a través de sus descripciones sinestésicas y metafóricas y su detenimiento en el proceso emocional y existencial de sus personajes. A continuación, proveo un ejemplo de *El hombre que llegó a un pueblo* (1998) que pueda ilustrar al lector lo que aquí detallo:

Aquel pueblo tenía entonces cuarenta y seis casas de adobe (...) a dos mil quinientos metros sobre el nivel del mar y aislado entre montañas. El último visitante del pueblo había sido un cateador extranjero de exiguo vocabulario que, tres años atrás, apenas si quedó una tarde con su noche y que solicitó amparo porque temía dormir a la luz de la luna. La mayoría de las casas deshabitadas eran aquellas de sobre la plazuela, donde en una esquina una pedanía sostenía el busto de un prócer innominado con el rostro raído por la intemperie y los vientos. En la plaza vegetaban un molle semiseco y un erguido aliso en cuyo tronco ya tan suave como el mármol varias generaciones de burros se habían frotado ancas y lomos. Los corimbos colgantes de las flores de este árbol, luminosas y blancas en el verano y eficaces contra la rabia, eran el orgullo popular. (457)

La combinación de la descripción adjetivada y metafórica de los espacios y las evocaciones filosóficas hacían de la escritura de Tizón la sustancia de un modo de narrar que se distanciaba del modelo etnográfico y naturalista de los primeros regionalistas¹. No había en Tizón una mirada ni antropológica ni moralista sino más bien histórica y poética; había alcanzado su propia manera de narrar constituida por su bagaje intelectual, su experiencia literaria y su inmersión en el entorno geográfico y cultural donde vivió la mayor parte de su vida: la provincia de Jujuy. De este modo, Tizón inscribió una forma poética de contar lo que parecía no advertirse: que la puna

¹ Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, Mariano Latorre y Ricardo Güiraldes son hasta ahora los representantes más importantes del regionalismo de finales del siglo XIX y comienzos del XX. A pesar de que en la generación de Tizón (su primer libro *Fuego en Casabindo* es de 1969) el género regionalista ya se había prácticamente superado, el prejuicio por las producciones de provincia todavía no, dado que no habían cobrado mucha atención en el mercado editorial sino hasta pocos años más tarde. Me explico sobre este punto en el capítulo 2.

jujeña es pobre como lo son todos los recónditos pueblos y regiones agrestes de Latinoamérica y que sus habitantes no tienen otra salida más que el éxodo, porque quedarse es envejecer y morir de manera miserable.

Más tarde, las características que habían cobrado autonomía en Tizón parecían llevarse a un nivel superior de poetización en otra escritora argentina del norte contemporánea suya: Elvira Orphée (Tucumán 1922-2018). El lenguaje que ambos utilizaban para recrear los escenarios y los personajes condicionados por ellos fue articulándose como una búsqueda en común que a través de sus narraciones embellecían, paradójicamente, los infortunios de la provincia y la de los inadvertidos, aquellos que de ser vistos lo eran siempre desde el rabillo del ojo. Pocos meses antes de estudiar a fondo la literatura de ambos autores, había descubierto a William Faulkner (Misisipi, 1897-1962). A la luz de *Light in August* (1990, [1932]) encontré que había destellos de la novela que se replicaban de algún modo en Tizón y en Orphée:

It is just dawn, daylight: that gray and lonely suspension filled with the peaceful and tentative waking of bird. The air, inbreathed, is like spring water. He breathes deep and slow, feeling with each breath himself diffuse in the neutral grayness, becoming one with loneliness and quiet that has never known fury or despair. 'That was all I wanted', he thinks, in a quiet and slow amazement. 'That was all, for thirty years. That didn't seem to be a whole lot to ask in thirty years.' (Faulkner 331).

La sensación de desolación total de Joe Christmas huyendo de su pasado, escondido en el campo de maíz de algún miserable lugar del *deep south* era la misma

desolación del desertor de *El hombre que llegó a un pueblo* (1998) frente al paisaje monótono:

A la hora de la siesta de ese día, no mucho después, cuando el hombre aún estaba en cama, hábito adquirido con extrema rapidez a partir de la cárcel y desde que no tenía que trabajar para comer, vino Josefa. (...) Y entonces le pareció de repente que él era un canalla porque había guardado silencio cuando había que hablar y había hablado cuando había que callar y ahora mismo estaba ahí esa joven que había venido a ayudarlo a ser hombre por segunda o, quizá, tercera vez en su vida y por añadidura cuando todo le era fácil y ya no tendría que andar vendiendo cosas para comer, ni dormir en rincones húmedos y fríos, ni morir de hambre, ni cantar abrumado por la necesidad. Y entonces, indefenso ante su propia desdicha, hizo la siguiente confesión:

–Tengo miedo, hijita, de que por desgracia yo no sea lo que están creyendo que soy. (Tizón 482).

Y era también la desolación de Sixto Riera en *Dos veranos* (1956) de Elvira Orphée huyendo entre los matorrales del monte tucumano:

El polvo pegado al sudor finge arrugas en cada gesto de su cara y convierte en un rictus la sonrisa. Hace dos días estaba aún en la colonia (...) Ahora la libertad, la riqueza, toda la extensión del aire y del campo para imaginar el empleo de su dinero. No está cansado de andar. (...) Una cruz, al lado de un barranco, detiene su marcha. Se para a observarla. (...) Suerte que es de día; si

se hubiera encontrado con una cruz de noche se habría muerto de miedo.

Mejor no meterse con los difuntos. (149)

Pero no eran sólo los sentimientos de desolación y repentina libertad de sus personajes inadvertidos lo que hermanaba a las obras de estos autores, sino también la organización textual en que los procesos interiores, por un lado, y las razones históricas, por el otro, se intercalaban para recrear la historia de un pueblo y un hombre, inadvertidos. Esta organización textual, sin embargo, era paradójicamente fragmentaria y caótica, desestabilizando los niveles del relato y por lo tanto también las divisiones de los géneros, a tal punto que lograron desentenderse de sus antecesores; en el caso de Tizón y Orphée, de la tradición de novela de la tierra y en el caso de Faulkner, del *southern gothic*.

Al releer a Juan Rulfo, el parentesco con los tres autores era innegable. El Comala de *Pedro Páramo* [(2003), 1955] repetía las mismas características de los personajes y escenarios inadvertidos: la estructura de poder asentada en la tierra, el mestizaje, la despoblación progresiva, el tedio climático y geográfico. Pero así también se repetían las características narrativas de Faulkner, Tizón y Orphée: las descripciones sinestésicas, las meditaciones existenciales, la oralidad de los personajes y las interrupciones en el orden del relato. Aunque está claro que los cuatro narradores son portadores de una experiencia histórica paralelamente distinta – Faulkner con la Gran Depresión (1929-1930), Rulfo con la Revolución Mexicana (1910-1917), Tizón con la batalla de Quera (1875) y Orphée con la Década Infame y al ascenso del peronismo (1930-1946)– hay un evidente eje transversal que los une respecto a conflictos propiamente americanos derivados de un pasado patriarcal y

colonial, como lo fueron los procesos de invención de los Estado-nación, la tradición esclavista, los conflictos raciales, la distribución de la tierra y el despotismo. Si bien Héctor Tizón, William Faulkner y Juan Rulfo fueron las bases para mis indagaciones de la poética de los inadvertidos, fue realmente Elvira Orphée con su novela *Aire tan dulce* (2009, [1966]) la que activó las redes de conexión con los tres narradores y el resto de las escritoras de mi corpus.

Aunque Elvira Orphée no integra formalmente el corpus de obras de esta tesis, su mención merece un lugar ya que representa un modelo para entender la poética de los inadvertidos no solo en su dimensión estructural sino también como proyecto literario. Al leerla descubrí que nada tenía que envidiar a Tizón –que gozaba de mayor popularidad– pues su literatura estaba al mismo nivel de su originalidad narrativa y su atención temática con respecto a lo que ocurría en el norte del país. En las obras de Orphée el protagonismo lo tienen los inadvertidos discriminados en distintos niveles, ya sea en el familiar por ser adolescentes, en el de los amigos por ser pobres, en el de la sociedad por su color de piel, y en el de la ciudad por pueblerinos. En los estudios que existen sobre Orphée², siempre se vuelve al mismo reclamo respecto a la falta de reconocimiento de su obra dentro del canon de la literatura

² En los últimos veinte años ha sido exitosamente integrada en la antología de 1991 *Women's Writing in Latin America* Editada por Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo así como nueve años más tarde en el tomo 5 de la *Historia Argentina de la Literatura Feminista* (2020) dirigida por Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte. Entre otros estudios se puede encontrar “Marcas de lo territorial en la escritura de Elvira Orphée: Pautas para una relectura en clave feminista” (2022) de Guadalupe Andrea Valdez Fenik; “La voz del torturador y la burocracia del terror en *La última conquista de El Ángel* de Elvira Orphée” (2021) de Ana María Mutis; “Provincia y figura de autora en Elvira Orphée” (2020) de Soledad Martínez Zuccardi y “Marcas de la historia reciente en novelas de Elvira Orphée” (2019) de Máximo Mena. Laura Demaría, María Teresa Andruetto, Zuccardi, Soledad Martínez Zuccardi y Lucía De Leone son algunas de las investigadoras que trabajan individualmente en mantener viva su obra.

argentina. A pesar de haberse codeado con los más influyentes escritores de la época al estar casada con el pintor Miguel Ocampo, sobrino de las hermanas Ocampo, nunca logró tener el reconocimiento y la fama que se esperarían de alguien que compartía cenas con el círculo más influyente de la literatura latinoamericana del siglo XX, la revista *Sur*. Incluso habiéndose vinculado con escritores de gran renombre como Elsa Morante, Ítalo Calvino, Julio Cortázar, Octavio Paz y Alejandra Pizarnik, es todavía hoy una escritora que se la emprende como una autora marginal. Si bien tuvo un momento de resplandor durante los años '80, siendo estudiada en Estados Unidos³, no vuelve a recibir atención sino hasta la década del 2010 cuando el escritor Leopoldo Brizuela, entonces colaborador de la Biblioteca Nacional, desempolva sus archivos.

Hay diversas hipótesis que explican la poca recepción que ha tenido respecto de sus contemporáneos. Las tres hipótesis más fuertes, aunque no excluyentes una de la otra, habían sido propuestas con anterioridad por David Lagmanovich (2000), crítico tucumano. Estas eran: 1) su condición de mujer 2) de provincia y 3) vanguardista. La primera hipótesis se corresponde con un largo debate feminista en el que me adentro en las próximas páginas, mientras que las dos hipótesis restantes son elementos que hicieron de Orphée, en su momento, una escritora excéntrica. La distinguía su uso creativo de lo que se podría llamar con cierta pretensión “la lengua del norte argentino”, por su insistente uso de dialectismos, expresiones populares e insultos coloquiales propios de esa zona del país⁴. Pero no era solo este insistente uso

³ Los trabajos de Gwendolyn Díaz (2009, 1983) y Evelyn Picon Garfield (1987) y Edgardo Moctezuma (1983) son algunos de los que se pueden citar.

⁴ Algunos que causan gran efecto en *Aire tan dulce* (2013) son: “sonsa”, “negra palúdica”, “perras con la panza abierta”, “comedoras de soretes”, “madres de gusanos lagañosos”.

lo que llamaba la atención sino también su capacidad de combinar estas expresiones con fórmulas líricas como “fina cara enlunada”, “mi inventado hermano del blanco amor”, “cuerpos atravesados de ademanes de río lento”, entre otros ingenios. Además del contraste de estas combinaciones, impactaba el contenido existencial que los monólogos de sus inadvertidos llegaban a elaborar. Eran meditaciones de gran complejidad filosófica y tono solemne, y sin embargo no se abandonaba el tono vulgar propio de la oralidad:

¿Acaso las pendejas no dicen que soy malo, que las engaño y las hago sufrir? Sufrimientos de poca calidad para probar que por ese camino llegaré al peor de los hombres. Estoy creyendo que no hay grandeza en dejar por aburrimiento a una piba que era virgen y que se está por convertir en madre. ¿Dónde está el mal luminoso y máximo?, me he metido en cositas enmarañadas, cuántas noches a sobrevivir si esto no se convierte en dulzura, dónde el inmenso y espléndido mal, único contraveneno de esta quemadura emponzoñada, recurso contra este empalamiento, este vértigo, esta humillación que me ahogará como a un ahogado repelente. (Orphée 168)

Además de la pertinencia crítica en la que subyacentemente se plantea la complejidad de la división política, económica y cultural que vivencian las provincias argentinas, la escritura de Orphée proveía un nuevo registro literario, que le otorgaba una singularidad entre sus contemporáneos: su manera de narrar una circunstancia cruel, más íntima que dramática, con preciosismos líricos y en combinación con dialectismos. Para entender mejor lo que aquí planteo, proveo el siguiente fragmento de *Aire tan dulce* (2009), una novela de los adentros de Tucumán:

Se los tragó la tierra a todos. Ni un alma por la calle. Sí, un automóvil que viene bamboleándose con sus latas al rojo. Levanta una tierra finita, dando en las narices. Un polvo de mundos de soles gigantes, resecaado en los cráteres. Los cráteres del jardín de la república son tortitas de barro resquebrajado junto a los cordones de las veredas. (...) Este sol devora. Nos devora. Ayudado por las alimañas, la putrefacción, los mosquitos. Una explosión de voracidad se ceba en nosotros. La única razón de que hayan puesto hombres a vivir aquí es la de satisfacer la necesidad de carne humana de algún organismo inferior. (...) Mirá quién, caminando por la calle con este calor que voltea. Qué siesta para salir. Una lagartija la Atalita. Los de adelante se vuelven a mirarla, “bonita la pendeja”. (...) No se ha desarrollado mucho para tener quince años. En alto sí, en redondo no. Lo feo es su mirada de noventa años que te clava como a una mariposa en la pared. Hay que haber hecho cosas para tener esa mirada. Si no me hubiera criado con ella, como quien dice, no creería en sus quince años, le daría como veintidós. (86-87)

Su detenimiento tanto en la desesperanza como en la ternura, en el amor como en el dolor y en la pérdida de la inocencia, presentado desde la oralidad (“Mirá quién, caminando por la calle con este calor que voltea”) pero cargado de sinestesias y metáforas (“Un polvo de mundos de soles gigantes, resecaado en los cráteres”) es una manera de ahondar en una profundidad poética que supera los temas y las formas que habían sido tradicionalmente asignadas a las escritoras mujeres —el sentimentalismo de la novela rosa, la vida doméstica, la búsqueda de la subjetividad o la crítica al rol pasivo de la mujer—. Esto me llevó a preguntarme dos cosas: primero, ¿por qué Elvira

Orphée, dada la cercanía geográfica, generacional y profesional no tuvo la misma impronta que Héctor Tizón?⁵ Y segundo, ¿qué otras narradoras con la misma importancia están todavía ocultas dentro y fuera de Argentina? De acuerdo con los datos relevados en el extenso estudio histórico-literario de escritores argentinos publicado en seis tomos por el Centro Editor de América Latina, en el Tomo 5 Elvira Orphée toma presencia en el capítulo “El cuento. 1959-1970”, en distintos apartados: en “Tras las huellas de Borges y Cortázar” (296), se menciona un cuento de Elvira Orphée, “Su demonio preferido” [1973], respecto al cual se alude a su estilo barroco y a las reminiscencias borgeanas (“en los espacios paralelos y en la labilidad del sentido”), a los pasajes surrealistas, por los elementos oníricos y por último a las indagaciones míticas. Unas páginas más atrás, en el apartado “Otras formas narrativas experimentales” (297) entre algunos nombres destacados se encuentra a Juan José Saer, Olga Orozco y Miguel Briante, pero no a Elvira Orphée. Sobre Briante (Buenos Aires, 1944), particularmente, se recalca su escritura “abigarrada”, “faulkneriana”, de cuyos fragmentos no es siempre fácil organizar una trama continua y que intenta a veces construir tortuosos laberintos mentales. En esta descripción podríamos fácilmente sustituir el nombre de Briante por Orphée, sin que esto signifique

⁵ Como agregado cultural en México (1958-1962), se vinculó con escritores que comenzaban a tener renombre, comenzando por Juan Rulfo, Ernesto Cardenal, Ezequiel Martínez Estrada, Augusto Monterroso y Tomás Segovia. Sin duda su carrera diplomática le permitió darse a conocer entre hombres de letras ya conocidos y por lo tanto comenzar a marcar su impronta en un grupo ya delimitado. Como integrante del grupo *La Carpa* y más tarde de la revista *Tarja*, su membresía pudo significar un puente para otros escritores de menor renombre en el noroeste argentino, como era en su momento Orphée. Al mismo tiempo, como han registrado algunos críticos (Cohen Imach, De Diego, Barcia) en Buenos Aires surge un giro editorial frente a las literaturas “del interior” y se proponen integrar algunas producciones del oeste –principalmente masculinas– al círculo de publicaciones y difusión masiva, dándoles así renombre, además de al jujeño Héctor Tizón (*Fuego en Casabindo*, 1969), a Daniel Moyano de La Rioja (*Una luz muy lejana*, 1967), Juan José Hernández de Tucumán (*La ciudad de los sueños*, 1971) y Antonio di Benedetto de Mendoza (*El silenciero*, 1964). Sin embargo, Elvira Orphée no integró este grupo.

pormenorizar sus rasgos barrocos y míticos que son atinadas descripciones de su prosa; en el apartado “El regionalismo y su superación” (301) no es ni siquiera mencionada, pese a que podría leérsela desde allí, como un claro alejamiento del pintoresquismo. Algunas páginas más adelante, en el capítulo “Las escritoras. 1940-1970”, Renato Rocco-Cuzzi e Isabel Stratta, en el apartado “Géneros no-realistas” mencionan:

Nuevas versiones de lo fantástico –asociadas esta vez con la infancia y sus “magias” aparecen en la segunda mitad de la década del sesenta en las obras de Elvira Orphée y Olga Orozco [*La oscuridad es otro sol*, 1968] en las que la vuelta al origen –en el doble sentido del lugar de origen y primeros años de la vida– es el soporte para una elaboración mítica (...) *Aire tan dulce*, una novela que tematiza las fantasías de la adolescencia y concreta su visión mítica de la infancia en *En el fondo* (1969). (525)

Si bien mi lectura de Orphée continúa la misma línea teórica de los géneros no-realistas, la tendencia al estudio de esta autora desde el subgénero de la novela de formación o de aprendizaje –una tendencia insistente en el estudio de escritoras mujeres⁶– es un lugar común en el que es casi inevitable caer, dado que en las novelas de Orphée la infancia es un espacio y un tiempo al que siempre se regresa, porque es allí donde reside el Tucumán de su memoria. Más allá de esta posibilidad, habría sido interesante ahondar en las formas de las “reminiscencias borgeanas” ya que, desde mi lectura, son lo que la rescatan de la nostalgia propia del pintoresquismo nativista con

⁶ El ingreso de la mujer a los circuitos literarios privilegiados, y en formatos mayores (como el género de la novela) requirió el abandono de una temática diferenciada “propia de lo femenino” como los temas asociados a las escritoras-maestras de los años ‘50.

el que se asociaba a las producciones regionales de mediados del siglo XX, aunque el prejuicio era todavía mayor en la poesía.

La literatura de Orphée propone una estética única ligada al norte argentino a través de la combinación de modismos propios de una lengua mestiza y un lirismo casi letrado que lejos de diferenciarse entre sí, colapsan violentamente hasta fundirse. Es una estética que no puede desprenderse de las percepciones sensoriales como el calor sofocante del norte, el olor de los azahares y el polvo que flota en el aire. La naturaleza rocosa de las montañas se encuentra en la rigidez de los adultos, maltratadores de niños demasiado fantasiosos. La dulzura de las mandarinas se encuentra en la ternura de los vergonzosos adolescentes que se esconden para jugar o llorar. Es, en definitiva, una estética que transmuta la hostilidad de su entorno y lo vuelve poema. La lengua coloquial, los costumbrismos, los calores, la pobreza, el ruralismo son elementos prototípicos del norte argentino estigmatizado. Orphée hace uso de ello y los transforma en una realidad poética filtrada por el *sensorium* de seres sensibles que se exponen impudicamente al frenesí de las pasiones. Pero los lirismos de Orphée y el uso natural de la oralidad no son suficientes para explicar el lenguaje poético que la caracteriza; es también el tratamiento de las pasiones lo que subyace en ese lenguaje y lo vuelve reconocible, tal como lo lograba Rulfo. La sutileza y la experticia con la que hace funcionar las pasiones de los personajes dentro de un género narrativo que históricamente ha priorizado la acción dentro de la trama es a su vez lo que lleva a los lectores que leen a Orphée por primera vez a sentirse frustrados. Es prácticamente un boicot al género, y ese es quizás el gesto más experimental de Orphée y lo que le permite a su vez salirse de toda taxonomía.

Cuando el realismo se descuida, el misterio aparece

Entender la experiencia de los inadvertidos requiere primero de entender que detrás de su mirada hay un misterio. Quisiera explicar esta idea con un ejemplo pictórico: *The Weeders* (1860)⁷ de Jules Breton (Courrières, 1827). A pesar de no ser un ejemplo latinoamericano como podría esperarse, este cuadro representa a través de su técnica el elemento en común que encuentro en todas las obras mencionadas hasta aquí y que sobrepasa los límites del arte tanto como los límites geográficos. En el cuadro se puede ver a un grupo de mujeres arrancando malezas en un campo con un crepúsculo de fondo y una luna creciente. Una de ellas observa el sol que se oculta, pensativa y con un gesto de cansancio, las manos se sitúan en la cintura para descansar la espalda. La descripción del Metropolitan Museum of Art explica que es un paisaje de la Francia natal de Breton, específicamente de Courrières, en el norte de Francia:

In his autobiography, Breton described this twilight scene of peasants pulling up thistles and weeds—"their faces haloed by the pink transparency of their violet hoods, as if to venerate a fecundating star"—noting that he had discovered the subject as a "finished picture" near his native village, Courrières, in northern France. (The Met, "The Weeders")

⁷ Actualmente se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York.



La estrella fecundante que se menciona en la descripción es una referencia indirecta a la mujer que observa el sol, cuyo vientre levemente abultado permite sospechar de un embarazo. La luna por detrás pareciera revelar el secreto de la fecundidad femenina que guarda la luna en la tradición astrológica. Por otro lado, el sol fosforescente logrado en principio a través de una paleta de colores limitada se esconde para dar fin a un día de trabajo. Su despedida invita a la meditación. Tanto el sol como la silenciosa luna que se asoma por la izquierda son lo que más resalta en la pintura. El contraste del brillo de ambos cuerpos celestes con los colores apagados del campo genera cierto misterio en el cuadro. Este efecto ya había sido logrado casi simultáneamente por Jean-François Millet⁸ y aunque Breton fue directamente pensado desde el paisajismo idílico y el realismo, propongo aquí interpretar la

⁸ Jean-François Millet (1814-1875) ha sido probablemente quien influenció a Breton. El cuadro *Las espigadoras* (1857) tiene una gran similitud con el cuadro de Breton. Dada la temática, la representación de las mujeres del pueblo recogiendo espigas, se puede decir que es un claro reflejo de lo que buscaba el realismo y el naturalismo en la pintura. Pese a su intención de objetividad, había todavía vestigios del romanticismo en el tratamiento del color.

fosforescencia de sus cielos –que se repiten en más de una obra, como en *El canto de la alondra* (1884)– como una sutil desviación de la escuela realista, a la que pertenecía también Millet, y del paisajismo naturalista, aquel cuya atención al detalle, la representación de la luz, el color y la textura buscaban capturar la realidad de la naturaleza en su forma más auténtica. Aunque haya sido integrante de la escuela realista de Barbizon, su entonación es todavía ligeramente romántica. *Dos hombres contemplando la luna* (1819-20) y *Hombre y mujer contemplando la luna* (1824) de Caspar David Friedrich son ejemplos del avistamiento de los cuerpos celestes, búsqueda recurrente en el romanticismo alemán. Con lo cual la ambivalencia que transmite el cielo de Breton podría significar tanto un vestigio del romanticismo como un presagio del impresionismo que se acercaba.

Otro rasgo que es destacable de las producciones de Jules Breton es la frecuencia de las mujeres como protagonistas. Son ellas el retrato de la vida cotidiana de las trabajadoras de la Francia del siglo XIX en sus labores diarios y su manera de ver el mundo. Pero la mirada bucólica e idílica de las zonas rurales se tensiona con la mirada de la mujer que mira al crepúsculo, la inadvertida por el grupo, la pensante⁹. Ya no es el mismo imaginario nostálgico y pintoresquista del paisajismo bucólico, sino otro. Aquí la tendencia a retratar a las trabajadoras como un grupo homogéneo se desafía y se abre a una posibilidad nueva, a un imaginario nuevo. Este imaginario puede ser crítico, como lo proponía la escuela realista, pero, sobre todo, propongo, sensible y místico, es decir, un imaginario que busca un contacto que vaya más allá

⁹ Esta idea se lleva al máximo cuando en *El canto de la alondra* Breton retrata a la mujer sola, la mirada levemente enaltecida, sin el grupo, con su desmalezadora en mano y el sol fosforescente – aún más que en *The Weeders*– del crepúsculo por detrás. El espectador no ve hacia dónde dirige la mirada, pero presupone por su título que la mujer ha escuchado a una alondra cantar.

de lo terrenal, del día a día campesino, un espacio levitante entre la mística cristiana del idealismo alemán y la realidad inmediata y palpable del realismo francés. En este sentido, la aparición de la luna por la izquierda pareciera permitir esta lectura. A propósito de la luna en *The Weeders*, Gary Wells (2012) explica:

The artwork of the era was inevitably seen in terms of meaning and content before representation. The nineteenth century's depictions of the sky spanned the entire representational spectrum from abstraction to realism. Even when they knew better, artists often chose to depict the sky in ways that contradict astronomical reality, if it allowed them to develop the expressive, emotional, symbolic, or narrative aspects of the scene. This last point is worth emphasizing, because it focuses our attention on the central aspect of nineteenth century art that is most often forgotten today: the nineteenth century artist and his audience were primarily iconographers. There was almost no representation that was not also symbolic, and there was certainly no general attitude of 'objective' representation even amongst professed 'realists'. Simply put, the image of the moon was always perceived as symbolic—there was no such thing as an objective image of the moon in fine art in the nineteenth century (Figure 2). And so the argument that scientific accuracy would not compromise artistic integrity, which Lockyer states repeatedly, bumps up against a complicated web of artistic intentions. ("The Moon in the Landscape" 377)

De acuerdo con Wells, la dimensión simbólica de los astros tiene una fuerza considerable en esta obra y desde mi punto de vista se conecta directamente con la

mirada de la mujer que transmite la melancolía no de una infancia feliz en el campo – pues su gesto de cansancio ataca esa lectura– sino la melancolía¹⁰ de quien es consciente de sí, la misma de los personajes inadvertidos, poetizados, que hasta aquí he intentado caracterizar. Es esto de hecho lo que rompe con el positivismo de la tradición naturalista: por un lado, el misterio, es decir, la evocación de algo superior, no-terrenal y no estrictamente religioso¹¹, y por el otro, los inadvertidos que no son personas pasivas a sus circunstancias, sino personas que reflexionan sobre su entorno. Aunque estén en sí mismo ligados, condicionados y hasta constituidos por su entorno, esto no significa que estén determinados, es decir, no están limitados por él. Si bien esta mujer francesa no representa totalmente a los inadvertidos de piel oscura de los relatos de este corpus, es la técnica de Breton lo que me retrotrae a la composición de estas obras. Como en Breton con el color, cada giro escriturario en las novelas tiene una razón de ser en el proceso de reconstrucción de la realidad de los inadvertidos. El resultado es una especie de pensamiento místico que no es más exclusivo de las culturas originarias y mestizas de Latinoamérica como de las motivaciones melancólicas de los poetas y pintores europeos. Es un pensamiento profundamente existencial que los artistas actualizan desde su lugar de enunciación. Los inadvertidos no solo son capaces de cuestionarse y cuestionar lo que los rodea, sino que además son capaces de hacerlo con una expresividad lírica que no implica alejarse de las características regionales de sus dialectos ni de su visión original del mundo.

¹⁰ Melancolía, desde el psicoanálisis freudiano es un aparentar que algo está perdido. En el capítulo 1 profundizaré más sobre este concepto de la mano de Giorgio Agamben.

¹¹ Una vez más, *The Angelus* (1857) de Millet también podría coincidir con esta idea, aunque de forma más explícita y en este caso, indudablemente religioso. En el cuadro de Millet se puede ver a dos campesinos que interrumpen su trabajo para rezar de pie; en el horizonte se puede apreciar la figura de una iglesia.

Capítulos

El primer capítulo recorre un entramado de debates e ideas que comienza desentrañando la sustancia de lo poético, para lo cual me sirvo de los aportes de Giorgio Agamben (2006), Gilles Deleuze (1996) y Julia Kristeva (2009). Relaciono el aporte de los tres autores con el concepto de *yūgen*, apenas un atisbo a la estética japonesa tradicional que resulta funcional para entender el misterio como elemento poético, entendido desde la perspectiva de Flannery O' Connor (1988). El propósito es reflexionar sobre lo que denomino poetización de la novela; para esto, dialogo con aportes de Ricardo Piglia (2016), Juan José Saer (1999), Witold Gombrowicz (2015) y César Aira (2000) quienes problematizan el concepto de novela y el realismo como estilo literario dominante. En este diálogo propongo otra lectura para pensar a la novela como un formato narrativo complejo, esencialmente híbrido, que en muchos momentos podría sentirse más cómodo en el género lírico, con lo cual propongo volver unas décadas atrás con la novela lírica como propuesta teórica según Ralph Freedman (1963), Darío Villanueva (1983) y las características de la novela poemática de Gonzalo Sobejano (1985). Las ideas del simbolismo francés son cruciales para comprender los fundamentos de la poética de los inadvertidos, para lo cual Ana Balakian (1967) sigue siendo la mejor guía. Finalmente, priorizo un análisis sobre la oralidad para lo cual retomo discusiones que comenzaron con Carlos Pacheco (1992) y Antonio Cornejo Polar (2003) integrando al debate los aportes de Flannery O' Connor (2017) sobre el habla de los habitantes del sur de Estados Unidos que me

ayudan a guiar la discusión hacia aquello que desde mi lectura ha sido la materia creativa de las autoras de este corpus.

El segundo capítulo retoma la discusión sobre la oralidad, pero esta vez adentrándose en un exhaustivo debate sobre la teoría de la transculturación narrativa de Ángel Rama (1981, 1982, 2019) en diálogo con teóricos sobre la hibridez y la heterogeneidad como Néstor García Canclini (1989), Antonio Cândido (2000), Antonio Cornejo Polar (1972), Françoise Perus (2019), Mabel Moraña (1997), Alberto Moreiras (1997) y John Beverley (1999). En este capítulo explico la adopción de la teoría de Rama en esta tesis, justificando su pertinencia, para lo cual es necesario dialogar también con teóricos del cosmopolitismo como Gonzalo Aguilar (2009) y Mariano Siskind (2014). Mi intención es marcar algunos contrapuestos con la teoría de Rama, aunque sin distanciarme totalmente de ella para proponer nuevas aproximaciones que permitan ampliarla y reformularla desde las teorías feministas y el mercado editorial actual.

Finalmente, el capítulo tres abarca el análisis de las seis obras individualmente, adentrándome en su contexto histórico y literario. Para poder profundizar en las técnicas narrativas, es necesario hacer un recorrido de las escuelas literarias a las que se asemejan y de las que se distancian. El análisis de cada obra ahonda en los inadvertidos sobre los que gira el relato y los cuales me interesa examinar en detalle desde una perspectiva interseccional entre historia, política y literatura. Así, el orden corresponde en principio a una transformación de las escuelas literarias, comenzando con Queiroz y Brunet quienes están más cerca de los principios estéticos tradicionales del regionalismo brasileño y el criollismo literario

chileno. Este orden me permite demostrar la evolución de la novela regionalista y la incorporación de la experimentación narrativa, pasando por Vallejo Canedo, Gallardo y Alemán que mezclan varios registros literarios en una sola novela. El análisis termina con Melchor por ser quien en cierto modo lleva al extremo la experimentación con el lenguaje, no solo en su dimensión narrativa sino también a través del uso de un vocabulario soez, el cual dentro de los estándares masculinos tradicionales no eran propios de la “escritura femenina” discutida en el capítulo dos.

Algunos detalles de temática me han llevado también a decidir el orden de las obras, como lo fue la creciente incorporación de elementos espirituales y religiosos que aparece en cada una de ellas. En este sentido, la mejor distribución fue proponer a Vallejo Canedo y a Sara Gallardo como núcleos conectores de las primeras obras del siglo XX y las obras del siglo XXI. Como lo indica el índice, cada autora se relaciona con lo que son en principio grupos arquetípicos pero que en el desarrollo del relato se despojan de cualquier esencialismo para adoptar subjetividades complejas. Si bien muchos de estos grupos han sido retomados anteriormente por escritores regionalistas a principios de siglo XX, mi análisis ahonda en aquello que las diferencia desde la técnica escrituraria de cada autora. Así, *Montaña adentro* recrea la voz de los peones chilenos y plantea la creación de una poética topográfica como telón de fondo. *O Quinze* integra postulados feministas y giros modernistas. *Eisejuaz* reproduce el habla de los matacos del Chaco Central mitificado con fórmulas bíblicas. *¡Hijo de Opa!* plantea una poética del dolor desde la espiritualidad como antídoto de los tiempos de crisis. *Humo* construye una escritura *palimpsestica* para entender la experiencia de los

soldados en la Guerra del Chaco y *Temporada de huracanes* utiliza el formato del chisme como recurso literario para narrar los dramas de la desigualdad en México.

Capítulo 1: camino a la poetización de la novela

The great novels we get in the future are not going to be those that the public thinks it wants, or those that critics demand. They are going to be the kind of novels that interest the novelist. (...) The direction of many of us will be toward concentration and the distortion that is necessary to get our vision across; it will be more toward poetry than toward the traditional novel.
Flannery O'Connor, "The Grotesque in Southern Fiction"

La poetización de la novela implica en modos generales el distanciamiento del estilo realista como la representación inmediata y objetiva de la realidad para poder acercarse a un estilo más compatible con la poesía en su sentido más restringido. Mi búsqueda en este trabajo no se distancia por completo de los intereses del realismo, pues los escenarios y personajes de estas obras son, en cierto modo, demasiado reales; sin embargo, el modo de enunciarlos no comparte el mismo dispositivo retórico que el realismo tradicional donde el lenguaje es reflejo de una realidad objetiva, dado que el logro de las novelas que aquí trabajo es el de combinar estilos literarios, temas, dialectos y lenguas que en un principio podrían parecer incompatibles pero que están unidos por el mismo *sensorium*. Aquello que podría llamarse un acabado fino no es más que el arte de la escritura siendo ejecutado con gran maestría por estas narradoras. Lo que las une, además de esta voluntad de combinar lo incompatible, es una búsqueda poética, es decir una búsqueda por lograr que el lenguaje con el que escriben sus obras permita al lector sentirse estimulado a través de los permisos que sólo la literatura puede proveer, dado que el estímulo no es solo sinestésico, es decir, no sólo activa los sentidos, sino que es a la vez filosófico, lo que activa el pensamiento. Ambos estímulos llegan al lector disueltos en una sola sustancia: lo que aquí resumo como *sustancia poética*.

Para poder llegar a explicar en su totalidad a lo que me refiero con sustancia poética, me es estrictamente necesario dialogar con una serie de autores, tanto escritores como críticos literarios. Se verá que la escritura de este capítulo es espiralada, pues las ideas que proponen los autores con los que dialogaré son capaces

de saltar continentes y siglos. Por esta razón, el argumento irá precipitándose de un país a otro, de un autor a otro y de una época a otra. En el camino iré comentando las propuestas ideológicas de los distintos críticos literarios con respecto al formato de la novela, al realismo como género literario y a la función poética. Para poder llegar a las conclusiones, le pido al ansioso lector que sea paciente en estos espirales teóricos, pues este laberinto poético tiene una salida.

La acidia: poética de lo fragmentario

Giorgio Agamben es uno de los tantos interesados en rastrear el origen de la sustancia poética, y es de hecho lo que intenta en *Estancias* (2006): emprender la búsqueda del objeto poesía y su razón de ser en lo profundo de todo arte. Desde el título, ya reconoce que tiene un origen muy antiguo pues las estancias eran lo que los poetas del siglo XIII le llamaban a la estrofa que se repetía en las odas y églogas, las cuales Agamben entiende como el lugar, la morada o receptáculo donde yacía el núcleo de la poesía que “custodiaba, junto a todos los elementos formales de la canción, aquel *joï d’amor* en que ellos [los poetas] confiaban como único objeto de la poesía” (11). En los claustros de los monjes yacía la acidia de la Edad Media, una peste que azotaba en los monasterios y que los padres de la iglesia la identificaban como “muerte que induce en el alma” (23). La acidia, que tiene carácter de demonio, empieza por obsesionar al poeta, haciéndole sentir horror y fastidio por sus cuatro paredes y un asco y un desprecio por quienes lo rodean. Esto lo vuelve inerte a toda actividad, siendo así incapaz de sentir paz. Es en estas condiciones en que el malaventurado

empieza a mirar en su torno aquí y allá, entra y sale muchas veces de la celda y fija los ojos en el sol como si pudiera retardar el ocaso; y al fin, le cae en la mente una insensata confusión, semejante a la calígene que envuelve a la tierra, y lo deja inerte y como vaciado. (26)

Así es como nace el germen que luego de afectar a los escritores barrocos con sus tendencias pesimistas –recordemos a Quevedo con sus juicios contra la sociedad europea en los *Sueños* [1627] y a Gracián con el mismo objetivo en *El Criticón* [1657]– mutará en el *Mal du siècle* de los románticos franceses. De hecho, Agamben traza una especie de genealogía y admite que en muchos aspectos Baudelaire se acerca a una “fenomenología acidiosa” donde el *dandy* es algo así como una reencarnación del acidioso y cuyo arte es la incuria, o lo que es lo mismo, dejarse estar en tal enfermedad; así es como Oscar Wilde, el *dandy* por antonomasia, hizo de la acidia un estilo de vida que paradójicamente se expresa en el derroche, el ocio y el culto al placer, de modo que “la poesía de Baudelaire termina por ser “una tentativa de invertir [la acidia] en algo positivo” (Agamben 26). Desde la lectura de Agamben y su ejemplo de Baudelaire se entiende que la acidia, lejos de ser un paralizante para el poeta y de representar una polaridad negativa, es un estímulo para la creatividad y para la búsqueda de un lenguaje poético. Es un significante en sí pero también un llamado estético, lo que podríamos pensar como la estética de la acidia. Ahora bien, dicha estética estaría funcionando en virtud de esa dimensión dialéctica de la acidia, que al imperar sobre el alma del poeta lo priva de su estado normal, pero al mismo tiempo lo incita a una búsqueda de lo perdido:

Precisamente la ambigua polaridad negativa de la acidia se convierte de este modo en la levadura dialéctica capaz de invertir la privación en posesión.

Puesto que su deseo permanece fijo en lo que se ha vuelto inaccesible, la acidia no es sólo una fuga de..., sino también una fuga por..., que se comunica con su objeto bajo la forma de negación y de carencia. (Agamben 34)

El psicoanálisis volvería a retomar esta idea, cuando encuentra que en la estructura mental del melancólico hay un deseo erótico por aprehender aquello que debería ser sólo deseo de contemplación:

La incapacidad de concebir lo incorpóreo y el deseo de hacer de ello objeto de abrazo son las dos caras del mismo proceso, en el transcurso del cual la tradicional vocación contemplativa del melancólico se revela expuesta a un trastorno del deseo que la amenaza desde adentro. (Agamben 49)

Sin embargo, Freud afirmaba que, en la melancolía, a diferencia del luto, no es ni claro ni certero que exista realmente una pérdida, de modo que se puede hablar de una “capacidad fantasmática” (Freud en Agamben 53) de la melancolía, un aparentar que hay algo perdido, pero al mismo tiempo con un sentimiento fijo de pérdida, lo que vuelve al objeto de la melancolía al mismo tiempo real e irreal, incorporado y perdido. Esta perspectiva estética, entre filosófica y psicológica, es la que se puede encontrar en las obras de este corpus y que se manifiesta en la mujer que mira al horizonte en Breton pues responden a una suerte de proceso fantasmático que inscribe imágenes en el interior del melancólico y que da origen al proceso creativo.

En definitiva, Agamben se basa en Freud¹² para afirmar que, de acuerdo con la teoría psicoanalítica de la creación artística, la obra de arte sería, de alguna manera, “una continuación del juego infantil y de la inconfesada pero nunca abandonada práctica fantasmática del adulto” (Agamben 62) en donde se busca aquello que se aparenta perdido. Lo verdaderamente interesante de su teoría está en esa contradicción de la que se viene hablando desde la acidia y de la que también habla Freud, en ese objeto otorgado y a la vez perdido del poeta. En esta suerte de naturaleza contradictoria que los psicoanalistas llaman fetichista, se encuentra el potencial poético de la palabra, particularmente, en la sinécdoque, o sea, en la sustitución de la parte por el todo, y la metonimia, que designa un objeto con el nombre de otro. Agamben encuentra la expresión más pura de esta idea en el arte moderno:

El carácter fetichista del fenómeno se hace evidente en aquella especie particular de procedimiento metonímico que, desde la época en que Vasari y Condivi dieron su primer reconocimiento crítico a propósito de las esculturas “incompletas” de Miguel Ángel, se ha convertido en uno de los instrumentos estilísticos esenciales del arte moderno: el no acabado” (71).

Agamben continúa sobre esta misma base para leer la poesía moderna, de Mallarmé en adelante, y entiende que casi todas las poesías modernas son fragmentos “por cuanto remiten a algo (el poema absoluto) que no puede evocarse nunca integralmente, sino sólo hacerse presente a través de su negación” (71). A partir de

¹² Agamben nombra el ensayo de Freud “Creación literaria y el sueño con los ojos abiertos”, pero esta idea también aparece en “El creador literario y el fantaseo” (Der Dichter und das Phantasieren) [1908].

aquí, traza todo el camino de una tradición vanguardista sobre el concepto de *work in progress* y el arte por el arte en el momento en que el artista transforma la obra de arte en fetiche y mercancía como forma irónica de combatir la tendencia capitalista de mercantilizarlo todo, crítica que ya había planteado Theodor Adorno (2004) en su *Teoría estética* cuando intenta responder a las contradicciones de la era moderna en el arte contemporáneo. Adorno concluye con que los “ismos” de la modernidad y el posmodernismo son, por decirlo así, “su secularización; son escuelas en una época que las ha destruido por tradicionalistas” (Adorno 42). De ahí surgió el gusto por sustituir las obras de arte por el proceso de su propia producción: “virtualmente toda obra es hoy lo que dijo Joyce sobre *Finnegans Wake*, antes de publicarlo completo: *work in progress*”. Lo experimental, “lo violento en lo nuevo” (Adorno 39), en palabras de Adorno, se ha mantenido en tanto que el artista practica métodos cuyo resultado no puede prever.

En este último argumento planteado por Agamben y complementado por Adorno, hay un punto de unión con lo que planteaba Gilles Deleuze (1996) en su ensayo sobre Walt Whitman en *Crítica y clínica* donde partiendo de una reflexión de Whitman sobre la escritura (“la escritura es fragmentaria y el escritor americano está obligado a escribir en fragmentos” [Whitman en Deleuze 90]) Deleuze admite que, a diferencia de los estadounidenses, los europeos tienen un sentido innato de la totalidad que sólo pueden superar a través de la experiencia del desastre. Es decir, no harán del fragmento un arte sino hasta después de la catástrofe, una idea a la que ya se había adelantado Walter Benjamin respecto a la pérdida de la experiencia con su análisis sobre *Angelus Novus* en *Tesis sobre la filosofía de la historia* [1940] y que

Agamben continúa en *Infancia e historia* [1979]. Siguiendo con el razonamiento de Whitman, Deleuze argumenta que los norteamericanos son poseedores de “la espontaneidad de lo fragmentario”:

El fragmento está ahí sin más, de una forma irreflexiva que se adelanta al esfuerzo: hacemos planes, pero cuando llega la hora de actuar, “le damos la vuelta al asunto y dejamos que las prisas y la tosquedad formal cuenten la historia mejor que una tarea elaborada”. Lo que es propio de América no es pues lo fragmentario, sino la espontaneidad de lo fragmentario: “espontáneo y fragmentario”, dice Whitman. (Deleuze 90)

Esta naturalidad para lo fragmentario se explica, de acuerdo con Deleuze, por la composición política y demográfica de los Estados Unidos: “el propio país se compone de estados federados y de pueblos inmigrantes diversos (minorías): por doquier colección de fragmentos, obsesión debida a la amenaza de la secesión, es decir, de la guerra” (90). Esta condición fragmentaria, no obstante, no es un cúmulo de fragmentos sin conexión entre sí, sino todo lo contrario. La escritura fragmentaria no es un epíteto que Deleuze elige asignar a la escritura de los norteamericanos por regeneración espontánea, sino que reconoce que en ella hay un procedimiento en el que se busca y se elige el fragmento que es aún más importante que alcanzar el conjunto, lo que permite pensar que es un procedimiento premeditado en el cual la técnica tiene gran relevancia pues es a través de esa destreza en que se alcanza una armonía en lo inacabado: “El fragmento es el ‘reflejo aislado’ de una realidad sangrienta o apacible. Y aún es preciso que los fragmentos, las partes destacables, casos o vistas, sean extraídos mediante un acto especial que consiste precisamente en

la escritura” (Deleuze 92). Sin embargo, hay también un lado más complejo e impenetrable en este proceso, y es el automatismo, que se intercala entre los pasos premeditados. Deleuze dice “en los fragmentos es donde surge el fondo oculto, celestial o demoníaco” (92) pero yo no diría *en* sino *entre* los fragmentos, pues al fin y al cabo es en el conjunto de los fragmentos y las partes faltantes en que se filtra la luz de un todo al que no se llegará, como en los colores de un vitral. Aunque es posible que Deleuze estuviera interpretando la literatura fragmentaria de los norteamericanos en un sentido metafórico, no se puede dejar de señalar que en la composición narrativa de los novelistas estadounidenses de mediados del siglo XX – William Faulkner sigue siendo el mejor ejemplo– hay una verdadera visión de lo fragmentario puesto que la abundancia de elipsis y anacronías, así como la sinécdoques que Agamben detecta en el arte moderno, hacen de esa escritura una escritura naturalmente fragmentaria.

Deleuze provee además otro importante aporte: los fragmentos que se agrupan en el formato de una obra son la manifestación de una enunciación colectiva con ecos de distintas épocas y pueblos:

La autobiografía más personal es forzosamente colectiva, como vemos todavía con Wolfe o Miller. Es una literatura popular, hecha por el pueblo, por el “hombre medio”, como creación de América, y no por “grandes individuos”.

Y, desde ese punto de vista, el ser de

los anglosajones, siempre estallado, fragmentario, relativo, se opone al Yo sustancial, total y solipsista de los europeos. (92)

De hecho, explica en el capítulo “La literatura y la vida” que la salud como escritura consiste en inventar un pueblo que falta y la literatura norteamericana tiene un poder excepcional para producir escritores que puedan contar sus propios recuerdos, pero como los de un pueblo universal. Pero este pueblo no es un pueblo llamado a dominar el mundo, sino un pueblo menor: “eternamente menor, presa de un devenir-revolucionario. Tal vez sólo exista en los átomos del escritor, pueblo bastardo, inferior, dominado, en perpetuo devenir, siempre inacabado” (Deleuze 6). Si pensamos en Whitman o en Faulkner podemos visualizar muy bien lo que aquí plantea Deleuze. Yendo más allá, podemos todavía encontrar fuertemente esta idea en Flannery O’Connor¹³ (Georgia, 1925-1964), que, como Faulkner, su obra se caracterizaba por la importancia de la dimensión lingüística de los pueblos –en el caso de ellos, de los pueblos sureños de Estados Unidos– en tanto sustancia creativa, que es una de las características imprescindibles para la articulación de la poética de los inadvertidos y algo sobre lo cual Flannery O’Connor (2017) era muy consciente, como explica en “El arte del cuento”¹⁴:

Un modismo caracteriza a una sociedad, y cuando se ignoran los modismos, se está muy cerca de ignorar todo el tejido social que pudo forjar a un personaje significativo. No se puede extirpar a un personaje de su sociedad y decir mucho acerca de él como individuo. No se puede decir nada significativo acerca del misterio de una personalidad a menos que se la inserte en un contexto social creíble y significativo. Y la mejor forma de hacerlo es

¹³ También se podría pensar en Eudora Welty (Misisipi, 1909-2001) quien suele ser leída a la par de Faulkner y O’Connor.

¹⁴ La versión original de este texto se encuentra en *Mystery and Manners: Occasional Prose* [1957].

por medio del propio lenguaje de ese personaje. Cuando alguien, en uno de los cuentos de Andrew Little, dice desdeñosamente que tiene “una mula más vieja que Birmingham”, vemos en esa sola frase un sentido de una sociedad y su historia. Gran parte de la obra de un escritor del Sur ha sido realizada antes de que éste comience a escribir, porque nuestra historia vive en nuestro lenguaje. En uno de los cuentos de Eudora Welty, un personaje dice: “en el pago de donde vengo, hay zorros en vez de perros de cuadra, búhos en vez de gallinas, pero cantamos de verdad...”. Verán que hay todo un libro en esa sola frase: y cuando el pueblo de nuestro distrito puede hablar de esa manera y uno lo ignora, simplemente estamos desaprovechando lo que es nuestro. El sonido de nuestra habla es demasiado claro como para que se lo menosprecie con toda impunidad, y el escritor que trate de evadir esta responsabilidad estará a punto de destruir la mejor parte de su poder creativo. (s/n)

Esta cita de O'Connor es parte de lo que en resumidas cuentas se podría llamar su inquietud literaria, la cual contiene dos objetos centrales que giran alrededor de toda su obra: el misterio y las costumbres (o también los modismos, *mystery and manners*). Efectivamente, como lo explica esta escritora sureña, detrás de un modismo, o lo que podría ser una expresión dialectal, se encuentra la historia y la cultura de un pueblo e ignorarlos implica un desperdicio literario. Cuando Walker Percy ganó *the National Book Award*, cuenta O'Connor, un periodista le preguntó por qué había tantos escritores sureños buenos, a lo que Percy contesta: “porque perdimos la guerra”. O'Connor (1988) explica: “what he was saying was that we had our Fall. We have gone into the modern world with an inburnt knowledge of human limitations

and with a sense of mystery which could not have developed in our first state of innocence.” (“The Regional Writer” 847) El sentido de misterio del que habla O’Connor es producto de la derrota; las múltiples reconfiguraciones históricas dieron paso –y seguirán dándolo– a una abrupta realidad que quien queda del otro lado de la victoria debe afrontar sin tregua alguna. La única manera de sobrevivir a lo ilógico de las injusticias –propone subyacemente O’Connor–, es darle un nuevo orden a los sistemas de valores y creencias que rigen la conciencia de los derrotados. Es en ese primer impulso de cuestionar el dolor de lo perdido en que nace el misterio. Esta sensación de derrota sigue transmitiéndose generación a generación hasta que la idea de una conquista, una guerra o una batalla se diluye en una mera sensación de incomodidad, pero que tiene el poder suficiente de cuestionar el statu quo. Lo que llega a las generaciones consecutivas es un presentimiento de que lo que les tocó por destino acaso no era necesariamente lo que les correspondía, o bien, no lo es todo. Podría decirse que la inquietud de los inadvertidos del sur de O’Connor es la misma inquietud que los de Tizón en el altiplano devastado por el sol, y los de Rulfo en su fantasmagórico Comala y como los de Orphée en el país de los azahares y los “balcones llenos de ojos”¹⁵. En todos ellos se puede encontrar un pueblo universal con preocupaciones universales¹⁶, con voces que se apropian de una mentalidad que parecía poseer solo un *flâneur* en los bulevares de París. Mas la acidia que

¹⁵ La expresión es de *Aire tan dulce* (2009) y retrata el gentío chismoso que acosa a los adolescentes sensibles de los pequeños barrios tucumanos: “La calle cubierta de balcones, los balcones cubiertos de ojos. Las puertas con racimos de ojos, las veredas con racimos de aburrimientos.” (Orphée 110)

¹⁶ Con universal me refiero a conflictos propiamente humanos que son transversales entre países y generaciones, aunque se distingan por sus complejidades internas como lo son la violencia, la pobreza y la discriminación, pero también el sentimiento de soledad, la melancolía y el impulso creativo.

caracterizaba Agamben, el receptáculo del lenguaje poético, supera lo meramente referencial e histórico y une a desahuciados por igual. Sin embargo, me atrevo a decir que no es lo único que lleva al poeta a escribir. Hay un grado más allá de la melancolía que identifica al acidioso; en este estado, el poeta incorpora la belleza inseparable del misterio y de lo fragmentario. Es lo que los japoneses llaman el *yūgen*, aquello que en los cielos de Breton se reflejaba como un anhelo que crece entre el abatimiento y la esperanza y que busca entender la metafísica que está más allá de las circunstancias.

Yūgen: la belleza del misterio

El sentido innato de totalidad que Deleuze encuentra en los europeos, en comparación a la fragmentación de los norteamericanos, parece tener algo que ver con el romanticismo europeo y su comprensión de lo *sublime*, concepto que irrumpe en el campo estético cuando Edmund Burke publica en 1757 el tratado *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Allí argumenta que lo sublime, a diferencia de la belleza, provoca una sensación de asombro y temor debido a su grandeza y poder incontrolables para el hombre. Siglos después, la cuestión de lo sublime llevaría a los filósofos a reformular asuntos de índole moral. Pero antes del primer acercamiento de Burke, los japoneses, con la influencia china del budismo zen, habían ya propuesto el concepto de *yūgen*. De acuerdo con Steve Odin (2016) la traducción directa de *yūgen*, siguiendo los principios estéticos de la poesía japonesa medieval, significa “sombras y oscuridad”; a su vez, el concepto está asociado al principio metafísico de *myō*, traducido como

“misterio” o específicamente “la belleza del misterio y la profundidad”. Aquello que O’Connor prefiere no dejar explícito con su referencia al “misterio” puede terminar de explicarse a través del concepto de *yūgen*. En contraste con la belleza efímera de lo cotidiano (*aware*), *yūgen* se acerca a la idea de lo sublime para referirse a la obnubilante belleza de las dimensiones sin forma en el horizonte interminable de la naturaleza¹⁷. Mientras que *aware* evoca un sentimiento de melancolía por la realidad transitoria y percible de las cosas, *yūgen* implica un modo desapegado y más profundo de relacionarse con el universo:

Whereby one instead focuses not on the evanescent colorful blossoms themselves, but rather on the patterns of shadows which they cast as they recede into the surrounding void of profound darkness, thereby to conjure an aura of mystery and depth (*Tragic Beauty in Whitehead and Japanese Aesthetics* 212)

Para Zeami Motokiyo, el más prestigioso autor y teórico del clásico teatro *nō*, el actor del *nō* debe transmitir la belleza del *yūgen* en las tradiciones y costumbres religiosas del Japón rural a través de un simbolismo estético. Influenciado por la escuela budista esotérica de Japón, toda acción ejecutada por el actor contiene un significado simbólico relacionado con la ilimitada profundidad de la experiencia

¹⁷ Además de Burke, Kant y Schiller fueron algunos filósofos que teorizaron sobre lo sublime. El poeta inglés William Wordsworth ([1798] 2023) escribía sobre esta fascinación que le inspiraba la naturaleza para una comprensión mayor del mundo. En su poema “Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey” describe cómo la naturaleza infunde en él un sentido sublime de una presencia espiritual y un poder que trasciende el mundo físico:

“...I have felt / A presence that disturbs me with the joy / Of elevated thoughts; a sense sublime / Of something far more deeply interfused, / Whose dwelling is the light of setting suns, / And the round ocean and the living air, / And the blue sky, and in the mind of man: / A motion and a spirit, that impels / All thinking things, all objects of all thought, / And rolls through all things.” (lines 94-97)

estética. Por influencia del zen, el *yūgen* en el teatro *nō* implica atravesar el estado de kokoro (“corazón invisible”) que contiene el secreto supremo de la naturaleza del Buda. Zeami Motokiyo utiliza a las marionetas sujetas por hilos invisibles como metáfora para explicarlo:

Puppets are not self-moved; the strings effect the movement. So it is for the supreme master. He is not self-moved; he is governed in each step by the invisible heart (kokoro) that holds all forms and techniques of the *nō* together, and unites all powers in his masterful performance, in his life, and in his audience. (Ortolani, *The Japanese Theatre* 124)

Kamo no Chomei, poeta del período Kamakura, relaciona el concepto de *yūgen* con el de *yojō*, o lo que define como “matices de sentimiento”. Odin (2016) trae un ejemplo de Fujiwara no Teika, también del período Kamakura, que aunque responde a la filosofía estética del *waka*, la crítica literaria japonesa lo ha utilizado para explicar los principios del *yūgen* y el *yojō*:

All around, no flowers in Bloom
Nor maple leaves in glare,
A solitary fisherman’s hut alone
On the twilight shore
In the autumn eve. (*Tragic Beauty in Whitehead and Japanese Aesthetics*
213)

Desde la lectura de Izutsu Toshihiko –teórico del *yūgen*– solo la solitaria cabaña permanece articulada a la levedad de la atmósfera del crepúsculo, casi diluida en ella. “Izutsu emphasizes the *atmospheric* character of this Japanese sense of

mysterious beauty as *yūgen* in Teika's poetry. (...) Izutsu gives a phenomenological description of *yūgen* as atmospheric beauty" (*Tragic Beauty* 214). Algunos autores acuerdan con que la articulación teórica de Zeami Motokiyo todavía responde al sentido taoísta de la verdad cósmica propuesto primero por Ueda Makoto. William LaFleur (1986) clarifica que la verdad cósmica es la verdad última del budismo tendai del Japón medieval que se manifiesta en la forma de una "epifanía de lo profundo":

The Buddhists of medieval Japan, nurtured as they were in Tendai, held that the universe was such that even "in one thought there are three thousand worlds" ("*ichinen sanzen*"). This implied the boundlessness of the interpenetration of phenomena with one another. To the dimension of depth in the universe itself these Buddhists reacted with a sense of awe (*myō*). (*The Karma of Words* 86)

Esta última verdad metafísica, explica Odin (2016) significa lo que para la escuela budista Kegon es el principio del *riji muge* "the unobstructed interpenetration of one and many, part and whole, or microcosm and macrocosm" que constituye lo profundo en el *yūgen*, cuya belleza misteriosa envuelta en la oscuridad acarrea una verdad cósmica en sí misma "as it reveals how each part manifests the whole in an epiphany of depth" (*Tragic Beauty* 216). Ortolani (1990) explica que al pasar los años, el concepto de *yūgen* estudiado por Zeami Motokiyo fue mutando hasta acercarse más a la verdad cósmica como la esencia última de la humanidad, cuyo resultado es una belleza triste. En definitiva, lo que transmite el *yūgen* a través de su simbolismo es, como lo explicaba Ueda Makoto, la belleza inherente en el

sufrimiento del ser humano por el mero hecho de ser humano y existir en un universo que no puede controlar desde las limitaciones de su humanidad:

Zeami seems to find towards the end of his careers a greater *yūgen* when his heroes and heroines become the representatives of humanity, suffering from causes beyond human control, for which, like Oedipus, they have no personal responsibility. “*Yūgen* is the beauty of seeing such an ideal person go through an intense suffering as a result of being human” writes Ueda. The progression in depth does not stop at the level of human and cosmic sadness. Beyond the painful impermanence of the illusory world of the senses the highest forms of *yūgen* become a revelation of their roots in *kokoro* and therefore in the mystery of Permanence. (*Japanese Theatre* 125)

La escritura fragmentada no puede sino ser el reflejo roto de un todo que le antecede, cuyo fondo oscuro (en tanto permanece en el misterio) conserva la verdad última. La fragmentación es producto de una modernidad fragmentada, como lo entendía Agamben en sus lecturas de Benjamin¹⁸. Una modernidad atravesada por el *shock* de la guerra en donde el sentido de totalidad que el budismo transmite –a su vez influenciado por los antiguos vedas– se pierde en el correlato de occidente. Sin embargo, no se elimina del inconsciente colectivo, sino que permanece oculto tras un manto de oscuridad generado por el *shock*. La obra de arte conserva la verdad

¹⁸ En sus comentarios sobre la poesía de Baudelaire, Walter Benjamin (1980) caracteriza este fenómeno a partir de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud, intentando explicar el *shock* como catalizador de la pérdida de la experiencia y lo que este ha logrado sobre la práctica del artista, respecto a la cual dictamina: el organismo vivo está dotado de una energía propia cuya función es defenderse de los estímulos exteriores; ahora bien, la amenaza que atenta frente a estos estímulos es el *shock*. “Cuanto más habitualmente se registra en la conciencia, tanto menos hará que contar con su repercusión traumática.” (*Poesía y capitalismo: Iluminaciones II* 130)

cósmica –el todo– y es la conciencia del espectador la que hace contacto con ella en la fugacidad de la experiencia estética. El *yūgen* es la belleza del instante en que el *kokoro*, canalizado en la maestría del artista, recuerda al observador que tras el fondo oscuro del misterio (el *myō*) existe un todo permanente cuya finalidad y origen es desconocida e incomprensible para el ser humano en su apegada terrenalidad.

El epígrafe de O’Connor al comienzo de este capítulo (“The direction of many of us will be toward concentration and the distortion that is necessary to get our vision across; it will be more toward poetry than toward the traditional novel”) es una inclinación consciente hacia la poesía como búsqueda de un lenguaje que permita expresar la sospecha de una verdad cósmica que explique la trascendencia de lo permanente, es decir, lo que está más allá de lo perdido. Mas el *yūgen* no puede representarse sino a través del simbolismo, es decir, de alegorías que generen en el espectador un estímulo similar a aquello que provoca el asombro frente a lo sublime. En este sentido, el fragmento en la novela y en el orden del relato, no solo en su composición desarticulada y en su inesperada metamorfosis cronológica, sino también en el dolor de sus escenas y en la sensibilidad que los inadvertidos desarrollan para afrontarlo es una forma de estimular el acceso a la totalidad que existe detrás del fondo oscuro y por lo tanto a una conciencia superior de unidad. Así, el fragmento abre la posibilidad de observar el misterio de lo profundo y se sirve de la poesía como puente hacia lo trascendente.

La novela y la función poética

En este apartado voy a adentrarme a una serie de debates que irán poco a poco guiando mi propuesta teórica hacia la poetización de la novela, aquella inclinación que de acuerdo con O'Connor adopta el escritor cuando intenta ir más allá de la descripción de los hechos. Esta inclinación es una suerte de llamado estético que en su forma más purista (es decir, con un "abuso" de recursos literarios) muchos escritores han rechazado por ser considerado un gesto elitista. Si bien este es un debate imposible de cerrar, ya que dependerá siempre del ojo crítico del lector, y el arte moderno ya ha demostrado más de una vez que las categorías artísticas son insuficientes, sí me interesa adentrarme en los matices que existen alrededor de ciertos géneros literarios y ciertas propuestas de lectura.

Ricardo Piglia (2016) en *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*, "Segunda clase", trae a colación la vieja discusión entre lo que podrían ser escritores esteticistas y anti-esteticistas, o lo que en términos más sencillos podría llamarse una oposición entre novelistas y poetas. Piglia cita algunos de los postulados más radicales de Witold Gombrowicz, entre ellos el siguiente:

El escritor no existe, todo el mundo es escritor, todo el mundo sabe escribir. Cuando se escribe una carta a la novia, también eso es literatura; diría aún más: cuando se conversa, cuando se cuenta una anécdota se hace literatura, siempre es la misma cosa. (Gombrowicz en Piglia 45).

Por su parte, Juan José Saer (1999) en *La narración-objeto*, coincide y reconoce que la figura de la anécdota puede ser entendida como una figura literaria. Por ejemplo, la anécdota de Faulkner y el cineasta Hawks:

El director de cine Howard Hawks va a esperar a Faulkner a la estación, y como es la primera vez que se encuentran, apenas Faulkner baja del tren, Hawks se presenta: “¿Míster Faulkner? Soy Howard Hawks”. Y Faulkner le responde: “Lo conozco. Vi su nombre en un cheque. Gracias” (Saer 8).

¿Qué tiene de particular la anécdota para que un escritor decida que ahí hay literatura? Quizás el hecho de que por lo general nos regala una moraleja o un momento de gracia. Pero lo importante es el orden de los hechos que darán un cierto resultado y que hace de una anécdota algo para contar. En oposición al discurso, dice Saer, la anécdota es una simulación de lo empírico con tendencia a una construcción sensible, “la ficción finge una organización singular de atributos particulares. (...) Lo que es válido para una anécdota, lo es también para un cuento, para una novela, para una epopeya” (8). En este sentido, la anécdota tiene una característica: si se entiende que es una simulación de lo empírico, es decir, de un hecho real, eso significa que la selección y combinación de palabras que se haga para contarla debe, por lo menos, acercarse a lo que en la lingüística se llama “lengua real” (*natural language*).

En el ejemplo de Faulkner el interlocutor necesita una serie de habilidades del lenguaje y un conocimiento previo del mundo (o lo que se llama sentido común) para captar lo que Faulkner quiere decir con “vi su nombre en un cheque”. Pero si Saer hubiera contado la anécdota de una manera radicalmente distinta, quiero decir, ya no con un lenguaje que permita una simulación de lo empírico, sino, una simulación *improbable* de lo empírico, o lo que Flannery O’Connor llamaría una simulación distorsionada¹⁹. Ahora bien, ¿la función de la anécdota se habría concretado con

¹⁹ En el ya citado ensayo “Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction” (1988).

éxito? Pensando en que la función es, digamos, el humor, o quizás demostrar la perspicacia de Faulkner, ¿habría tenido el mismo efecto contar la misma anécdota con un lenguaje que toma prestados recursos de la lírica, antes que usar la intermediación de un lenguaje real/coloquial? Supongamos que Saer cuenta la anécdota de la siguiente manera: “Alguien esperaba en la estación de tren a Faulkner. Alguien, con el ansia de las ostras que esperan al mar en los arrecifes. Encuentro. Alguien, ingenuo, esperanzado, mira al que llega: ‘¿Mister Faulkner? Soy Howard Hawks’. Faulkner, entre sueños tropezantes y vigiliadas, sin intenciones de ocultar lo aparente, contesta: ‘Lo conozco. Vi su nombre en un cheque. Gracias.’” Se puede ver que en esta versión hay comparaciones, personificaciones, sinestesias, anáforas, y una serie de palabras que podrían haber sido omitidas, además de una sombra de misterio y nocturnidad. Es a lo que Saer se refería con una “tendencia a una construcción sensible”. ¿Pudo transmitirse el mensaje? La respuesta es sí. La pregunta es ¿por qué una anécdota no se relataría de este modo? Bajo estos recursos, la anécdota se somete a una transformación. Una transformación poética y quizás no existe siquiera el nombre de una figura retórica que signifique “anécdota poéticamente narrada”. Lo que es cierto, es que ya la función de la anécdota no es sólo una (el humor/la moraleja) sino que también comparte su peso con la función poética, en términos de Jakobson (1985), como aquella función característica del lenguaje literario, en donde el factor dominante es la forma del mensaje en sí misma.

En este punto, siguiendo la postura de Gombrowicz, él alegaría que no existe tal función poética, sino en tal caso, un saber previo, una disposición y una expectativa que lee a esa anécdota como poética: “lo que un texto tiene de literario es

su uso literario” (Gombrowicz en Piglia 44). No difiero con Gombrowicz respecto a que existe una expectativa y un “uso” de parte del lector cuando se enfrenta a un texto. Sin embargo, es difícil creer que lo que se llama novela, por ejemplo, no contenga en su *ser-novela* una cualidad literaria. Esto no implica que los textos sean poseedores de una esencia poética inmodificable, sino que hay en ellos el reflejo de una búsqueda que en su intento de encontrar (lo que sea que busca) propone un código. Así, cuando el lector confronta un texto, es capaz de distinguir que allí hay un código diferente, aunque no lo comprenda; esto es posible porque los lectores (lectores habituales o casuales) viven sumergidos en un constante lenguaje coloquial (o real), o en una realidad colapsada de *información*, pensando en lo que Walter Benjamin (1991) entendía como aquello contrario a la narración, como lo expresa en *El narrador*:

La novela, cuyos inicios se remontan a la antigüedad, requirió cientos de años, hasta toparse, en la incipiente burguesía, con los elementos que le sirvieron para florecer. (...) Con el consolidado dominio de la burguesía, que cuenta con la prensa como uno de los principales instrumentos del capitalismo avanzado, hace su aparición una forma de comunicación que, por antigua que sea, jamás incidió de forma determinante sobre la forma épica. Pero ahora sí lo hace. Y se hace patente que sin ser menos ajena a la narración que la novela, se le enfrenta de manera mucho más amenazadora, hasta llevarla a una crisis. Esta nueva forma de la comunicación es la información (5).

De este modo el lector de la anécdota poéticamente narrada puede o no ser un lector de poesía, y cuando se enfrenta a su lectura se encuentra con que allí hay un

código que no es el código al que está acostumbrado cuando se lee o escucha una anécdota. Esto implica, como lo proponía Lotman (1978), que el lector debe modificar el código con el que lee para acceder a ese lenguaje. Cuando un lector intenta descifrar el texto con un código distinto al del creador, pueden suceder dos tipos de relaciones: a) el receptor impone al texto su lenguaje artístico, sometiéndolo a una transcodificación que incluso, a veces, implica la destrucción de la estructura del trasmisor, pero la información que intenta recibir el receptor sigue siendo un mensaje más en un lenguaje que ya conoce. O bien, b) si el receptor intenta percibir el texto de acuerdo con los cánones que ya conoce pero que son aparentemente incompatibles, el receptor se verá en la necesidad de crear un código nuevo, desconocido para él. De modo que el receptor, dice Lotman, “entra en una pugna con el lenguaje del transmisor y puede resultar vencido en esta lucha: el escritor impone su lenguaje al lector, el cual lo asimila, lo convierte en un instrumento de modelización de la vida” (*Estructura del texto artístico* 38). Piglia lo explica de un modo todavía más sencillo: el lector debe modificar sus expectativas para entender ese texto que se construyó con intenciones literarias. Es decir, hay un “uso” de ambas partes y una mutua interacción. Ni el texto es esencialmente poético ni el lector es quien controla el registro.

Limitaciones del realismo

Saer entiende que en el paso de la anécdota al cuento (o a la novela, o a la epopeya), es decir en el proceso de ficcionalización, se finge “una organización singular de atributos particulares” (*La narración-objeto* 11), es decir, hay un proceso

consciente de organización textual, que representa (o finge) situaciones, modos, objetos, ideas, de un modo singular. Hay una forma de organización de estos atributos que es especialmente singular: las narraciones-objeto, aquellas narraciones que se bastan a sí mismas en su procedimiento narrativo. De ellas da tres ejemplos claves:

Pedro Páramo [1955], *Los adioses* [1954] y *El silenciero* [1964]:

Podríamos dar el ejemplo de ciertas narraciones que, partiendo de un mismo elemento constructivo, por la inclusión de abundantes figuraciones particulares, llegan a obtener ese estatuto de objeto único que es el de la obra de arte, de narración-objeto que se basta a sí misma y que, dentro de los límites que se ha impuesto por sus principios de construcción soberana, es un mundo propio, un verdadero cosmos dentro del otro. Si consideramos comparativamente tres novelas (...) *Los adioses* de Juan Carlos Onetti, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, y *El silenciero* de Antonio Di Benedetto, resulta de inmediato evidente que, partiendo de ciertos principios similares de construcción, llegan a una singularización extrema que las hace inconfundibles. (12)

Estas obras, como otras narraciones-objeto, cobran cierta autonomía y no se limitan al mero hecho de reflejar ese mundo del que se cuenta, sino que “lo contienen y, más aún, lo crean, instalándolo allí donde, aparte de la postulación autoritaria de un supuesto universo dotado de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada” (Saer 14). Él mismo como escritor es consciente de esa potencialidad de la escritura y lo pone en práctica en su propia creación. *El limonero real* [1974], por ejemplo, es una puesta en práctica de la microscopía de los detalles y de las técnicas del cine;

tales técnicas adquieren una autonomía dentro de la obra que hacen de la narración de ese universo una narración-objeto, donde los procedimientos de escritura son tan empíricos que funcionan casi como una narración subyacente de su evolución como obra literaria.

Con esto me interesa rescatar la mirada crítica de Saer respecto a los procedimientos escriturarios y es importante tomar en cuenta su percepción de las narraciones-objeto, donde evidentemente no sólo se toma una anécdota tal y como está y se la utiliza como sustancia temática para la literatura, sino que se interviene sobre ella para hacer de la anécdota un nuevo producto, un producto literario. Esta intervención es determinante en las narraciones-objeto, lo que sería un paso más allá de la percepción de Gombrowicz. En su discurso de 1947 *Contra los poetas* (2015) Gombrowicz critica fuertemente el hermetismo de ciertos escritores (nombra, por ejemplo, a Joyce) a quienes juzga de aristócratas y refinados, pues “los poetas escriben para los poetas” (17) es decir, para una elite. Recalca que el modo correcto de escribir es buscando el balance, pero siempre en desprestigio de la poesía:

Este equilibrio a base de compensaciones y antinomias es el fundamento de todo buen estilo, más, en los poemas no los encontraremos, y tampoco se puede notar en la prosa moderna influenciada por el espíritu de la poesía.
(Gombrowicz 16)

Cuando Saer dice “lo que es válido para una anécdota, lo es también para un cuento, para una novela, para una epopeya” (*La narración-objeto* 9) está claro que se está hablando de los hechos que se narran, los sucesos que acaecieron en la anécdota y que nos darán por resultado el humor o la lección. Si bien hay escritores que logran

esa intervención artística sobre la anécdota, de modo tal que se reelabora para dar origen a otras funciones del lenguaje que trabajan simultáneamente, como he dicho respecto a la función poética al lado de una función pedagógica o lúdica, también los hay aquellos que están menos interesados en la plasticidad poética, en las potencialidades del lenguaje y que en contraste ponen el foco en la acción.

Ahora bien, llevado a mi corpus, el foco de mis escritoras no está puesto ni en la acción ni en la simulación de la realidad, como decía Saer, sino en una percepción sensible de la realidad. En este sentido, el sentimiento juega un papel importante y se intenta transmitir a través de un lenguaje indirecto, repleto de figuraciones que estimulan los sentidos. Pareciera que la exigencia del lector decimonónico que pide acción en las obras, (movimientos, sucesos) ha vuelto de algún modo, como repercusiones de un modernismo tardío y una contemporaneidad mecida en un sistema de producción capitalista, donde no se admiten pausas pues el ritmo debe seguir en marcha para mantener la productividad. Lo contrario a ese ritmo sería la quietud, la pausa, la contemplación y el lenguaje indirecto que exaspera al lector de novelas modernas. Esa suerte de *actiocentrismo* elige como estética predominantemente al realismo. Se puede objetar que hay estilos literarios lejanos al realismo, como la ciencia ficción o la literatura fantástica en donde por seguro las acciones tienen un papel preponderante. En estos casos no hay sólo una exigencia por la acción sino también por la posibilidad de entrar a una realidad alterada y en lo posible a un mundo paralelo. Sin embargo, no son las acciones como aquellas actividades encarnadas en los verbos a lo que me estoy refiriendo concretamente, sino al curso de la acción que, en modo de nudos y desenlaces, provocan movimiento en el

relato. Esos hechos que ocurren y que invitan a enlazarse con otros hechos, que luego buscarán ser problematizados y finalmente resueltos, en el formato de la novela serán siempre más aceptados cuando adopten la forma del realismo, es decir, cuando los hechos se vuelven objetivables. Pero esto no es consecuencia sólo del *actiocentrismo*, sino del formato de la prosa. Saer (1999) da cuenta de esto en “La cuestión de la prosa”. La teoría de la prosa y la teoría de la novela se confunden, dice él:

Lo que se busca siempre cuando se interroga es la coincidencia de texto y referente. En música, en artes plásticas, en poesía, la ausencia de referente es, por distintas razones, tolerada. La novela no goza de ese beneplácito: está condenada a arrastrar la cruz del realismo. A decir verdad, nadie sabe de un modo claro qué es el realismo, pero se exige de la novela que sea realista por la simple razón de que está escrita en prosa. Casi me atrevería a definir el realismo como el procedimiento que encarna las funciones pragmáticas generalmente atribuidas a la prosa. (26)

Para comprobar hasta qué punto el realismo exige la prosa y viceversa, Saer da el ejemplo de Raymond Roussel: pese a ser capaz de reconstruir detalles puramente realistas, su literatura no es considerada realismo porque escribe en versos. Si sus descripciones minuciosas hubieran sido escritas en prosa, nadie le negaría la etiqueta de realista. Lo curioso con mi corpus de autoras es que sucede lo inverso. La forma lírica de su prosa entra en disputa con las formas convencionales de la prosa y en específico con las convenciones del formato novela, del que se espera si no una estética realista, al menos un registro que “simule lo empírico” y, además, que aquello que se narra avance, se mueva. Es a partir de este conflicto en que Ralph Freedman

(1963) propuso –con poca repercusión– el subgénero de la novela lírica sobre la cual hablaré en las próximas páginas. Según Saer, de todas las artes, la novela es el arte más atrasado en la actualidad y una de las causas es “la utilización sistemática de la prosa, que delimita su función a la simple representación verdadera y comunicable” (26). Se espera de la prosa que sea pragmática, lo que significa que debe responder al criterio de economía y funcionalidad del mercado. Es por eso que el trabajo del narrador es invalidar la prosa, transgredir esos valores que se esperan de ella. Si bien la tesis de Saer es sólida, creo que es también válido pensar que antes que la prosa es sobre todo el *actiocentrismo* del realismo el que limita las posibilidades creativas de la novela. Específicamente el del realismo literario europeo del siglo XIX y principios del XX. No me refiero a la acción por la acción en sí, sino por el mensaje trascendental que el curso de las acciones podría brindar pero que, sin esa concatenación de acciones, no sería posible. En las formas más tradicionales de la novela —pensando en la novela moderna europea de la tradición de Balzac, Dickens e incluso Proust— lo que sobre todo importaba es que hubiera sucesos, o lo que en narratología se llaman nudos y catálisis. Las novelas de Dickens, por ejemplo, solían publicarse en *fandoms*, con lo cual era importante mantener el suspenso de los lectores que esperaban ansiosos el próximo número.

Respecto a este último punto, la lectura de Saer sobre la poesía moderna en *Narraciones-objeto* (1999) resulta muy esclarecedora, específicamente su lectura sobre Baudelaire. Según explica, en su momento Baudelaire parecía haber logrado superar “esa servidumbre ideológica” de la prosa poética, puesto que su renovación implicaba confundir las fronteras entre prosa y poesía a modo de transgredir los

criterios de orden, claridad, coherencia y pragmatismo como atributos de la prosa. Podría decirse que la poética de los inadvertidos demuestra una renovación muy similar a lo ocurrido con los poetas simbolistas. Independientemente de las influencias literarias comprobables de las escritoras de mi corpus, en sus obras podemos ver cómo la problemática entre prosa y poesía, esas fronteras borrosas de las que habla Saer, también pueden verse no ya entre prosa y poesía, sino entre prosa poética y novela. Es notable cómo algunos de los recursos capitalizados por los simbolistas se reflejan fuertemente en el estilo de algunas autoras como en el caso de Sara Gallardo y Gaby Vallejo Canedo. Esto no quiere decir que formen parte de un legado o de una suerte de genealogía post-vanguardia, sino que estas escritoras comparten la misma dinámica escrituraria que Baudelaire en su momento, que sin saber que estaba haciendo prosa poética, dejó de escribir en versos. En el caso de estas escritoras, todas tuvieron una preferencia por la narrativa y sobre todo por el formato novela, pero sin prestar atención a las restricciones de una tradición novelística, fueron creando un híbrido, que encuentro similar a la prosa poética, sólo que, en lugar de ser breve, es extensa. Por supuesto, no se desentienden totalmente de ciertos componentes muy propios de la narrativa, como son la separación de capítulos, las líneas de diálogos, el intercambio de narradores, aunque sí se arriesgan a desestabilizarlos. Sin embargo, volviendo al punto de Saer, estas novelas no responden a esa exigencia de la prosa propio de la estética realista, de un lenguaje más bien transparente, de argumentos inteligibles, de acciones y movimientos consecutivos, sino todo lo contrario, estas novelas están más interesadas en una experimentación con el lenguaje, como se pudo comprobar con *Orphée*, combinando

frases dialectales del interior de Tucumán con formulaciones líricas; en Gallardo se actualiza con la reproducción de un lenguaje entrecortado y torpe en la voz de un mataco que repite fórmulas bíblicas, y en Vallejo Canedo en sus vocativos espirituales que interrumpen el relato del dolor.

La novela y sus ecos simbolistas

Lejos de representar acciones concretas, el lenguaje de estas autoras transmite sensaciones y estados anímicos. Este es un estilo que quizás en ningún momento se presentó con tanta fuerza como en los años de la poesía simbolista, con Mallarmé y Rimbaud, y en especial con sus precursores, Baudelaire y Lautréamont. De ellos me interesa resaltar aquellas particularidades que se han reunido dentro del espectro simbolista, pero que no se reservan sólo a la poesía, ni al movimiento como tal, sino que también se pueden encontrar en novelas y lejos de París. Julia Kristeva (2009), por ejemplo, propone no entenderlo como movimiento, sino como un círculo de “ideólogos” donde Mallarmé, Lautréamont y Rimbaud representan

La afirmación de un ‘método’ elegante y cruel, que es pensar de cierta manera más allá del juicio, pensar con el cuerpo y con la lengua (...) la auscultación de ese estado límite donde el pensamiento recurre a las sensaciones, no al ‘sentido común’ (...) ‘al desajuste de todos los sentidos’, que es, en realidad, el índice de la humanidad pensante (...) una ‘Iluminación. [La literatura] es *un pliege* en el cual un ‘alma’, esto es, un sujeto que ha tocado en sentido y en sensación sus propios límites, se evade en la exterioridad que podemos llamar ‘un viaje’, o un ‘camino’ o un ‘ser’”. (“Pensar el pensamiento literario” 251)

Kristeva encuentra que hay un cambio de lógica en el simbolismo. Los poetas remiten a una “lógica del cuerpo sensible” que da paso a otra humanidad “poética” que supera la poesía meramente decorativa y la retórica vacía de la que se quejaba Gombrowicz. Lautréamont nos invita a “destacar lo inconciliable, a expresar la lógica de la violencia y de la ferocidad que está en el anverso del lenguaje hermoso, la violencia de la belleza literaria” (254). Lo inconciliable es un rasgo muy propio de la poética de los inadvertidos, pues como mencioné al principio de este capítulo en ella se tiende a combinar lo incompatible: el amor y la crueldad, la violencia y la belleza, la filosofía y la oralidad son en ella un solo unísono que provoca en el lector una sensación agridulce, pero al mismo tiempo, una sensación de extrañeza, ternura y horror. Así como lo expresaba Orphée a través de Atalita Pons en *Aire tan dulce*, la poética de los inadvertidos es el lugar para “el espantoso amor”. Con esto quiero decir que está fundamentada en la contradicción y en el oxímoron, los cuales sólo toman sentido bajo la “lógica del cuerpo sensible” como lo explica Kristeva, un eco de aquello que Agamben explicaba a través de la acidia y Freud desde la melancolía.

Esta nueva lógica sensible da paso a otra humanidad “poética”. Kristeva parece estar de acuerdo con la crítica que hacía Gombrowicz (2015) anteriormente respecto a la soberbia de los poetas y la “poesía pura”. Está claro que lo que rechazaba Gombrowicz era el exceso, tal como lo dice: “es el exceso lo que cansa en la poesía: exceso de la poesía, exceso de las palabras poéticas, exceso de metáforas, exceso de nobleza, exceso de depuración y de condensación que asemejan los versos a un producto químico” (14). Su única solución es el balance, el equilibrio, sugiere. En el caso de mis autoras, el equilibrio puede encontrarse en los coloquialismos y los

insultos, pero también en el uso de lo abyecto y el horror. Ahora bien, el equilibrio que exige Gombrowicz está inevitablemente ligado al realismo, lo que significa limitar los giros lingüísticos, las expresiones adjetivadas, las metáforas, las anacronías, como lo hace la poética de estas autoras. Se intenta, como sugería Saer, que la prosa sea funcional y para esto se requiere de la transparencia y la economía del lenguaje convencional para ejecutar oraciones directas y precisas, aunque lo que se esté manifestando sea de una complejidad y una abstracción ontológica.

Por otro lado, la tendencia a la contradicción y al oxímoron se manifiesta tanto a nivel formal como a nivel temático, es por eso que es difícil pensar forma y contenido como dos dimensiones separadas. Ya es parte de lo que podríamos llamar un “estilo decadente”. Esto es importante de rescatar pensando en que tanto Lautréamont como Baudelaire fundaron las bases de los escritores decadentistas que posteriormente evolucionarían al simbolismo. El espíritu decadente es una de las principales características de los poetas simbolistas, luego de la ambigüedad de la comunicación indirecta y la filiación a la música. Anna Balakian (1967), que dedicó muchos años al estudio del movimiento simbolista, encontró que fue el decadentismo el que le permitió al simbolismo tener un sentido general, una longevidad y un poder de irradiación; la decadencia es la que le habilita al poeta a “transmitir mediante el símbolo-imagen la sensación de lo misterioso, de la inquietud metafísica y del sentido lírico del destino” (Balakian 125). Es el mismo misterio del que habla O’Connor, el misterio del yūgen, el misterio de los decadentes, los derrotados, los inadvertidos. El espíritu decadente conlleva una preocupación por el misterio de la vida y el abismo de la incompreensión, lo que Unamuno llamó “el sentimiento trágico de la vida”. Esa

incomprensión y ese misterio se refleja en el lenguaje que encontraron los simbolistas como único medio para canalizar la decadencia que los llevó a un interés por lo macabro y la mortalidad. Lo diabólico y lo divino participan igualmente del abismo de lo desconocido. Ese coqueteo con la muerte habría sido sugerido por Baudelaire, mientras más decadentes los poetas, más explorarían “los dominios plutónicos de lo morboso y lo letal” (Balakian 71).

Mallarmé es considerado el teórico del lenguaje indirecto dentro de los simbolistas y es quien habría postulado la lógica de este estilo el cual proponía que el símbolo era parte de la alquimia poética y ésta debía estar mediada por el misterio: “El perfecto uso de este misterio constituye el símbolo: evocar un objeto, poco a poco, para poner de manifiesto un estado de ánimo mediante una serie de desciframientos” (Mallarmé en Balakian 105). Mallarmé decía que el poeta debía *sugerir* en lugar de *nombrar*, de modo que el símbolo significa lo opuesto a la representación y la sugerencia lo opuesto a la designación. Mientras que *lo designado* es finito, *lo sugerido* es, en palabras de Mallarmé, “órfico”, es decir, oracular, porque tal como el oráculo, lo sugerido puede contener múltiples significados. Es la misma razón por la que el teatro *nō* es simbólico y por lo que Mallarmé decía que siempre debía haber un enigma en poesía. En sentido general, esta idea de un lenguaje indirecto fue la incisión con el romanticismo; mientras que el romanticismo nombraba, el simbolismo sugería. La interpretación que Balakian hace de la propuesta de Mallarmé es que “si el poeta narrara y describiera como un periodista y, por lo tanto, fuera claro, debido a esta claridad dejaría de ser poeta. Su llamada oscuridad es el reconocimiento público del sentido velado, única distinción válida

entre poesía y prosa” (Balakian 107). Es por esta razón que resulta tan innovadora la prosa poética de Baudelaire, porque sin necesidad de la métrica tradicional de la lírica, logró plasmar un lenguaje velado (sugere) en el molde de lo que debía ser un lenguaje que designara, que “simulara lo empírico”, en palabras de Saer.

Expectativas y tradiciones de la novela

Volviendo a la discusión de Saer respecto a la prosa y su exigencia de un formato realista, me interesa unir su propuesta a la postura de Piglia y Gombrowicz con el asunto de la expectativa del lector. Poniéndolos frente a frente, se puede observar que se produce una suerte de cortocircuito entre el lector y las narraciones-objeto. Tanto Mallarmé como Saer encuentran que la prosa es el vehículo para un lenguaje directo y por lo tanto se espera de los textos en prosa que estén escritos bajo este código, un código exacto, que designa, que simula lo empírico. Desde esta lógica, el silogismo sería: la prosa es lenguaje directo, la novela es prosa, la novela debe ser directa. Pero el meollo de la cuestión es que de ningún modo las novelas de este corpus responden a esa exigencia, sino todo lo contrario, están mucho más cerca de la poesía que de la prosa, dada la técnica narrativa que utilizan, contagiada de recursos líricos, y ensombrecida por la combinación de elementos incompatibles. Por ejemplo, *Eisejuaz* (2000):

Y ese bueno para pilote cuadrado, para tirantes, lapacho. Y ese fragancioso roble, fraganciosa quina, fragancioso cedro. Ese urundel y ese quebracho que arden, esa mora que no arde. Ese algarrobo que nunca se gasta, que fue cama de carros, que es tablón de camiones, que es petiso, que no pasa dos hombres. Y ese palosanto verde con perfume, duro como piedra, amigo del fuego, que

arde mojado. Curen, vengan, sanen, alimenten, sostengan el corazón de Eisejuaz. Palos, ángeles de los palos, cada uno con su sabor en la boca del leñador, cada uno con una palabra del Señor. (Gallardo 50)

En este bellissimo fragmento de *Eisejuaz*, Sara Gallardo construye la personalidad de Eisejuaz con un sinfín de recursos a través de la propia voz del indígena evangelizado, comenzando por la enumeración y la personificación de los árboles, el neologismo “fragancioso”, los imperativos funcionando como evocaciones a los “ángeles de los palos”, el oxímoron “arde mojado”, el hipérbaton que para el habla cotidiana es innecesario, como “fragancioso roble”. Eisejuaz es un personaje místico, misterioso. No es posible ni siquiera hasta el final de la obra resolver si Eisejuaz tiene algún tipo de trastorno psicótico, como han propuesto algunos críticos, o si es simplemente un ser espiritual. En tal caso, es decisión del lector. Allí radica el misterio poético. Si se acerca desde una óptica naturalista, sin duda alguna lo condenará como un esquizofrénico, pero si acaso lo entiende en los términos de los simbolistas, comprenderá que es un hombre tan profundamente místico como rústico y que busca su contacto con Dios. Desde el simbolismo también podría ser entendido como un personaje dueño de una personalidad decadente, cuyo espíritu con el que habla (y que Gallardo reproduce) no le permite hacerlo de otro modo. César Aira (2000) tiene una interpretación sobre esta idea que viene muy bien al caso. Dice de las vanguardias que éstas vuelven una y otra vez a la frase de Lautrémont: “la poesía debe ser hecha por todos, no por uno”. Se podría pensar que Lautrémont está en sintonía con Gombrowicz, pero según Aira esta frase está mal interpretada.

Lautrémont no estaba socializando la poesía, sino que quizás estaba haciendo lo inverso:

Cuando la poesía sea algo que puedan hacer todos, entonces el poeta podrá ser un hombre como todos, quedará liberado de toda esa miseria psicológica que hemos llamado talento, estilo, misión, trabajo, y demás torturas. Ya no necesitará ser un maldito, ni sufrir, ni esclavizarse a una labor que la sociedad aprecia cada vez menos. (*La nueva escritura* 166)

La lectura de Aira parece estar muy de acuerdo con la sombra de los poetas malditos del vanguardismo francés. Pero lo que es importante marcar es que el llamado poético (la acidia) es inevitable para los poetas de espíritu decadente. En este sentido, novelas como la de Gallardo están constituidas por el misterio que tan bien se percibe en el fragmento citado y que en definitiva le otorga la profundidad poética y codificada que se leía en la prosa poética de Baudelaire. Como se ha dicho, Baudelaire fue capaz de destruir las expectativas de la prosa y en el mismo sentido lo que estas autoras hacen es destruir las expectativas de la novela, lo que sería según la perspectiva de Saer, el verdadero trabajo del novelista. Se destruye la novela como producto de entretenimiento, que hoy está suplantada por el cine y los medios de masas, como ya lo había analizado Piglia (2016):

Para algunos, el único modo que tiene la novela de recuperar su público es no poner otra cosa más que una narración que genere creencia, fascinación y diversión. Esta polémica, tan actual y formal, es un debate entre poéticas. Y por el contexto que hemos definido, es también un debate político, una manera de colocar al narrador frente a la sociedad. (*Las tres vanguardias* 54)

La expectativa del lector tiene un valor fundamental a la hora de emprender una lectura. El hecho de que estas novelas hayan sido rotuladas con el nombre de novelas, ya produce una expectativa de ellas, que es lo que Piglia propuso: “una narración que genere creencia, fascinación y diversión”. Más de una vez sus contemporáneos (el propio Saer, el propio Piglia) rompieron con estas expectativas como ellas de una forma muy particular. Es indudable que hay una apuesta por la experiencia del lenguaje y por la estimulación de los sentidos conforme a una estética decadentista. Sin embargo, esto no es restrictivo de sus lecturas. Nada quita que, así como sostenía Gombrowicz, que a un texto se le puede dar un uso literario, también pueda dársele a estas obras un uso sociológico, un uso político, un uso histórico. En definitiva, es en aquello en lo que se basa la crítica literaria, en la interpretación de obras de la mano de múltiples disciplinas.

Para finalizar con este apartado, quisiera traer otra idea de Piglia: con la aparición de *Rayuela*, comenta, se hizo posible una expectativa y “un tipo de condición” que permite leer *Adán Buenosayres* y ponerla en cierta tradición. El ejemplo de Piglia es una forma didáctica de explicar lo que Borges quiso decir en “Kafka y sus precursores” [1951] con que cada escritor crea a sus precursores. En razón de esta lógica, hay novelas que en efecto son capaces de formar parte de una tradición gracias a sus precursores que dieron las pistas de cómo leer a aquellos que vienen después. Es esto de hecho lo que intento hacer al proponer a Elvira Orphée como precursora de la mano de Juan Rulfo. Son modelos que permiten entender la propuesta literaria de escritoras que no han logrado trascender los muros del canon

literario masculino y realista²⁰. Lo curioso es que los precursores, como lo fue Baudelaire para los simbolistas, suelen ser semillas que van a germinar en obras que agrupadas son capaces de formar un movimiento. Pero también ocurre que, al ser semillas solitarias, se las juzga de infértiles (a veces por mucho tiempo) hasta que se descubren, se desempolvan y de ellas brotan frutos. Sólo ahí se las juzga valiosas o renovadoras. Baudelaire tenía más pretensiones de ser un *dandy* que un decadente, pero no fue leído así, y tuvo que pasar por semilla solitaria hasta ser comprendido desde otra óptica. Con esto quiero decir que, en el caso de estas autoras, si bien la crítica siempre hizo un esfuerzo por ayudarlas a formar parte de un canal, creo que, en este caso, han sido novelas que desafiaban toda expectativa. Para empezar, por el hecho de ser editadas como novelas, siendo escritas con un lenguaje más afín a la poesía. Independientemente de lo que las mismas autoras consideraron de sus obras, sería interesante preguntarse si hubiera sido más productivo o redituable para ellas ser editadas (arbitrariamente) bajo el nombre de prosa poética, novela lírica o narraciones-objeto. Pero, en resumen, las categorías editoriales son siempre insuficientes. Ya lo había notado Josefina Ludmer (2009) cuando desarrolló el concepto de literaturas post-autónomas: las etiquetas son cubículos para obras que no pueden responsabilizarse de las expectativas que las tradiciones fueron creando. Queda en manos de todos los participantes del circuito literario reinventar una dinámica para evitar la exclusión de aquellas obras a las que no les bastan las etiquetas. En este sentido, la propuesta teórica de Freedman (1963) es quizás la que mejor explica la función de estas novelas.

²⁰ Hablaré más detenidamente sobre este punto al final de este capítulo.

La novela lírica

Ralph Freedman es el primer teórico en formalizar las ideas en torno a la novela lírica con *The Lyrical Novel* en 1963. Si bien su paradigma fue pensado en base a novelistas modernos europeos (Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf), es todavía la teoría que mejor describe algunas características formales de este corpus. En base a lo que explica Freedman, la novela lírica introduce elementos en un género tradicionalmente basado en causalidades y tiempo, con lo cual permite otras posibilidades al género de la novela. Con esto, la novela puede abrirse a una sugestión metafórica que la narrativa pura no permitiría. Freedman (1963) se pregunta:

Why, on the one hand, would writers wish to create the novel's world as a metaphoric vision, a picture, or a musical evocation of feeling, or, on the other hand, having done so, why would they insist on the "borrowed label" of narrative rather than resolutely turning to poetry? (*The Lyrical Novel* 7)

La respuesta es que, combinando las características de ambos géneros – narrativa y lírica– la novela lírica propone al lector quitar la atención de las personas y los eventos y poner la atención en el diseño de la forma, de modo tal que el escenario de la ficción se transforma en una textura de la imaginación y los personajes aparecen como personas para sí mismas. No es la poética la que distingue a la novela lírica, puesto que cualquier novela es capaz de un lenguaje poético, sino la forma única que asume la novela a través de la superación de las acciones y el movimiento temporal de la narración. Es más bien "a hybrid genre that uses the novel to approach the function of a poem" (Freedman 16). Puesto que la importancia ya no

está en el curso de la acción, esto puede a veces generar ciertas frustraciones en el lector acostumbrado a la estructura activa de la novela no-lírica:

Not surprisingly, the expectations of a reader who has been brought up on more traditional standards for the novel are often frustrated, for the symbolic patterns he encounters seem to him antithetical to the very method on which narrative is built (16).

Lo que distingue a la novela lírica de la novela no-lírica, es un concepto distinto de objetividad. Si bien es cierto que la novela no es siempre realista, en tanto representación verosímil de la realidad, la tradición más fuerte de la novela como género ha separado históricamente la experiencia del yo de las experiencias objetivables, lo que quiere decir que ha tratado de ser lo más impersonal posible. Ahora bien, la novela lírica, en contraste, busca combinar al humano con el mundo de manera interna, subjetiva, desde su imaginación y su *sensorium*, pero al mismo tiempo busca representar esa relación de forma objetivamente estética, en cuanto a su construcción formal y es a través de la combinación de lo externo y lo interno en que el lector puede experimentar la historia de forma poética:

This is not to say that lyrical writers are uninterested in the questions of human conduct that concern all fiction, but they view these questions in a different light. Their stages are not those on which men usually perform in the novel, but independent designs in which the awareness of men's experiences is merged with its objects. Rather than finding its Gestalt in the imitation of an action, the lyrical novel absorbs action altogether and refashions it as a pattern

of imagery. Its tradition is neither didactic nor dramatic, although features of both may be used, but poetic in the narrow sense of lyrical. (17)

El crítico Darío Villanueva (1983) encuentra otro antecedente de la novela lírica en Ramón

Pérez de Ayala (Oviedo, 1880-1962) quien reconocía sus propias novelas como “novelas poemáticas”:

El propio Pérez de Ayala nos da razón de una de las cristalizaciones más obvias de la virtualidad lírica inherente a una determinada organización narrativa: sus novelas poemáticas. En el prólogo de 1942 a su obra poética, titulado “Alegato pro domo mea”, el escritor asturiano recuerda cómo “en todas mis novelas, largas o breves, hay poesías.” (...) “creo que la poesía es el punto de referencia y, como si dijéramos, el ámbito en profundidad de la prosa narrativa. Muchas y enfadosas descripciones naturalistas ganarían en precisión y expresividad si se las cristalizase en un conciso poema, inicial del capítulo (...) Sucede también que el personaje atraviesa a veces trances de completa tensión o sutilidad psíquicas, los cuales son por sí inefables, como las intuiciones de los místicos. (...)” (*La novela lírica* 10-11)

Por su parte, Gonzalo Sobejano (1985) intenta ahondar un poco más en las diferencias de la novela poemática en comparación con la novela lírica. De acuerdo con Sobejano:

Apuntado queda lo que cabe entender por novela poemática. No se trata de novela «poética», pues cualquier novela, aun si sus datos pertenecen a la realidad histórica, es poética en cuanto presupone la imaginación del artífice

que finge la historia con un fin estético. Tampoco se trata de novela «lírica», que sería sólo la variante más subjetivista e imaginativo-musical. Poemática sería la novela que tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia: el texto en verso (épico, dramático, lírico, temático), en el cual los estratos todos de la obra de arte de lenguaje, desde el sonido al sentido, cumplen un máximo de concentración y perdurabilidad; semiosis (no mimesis), lámpara (no espejo), símbolo (no concreción), mito (no historia), espacio íntimo, tiempo rítmico, acción como vehículo de conocimiento, exploración de las fronteras entre lo perceptible y lo oculto, personajes insondables, narrador omnímodo, lenguaje que más que decir lo visto canta lo soñado. (*La novela poemática y sus alrededores* 12)

Con el aporte de Sobejano es posible entender que la novela poemática tiende a utilizar en forma más concreta y extrema los formatos versificados de los géneros más primitivos, así como las temáticas tradicionales de esos géneros. La novela lírica, en cambio, propone una forma novedosa de narración en donde la sustancia poética se encuentra en mayores cantidades en comparación con la novela realista. Cabe decir también, llevando esta discusión a la actualidad que, si bien la experimentación novelística ha ido mutando en formas muy dispares, una novela experimental, es decir, una novela en donde las formas narrativas se llevan a los extremos de una anti-norma, no necesariamente cumple con la misma búsqueda de la novela lírica, que es, en definitiva, como lo expresa Freedman, la de funcionar como un poema en sus rasgos más primitivos, en su impacto y síntesis poética.

En el estudio de Villanueva (1983) se retoman distintos pensamientos en torno al estilo de la novela lírica, entre los cuales cuenta una reflexión de Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* [1925]. Según explica Villanueva, Ortega reclamaba a la novela: “Hay que hacer un nuevo arte artístico, selecto, depurado, sin el lastre de la vulgaridad verista. No se pueden dejar latentes las inmensas posibilidades expresivas de la palabra narrativa. Elimínense también los elementos “demasiado humanos” de la obra literaria” (*La novela lírica* 11). Según Villanueva esta era también la burla de Paul Valéry “a quien repugnaba incluir en el sublime círculo de una obra de arte verbal una banalidad como “la marquise sortit à cinq heures”. Acuerda con esto Elvira Orphée cuando en entrevistas²¹ da ejemplos tan irónicos como el de Valéry. Sin embargo, quitando un poco de esnobismo al comentario de Ortega y Gasset, debe reconocerse que en las obras de este corpus se verá que el lenguaje se construye con el equilibrio de una prosa preciosista y simbolista y los dialectismos de las zonas geográficas de cada escritora y hasta expresiones soeces. Lejos de depurar las vulgaridades, como pretende Ortega, lo que se hace es integrarlas como parte del juego poético²².

²¹ En una entrevista de *Página 12* la autora insiste en la necesidad de poesía a la hora de escribir: –Suele decir que en la novela tiene que haber poesía. ¿Cuánta poesía cree que es necesaria? –Ah, eso no puedo decirlo, pero en algún momento una no se puede librar de la poesía. ¿Por qué tiene que ser todo “se despertó a las ocho de la mañana, a las nueve estaba vestida, entonces pasaron a buscarla unas amigas...”? No me gustan las frases planas. Si hay una frase que no dice todo explayado, ésa me gusta. – ¿Cómo hubiera escrito esa escena? –“Amanecía. Tenía frío. No estaban dispuestas a nada que no fuera hecho con el alma.” Y así. (Orphée, “Admiro todo aquello que soy incapaz de hacer”). Otras entrevistas sobre este mismo tema pueden encontrarse en la revista *Hispanamérica* (nro. 148) y en “Las confesiones romanas” (Clarín, 2016).

²² Como explicaré en el segundo capítulo, es justamente esta combinación que logran las escritoras la que hace de ellas parte de la vanguardia transculturadora de Rama sin caer en tradicionalismos ni

Para dar un ejemplo de una combinación irrisoria, muy propia de la escuela simbolista y sus orígenes decadentistas propongo un fragmento de *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor donde se puede ver cómo lo vulgar se integra como un elemento sustancial en el lenguaje poético de la novela:

Sus amigos eran todos unos pobres pendejos, y su madre una pinche tarada que seguía creyendo que el padre de Brando regresaría un día a vivir con ellos de nuevo, una pobre vieja pendeja que prefería fingir que no sabía que el padre de Brando ya tenía otra familia allá en Palogacho y que nada más les mandaba dinero cada mes porque se sentía culpable de haberlos botado al carajo como si fueran basura, madre, como si fuéramos mierda, agarra el pinche pedo: de qué te sirve rezar tanto, de qué te sirve si no eres capaz de reconocer la verdad, ¡ya todo el mundo lo sabe, pendeja! Pero ella se encerraba en su recámara y comenzaba a rezar sus letanías casi gritando para no tener que oír sus palabras ni las patadas que Brando reventaba contra la puerta, patadas y puñetazos que él gustosamente hubiera querido encajarle a ella en la jeta, a ver si así finalmente entendía, a ver si así finalmente se moría y se largaba de una vez a su puto cielo y dejara de joderlo con sus rezos, sus sermones, sus quejidos y sus malditos lloriqueos de Dios mío, ¿qué hice para merecer un hijo así? ¿Dónde está mi niño adorado, mi Brando tan dulce y tan bueno? ¿Cómo permitiste que el diablo entrara en su cuerpo, Señor? El diablo no existe, pendeja, ladraba él, del otro lado de la puerta. El diablo no existe y

abogar por un nacionalismo. Ellas demuestran que son capaces de utilizar la sofisticación de la técnica europea y aplicarla a los temas más rústicos.

tu pinche Dios tampoco, y la madre lanzaba un chillido agónico y los rezos se sucedían, con más intensidad y devoción, para atajar las blasfemias del hijo, y Brando se daba la vuelta y entraba al cuarto de baño y se paraba enfrente del espejo y miraba el reflejo de su rostro hasta que le parecía que sus pupilas negras y los iris también negros de sus ojos crecían y se dilataban hasta velar por completo la superficie del espejo, y una oscuridad terrible lo invadía todo: una oscuridad en la que ni siquiera existía el consuelo del resplandor de las llamas incandescentes del infierno. (189-190)

Teniendo en cuenta este ejemplo, se puede ver cómo el lenguaje soez de Brando se combina con los sentimientos religiosos de su madre en un solo registro. Si bien la novela lírica fue propuesta como un modelo para explicar los proyectos literarios de novelistas europeos canonizados, puede ser también transferido a novelas con poca repercusión o con una popularidad emergente en el canon de la literatura latinoamericana. Los postulados teóricos de los críticos hasta aquí explorados son aportes que permiten pensar la naturaleza híbrida de estas novelas; no son paradigmas que se aplicarán sobre ellas de forma mecánica que las encasille nuevamente en un género o subgénero, sino que son ideas que permiten explorar la multiplicidad de lecturas que van más allá de las expectativas de la novela realista decimonónica y el *actiocentrismo* del mercado editorial actual.

La oralidad como elemento poético

Para finalizar con este capítulo, me adentraré en el tema de la oralidad como un componente clave de la poética del inadvertido. No sólo me interesa ahondar en

este rasgo porque puede encontrarse en todas las obras de este corpus sino porque estudiarlo implica adentrarse también en cada uno de los universos regionales de estas autoras. Detrás del recurso de la oralidad hay un sinfín de elementos que enriquecen la comprensión de las obras, a tal punto que esquivar su análisis sería prescindir de uno de los factores más sustanciales de esta poética. Muy en diálogo con lo que proponía O'Connor al principio del capítulo, en la oralidad está la posibilidad de comprender la historia y el origen de los inadvertidos. Quisiera entonces comenzar con un ejemplo de *¡Hijo de opa!* (2013) de Gaby Vallejo Canedo:

–Sí, pues, hermano. ¿Y ahora qué vas a hacer? Ya ha pasado pues el tiempo y ya se ha muerto también la Elenita.

–Sí. Mi hermanita y yo no estuve para enterrarla, para sentarle la mano a esa porquería. ¡Que se vayan todos a la mierda! ¡Yo siempre no quería que la Elena se case con ese militar de porras! (...) Se le sumaban las tristezas pasadas y las del día y el oscuro sentimiento de maldición, de inutilidad, de maldad familiar se le agrandaba con cada sorbo que ingería, en cada instante que pasaba. –No hay remedio. Vamos a ser siempre una familia de desgraciados. (421)

En este sencillo fragmento hay algunos rasgos de oralidad que se pueden señalar, comenzando por la fórmula “pues” que en el español de Bolivia tiende a ser repetitiva en su dimensión oral. Así también el artículo “la” antes de un nombre propio es un rasgo muy común en todo Latinoamérica. La negación en “yo siempre no quería” acompañada del adverbio “siempre” llama la atención; en la zona andina de hablantes de español como segunda lengua se puede encontrar la doble negación

“nunca no” o “nadie no” como ocurre de hecho en la voz de Eisejuaz, pero en este caso se combinan dos ideas opuestas. Sara Gallardo (2000) utiliza el recurso de la oralidad para combinarlo con otro elemento entre existencialista y religioso, que es el delirio místico de su personaje. Al verse viudo y solo, Eisejuaz siente el abandono de Dios y ya no escucha las voces (los mensajeros) en su cabeza:

Yo pedí: “Mensajeros del Señor, vuelvan. Vuelvan para que pueda hablar al señor”. Quedé sin fuerza. Quedé enfermo. Sin fuerza para levantarme, para trabajar en el aserradero. Debajo de un quebracho. Allí vi las arañas y una bandera que habían tejido desde el quebracho hasta el incienso, y allí estaban todas, como las estrellas en el cielo. Yo pensé. “¿Iría tal vez a tejerse una tela para mi corazón?”. (...) Vi las arañas como pájaros en las lagunas, como pescados que bajaron por el río, todas juntas en la bandera tejida desde el quebracho hasta el incienso. “¿Una red se irá a tejer para pescar a los mensajeros y pegarlos de nuevo en mi corazón?”. Pero nadie no me contestó.
(32)

En este pasaje se ve cómo a Eisejuaz usa metáforas un poco irrisorias, como llamar bandera a la gruesa tela araña o raras comparaciones del tipo “arañas como pájaros en las lagunas”. La poesía en este fragmento no es didáctica ni presuntuosa, sino lo opuesto. La poesía nace como se supone que nacería en el lenguaje del mataco que habla español como segunda lengua –se puede ver en la doble negación “nadie no me contestó”, en el decir *pescados* y no *peces*– poesía puesta a su vez en relación con una cosmovisión marcada por el trabajo campesino y la conversión al cristianismo.

Para Carlos Pacheco (1992), la oralidad es una auténtica economía cultural, relativamente autónoma, que implica el desarrollo de peculiares procesos poéticos, concepciones del mundo, sistemas de valores, formas de relación con la comunidad, con la naturaleza, con lo sagrado, usos particulares del lenguaje y nociones de tiempo y espacio (*La comarca oral* 35). Aplicado al caso latinoamericano, Pacheco retoma la propuesta que Antonio Cornejo Polar hizo en 1991 respecto al grado cero de la interacción entre oralidad y escritura: el episodio de Cajamarca cuando Pizarro y sus hombres se enfrentan a Atahualpa²³ con la Biblia en la mano. También dialoga con Martín Lienhard y su concepto de “literaturas alternativas” propuesto en 1990, caracterizadas por su innata hibridez cultural y definidas por su vinculación con fuentes orales. Pacheco explica que este fue el logro de los escritores reunidos bajo el concepto de transculturación narrativa de Ángel Rama (2017 [1982]) cuyos principales representantes fueron Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, José María Arguedas y João Guimarães Rosa. Ellos se propusieron lograr en sus obras el “efecto de oralidad” el cual inspira a Pacheco a escribir *La comarca oral* como una alternativa a *La ciudad letrada* de Rama:

Mi indagación, por consiguiente, será orientada por una hipótesis, según la cual, este grupo de escritores [los transculturadores], habiendo reconocido el carácter axial de la oralidad cultural en sus respectivas regiones interiores, se propusieron lograr en su obra literaria –a través de un exigente proceso de elaboración estética– la producción de un *efecto de oralidad*, con

²³ En cierto sentido también la intervención castellana en el Código Mendocino elaborado por los tlacuilos mexicas alrededor de 1540, a petición del Virrey, fue una imposición de “la ciudad letrada”, en este caso sobre un registro lingüístico no-frasal, o como lo diría Walter Mignolo (2011) fue la imposición de un modo discursivo occidental dentro de una semiosis colonial.

repercusiones diversas en cada caso, que resultará invariablemente central en la proposición estético ideológica de la obra en cuestión. (Pacheco 21)

A través del proceso de elaboración estética que menciona Pacheco, estos escritores lograron superar el regionalismo, convirtiéndose a un “superregionalismo” como lo había propuesto Antonio Cândido en 1972 (Pacheco 30). En un principio, en Latinoamérica, el realismo había sido llevado a cabo por los regionalistas que buscaban mostrar una realidad y un proyecto de país, para lo cual el nacionalismo iba asociado al realismo social. Desde una lectura más bien cosmopolita, la llamada “nueva novela” o “novela creativa”, ubicada en los años previos al *Boom* latinoamericano, habría comenzado una serie de cambios que culminaría en la ruptura con el género de la novela de la tierra. Aunque sin haber nunca escrito una novela, explica Philip Swanson (2022) Jorge Luis Borges habría sido la principal influencia de la nueva novela:

In one sense, Borges’s ludic and cerebral stories, often set in far or invented lands, freed the literature of the subcontinent from the obsessive need to replicate slavishly the supposed reality of its own regions, and from the burden of realism more broadly. This movement away from a limited notion of social realism and, more pertinently, the challenging of the knowability of reality and of literature’s ability to capture it in writing would become the hallmarks of the new novel proper in the 1950s and 1960s. (“The novel in Latin America [1920-1950]” 111)

Según el crítico, esta transformación impulsada por Buenos Aires no venía sola: “this very modernity, with its accompanying urbanization, social dislocation,

immigration, overcrowding and poverty, advancing technology, and so forth generated widespread anxiety and alienation.” (114) La ansiedad y la alienación se tradujeron en una crisis existencial universal que se oponía al “puro localismo” (“from pure localism to a wider sense of universal existential crisis”). Si bien a lo que Swanson se refiere con “puro localismo” apunta a la preocupación regional de los escritores de la novela de la tierra, pienso que su lectura está sesgada por el viejo prejuicio de que en los sectores menos urbanizados no se puede pensar, sentir o crear con una perspectiva universal²⁴. Recurriendo una vez más a Flannery O’Connor (1988), ella diría que en el caso de Estados Unidos “The best American fiction has always been regional” (“The Regional Writer” 847). La genialidad, explica O’Connor, se ha quedado allí donde se comparte un pasado en común, un sentido de similitud, “and a possibility of reading a small history in a universal light” (847). Con esto quiero decir que es conflictivo hablar de un “mero localismo” cuando lo que se intenta desprestigiar es el realismo social y su proyecto de país. De hecho, Swanson (2022) entiende que la nueva novela buscaba superar la observación social convencional de los regionalistas:

This is the new novel’s challenge to conventional social observation and its emphasis on subjective rather than objective reality, the move away from the consciously social also leading to a universalizing expression of the absurdity of human existence and the meaninglessness of the universe. (“The novel in Latin America [1920-1950]” 114)

²⁴ Sobre este tema me explayaré a fondo en el capítulo 2.

Para Pacheco (1992), la separación entre regionalismo y la nueva novela no fue una división drástica sino más bien una evolución. Lo que hacían los regionalistas clásicos como en *Doña Bárbara* [1929] era contraponer la voz del narrador extradiegético con la de sus personajes. En el regionalismo clásico, el narrador es un símbolo de la educación urbana y de la modernidad, los personajes un símbolo de lo popular. De esta manera, el valor moralizante y pedagógico podía aparecer con claridad para el lector:

En los textos de los transculturadores, en cambio, “se acepta, como premisa técnica, estética –y también ideológica– el abandono del control autorial, para ceder la preeminencia –en la ficción– al mundo otro de la “trastierra”, a los personajes populares que lo encarnan, a su imaginario, a su discurso predominantemente oral. (60)

Las *regiones* del regionalismo, según Cornejo Polar (1982)²⁵ son en realidad bases dispersas en el continente, vinculadas por su parentesco histórico y sus estructuras socio-económicas y políticas, así como su composición étnica. Pacheco (1992) agrega a esta conceptualización la noción de “trastierras” (hinterlands) de Augusto Roa Bastos (1981), “comarcas interiores, alejadas con frecuencias del activo flujo e intercambio de información y de bienes que caracteriza a los puertos de importancia y a las ciudades grandes” (*La comarca oral* 62). Son regiones escasamente pobladas, ajenas durante largo tiempo y tardíamente afectadas por las innovaciones de la modernidad. Son las zonas rurales de Jalisco para Rulfo, la Sierra

²⁵ En “Novela regional, nacional, latinoamericana”, texto inédito. La información la provee Carlos Pacheco en *La comarca oral* en la edición utilizada en este trabajo.

Sur de los Andes peruanos en el caso de Arguedas, el sertón brasileño de Guimarães Rosa, el campo paraguayo de Roa Bastos. En este sentido, el concepto de *hinterland* o *trastierras* es útil para entender cuál es el espacio al que se evoca cuando se lee a las autoras de este corpus y de dónde proviene la oralidad que las identifica. Es el Chaco Boreal de Gabriela Alemán, la cordillera de los Andes en Marta Brunet, las punas ocureñas de Gaby Vallejo Canedo, la costa veracruzana de Fernanda Melchor, el sertón de Rachel de Queiroz y los adentros subtropicales de Orán en Sara Gallardo. Las características particulares de cada una de estas zonas en su relativo aislamiento se reflejan en la forma de hablar de sus habitantes que dista del habla de las capitales. En algunos casos, como por ejemplo en la literatura de Marta Brunet puede incluso leerse su fonología, un rasgo que comparte aún con el criollismo. La poética de los inadvertidos toma a la oralidad como un recurso valioso y lo integra a su sustancia poética con el mismo método con que la novela lírica integra los sucesos externos y el universo subjetivo en su forma más sincera. Y así, en íntimas meditaciones hablan los filósofos *trasterrados*, como llamaba Roa Bastos a los habitantes de Comala.

El legado de Rulfo

Uno de los mayores exponentes en el uso de la oralidad es sin duda Juan Rulfo. Desde su publicación, *Pedro Páramo* [1955] ha funcionado como un modelo narrativo a seguir y ha impreso una huella imborrable en las producciones narrativas del siglo XX. Su estilo tuvo muchas interpretaciones y en cada década se propone una nueva. Se lo ha llegado a considerar literatura fantástica y precursor del realismo mágico; así también su novela fue leída como realismo políticamente comprometido.

Como es de sospechar, la incapacidad de encasillarlo en un solo estilo literario no es más que una confirmación de su afán por salirse de toda norma y de su efectividad narrativa.

La tendencia a ser leído desde la etnografía, la sociológica y el referencialismo antes que desde la escritura creativa y sus posibilidades disruptivas se evidencia en el estudio de Gordon Brotherston (1977) en *The Emergence of the Latin American Novel*:

Rulfo relies on conversation and spoken thoughts, turns of phrase which he has learned to translate and arrange with a skill comparable to Onetti's, dialogue being a supreme test. Without recourse to dialect or regional expression, Rulfo finds a mode of speech which is local, integral with its landscape. He operates more with cadence and syntax than lexically. There is a kind of grim disheartenedness in what Juan Preciado and the inhabitants of Comala say which stems partly from the withdrawal implicit in their use of the undefined 'they', impersonal and modified personal particles, and in their preferring the accusative to the dominative first person (incidentally a feature of certain Mexican Indian languages). 'I came to Comala because they told me my father lived here, a certain Pedro Páramo. My mother told me.' (79)

Según el crítico, lo más parecido al habla de los habitantes de Comala es el habla de los habitantes de Chiapas y para comprobarlo cita la autobiografía de Juan Pérez Jolote de la comunidad maya de Chiapas, publicado tres años antes de *Pedro Páramo*: "Familiar to Rulfo in his capacity as director of the editorial department of the National Indigenist Institute. In his novel he so orchestrates their voices that their

collective effect is to render precarious any consciousness other than their own” (79). En oposición, la lectura de Rama (1982) en *Transculturación narrativa* no solo sugiere que la oralidad en la que se basa Rulfo no es la de Chiapas sino la de Jalisco, sino que además aclara que dicho lenguaje no responde a una imitación propia de “un lenguaje captado con una grabadora”. Así se lo aclara Rulfo a José Emilio Pacheco en una entrevista²⁶; según Rama, lo que hay es un esfuerzo por encontrar un equilibrio poético entre el empobrecimiento lexical, la tendencia lacónica y elíptica y la eliminación de la terminología intelectual (*Transculturación narrativa* 113-115). Más interesante aún es la confesión que Rulfo hace en esta entrevista donde reconoce como influencia no solo a Faulkner, como ya se sospechaba, sino también a los narradores de la tierra de la zona nórdica. Dice Rulfo:

La escuela alemana y nórdica de principios de siglo –que creó una realidad, una perspectiva especial, basada en el vuelo de la imaginación– me ha brindado uno de mis deleites preferidos. He leído a Sillnpää, a Bjornson, a Ian Mail, a Hauptmann y al primer Hamsun. En ellos supe hallar los cimientos de mi fe literaria. (Rulfo en Rama 107)

Rama, que al parecer también había sido lector de los escritores nórdicos, intenta resumir las características que distinguen a estos “narradores de la tierra”, y en su enumeración, se pueden encontrar todas, indiscutiblemente, en *Pedro Páramo*. Las siguientes características son ya patrones comunes que Rama encuentra en escritores como Halldór Laxness, Knut Hamsun, Selma Lagerlöf, y Bjørnstjerne Bjørnson:

²⁶ “Imagen de Juan Rulfo”, *México en la Cultura*, núm. 540, México, 1959.

Son asuntos fundamentalmente de la vida rural en insignificantes pueblos y regiones desamparadas donde sin embargo surge una intensa vida espiritual (...); son tensas personalidades puestas en situaciones límites las que el escritor construye, abusando a veces del patético o del absurdo (...) son rapsódicas animaciones del paisaje puesto a vibrar al unísono con los personajes (...), son elusivas, lacónicas, difíciles, “brumosas” como dice Rulfo, relaciones afectivas y amorosas, sumergidas en la vivencia de la naturaleza (...); son durísimas relaciones humanas en que se expande la irracionalidad inesperada de los temperamentos en pugna con formas extraordinariamente rígidas de la vida social y claras rebeliones contra el orden oprimente de la vida rural en que se prolongan ásperas jerarquías arcaicas (...); son obras de un realismo raigal, (...) pero impregnadas de un ímpetu lírico poderoso. (108-109)

Las características que Rama describe están intrínsecamente relacionadas con el “habla popular”, en tanto no se reflejarían completamente si no se utilizara para ello el lenguaje que se escucha en tales regiones. Lo que explica Rama, volviendo a Rulfo y citando las investigaciones del historiador Jean Meyer (1973)²⁷, es que más que un habla popular se trata de un resultado estético constitutivo del español americano que todavía se mantiene en las regiones aisladas –ideas que se verán plasmadas aún más a fondo con Alejo Carpentier y Gabriela Mistral–. Según Meyer, lo que compondría a esa estética sería la combinación de “la vida fuertemente

²⁷ La investigación en la que se basa Rama corresponde al ensayo *Regiones y ciudades en América Latina* (1973), Jean Meyer *et al.*

enraizada de una cultura popular asentada sobre la Biblia, la tradición oral cristiana, los libros de caballería y la poesía cortesana” (Rama 114). De modo que la oralidad a la que Rulfo mismo apela (“es un lenguaje hablado; quería, no hablar como se escribe, sino escribir como se habla” (Rama 112) es el reflejo de costumbres construidas sobre la base de una historia transcultural cuyos espacios de saber conforman en sí mismo un espacio para la creación consciente o inconsciente que los escritores retoman y ordenan poéticamente.

Último remate

Pedro Páramo (2003) ha logrado comprimir los debates literarios hasta aquí planteados en el reducto de dos causas: la belleza de su prosa y la crueldad de su contenido. Lo propongo como un modelo para entender la poética de los inadvertidos por su indiscutible fama en el canon literario dentro y fuera de América y por su genuina apropiación del lenguaje, es decir, por haber logrado una poética propia y escurridiza de todo orden taxativo. En su narratología prima el caos, pues la obra es asaltada por cambios en la voz narrativa, en el tiempo del relato (analepsis y prolepsis), y en los planos de la narración (metalepsis narrativas). El resultado de estas interrupciones es la confusión del lector que lo obliga a experimentar muy cercanamente la confusión de Juan Preciado. Esta cualidad ya implica una primera aproximación a la experiencia narrativa que significa leer *Pedro Páramo* y uno de sus logros narrativos. La confusión narrativa se acrecienta a medida que el lenguaje de su prosa, altamente poético en su sentido más lírico, toma profundidad. En efecto, los recursos que toma de la lírica tradicional, en particular la metáfora y la sinestesia,

tienen un papel predominante en la obra y es una marca distintiva de su lenguaje. La crueldad, por su parte, es un tema que atraviesa Comala en su pobreza y su desidia, representación de los espacios rurales de México y a su vez reflejo de los espacios rurales de todo América Latina.

El contenido crítico de la obra está basado en valores que rigen las relaciones humanas, independientemente de su origen y de su tiempo: el amor, la tristeza, la malicia, la esperanza, la miseria, la codicia, la desigualdad y la negligencia. El hecho de hacer de ello una materia literaria, ya transforma a la obra en un producto universal en términos borgeanos. Sin embargo, es el contraste de la crueldad de su contenido con la belleza de su prosa lo que hace de esta obra una obra canónica, porque es a través de la combinación de dos sentidos opuestos en que se alcanza el equilibrio. Al comienzo de la obra, el clima de Comala se describe del siguiente modo: “Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias.” (Rulfo 10) Es en esta corta oración, esta breve introducción seguida por un punto aparte, en que se percibe la combinación de la belleza y la crueldad. Es una sentencia evocadora del espíritu de la novela que introduce al lector a la atmósfera que repele Comala, un pueblo hostil, donde lejos de tener vida las cosas, están cubiertas de un manto espectral. Pero en contraste con la sensación caliente y el olor putrefacto, la oración se desenvuelve de manera casi musical, perfectamente simple y poéticamente insinuante.

El papel de las descripciones en *Pedro páramo* (2003) es fundamental y esta es quizás una de las mayores enseñanzas de Rulfo para sus continuadores y uno de los elementos que predominan en el corpus literario de este trabajo. Las descripciones no

son sólo un modo de situar al lector en el escenario de la acción, sino que son un código complejo que busca ser interpretado por él. Por ejemplo: "...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada..." (Rulfo 24). Estas son las palabras que elige Dolores Preciado para describir Comala. Hay una clara distancia entre la primera oración con la que se describe la llegada a Comala de Juan Preciado y la descripción de Dolores, que sugiere que en sus tiempos la miseria quizás no estaba tan avanzada en aquel pueblo y la corrupción de Pedro Páramo todavía no había acabado con todo. De hecho, "miel derramada" es una metonimia que recuerda a "sangre derramada", lo que implica una relación implícita: antes existía la bondad, hoy existe el mal; por otro lado, esta descripción también expresa una tendencia a mirar al pasado con cierta dulzura y cierto letargo. Un poco más adelante continúa: "...No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo" (24).

A simple vista se puede observar el afán poético de las sinestesias que componen aquellos ecos de Dolores Preciado que se intercalan en medio del escenario narrativo entre Juan Preciado y Eduviges Dyada. Así es como designan los personajes a las voces intercaladas en la narración que los personajes oyen y que a los lectores nos cuesta reconocer:

–Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran cerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso

que llegará el día en que estos sonidos se apaguen. Eso me venía diciendo
Damiana Cisneros mientras cruzábamos el pueblo. (47)

Al leer la obra completa, se percibe que las voces de los fantasmas tienen un filtro poético que las diferencia de las voces de los vivos, apenas más llano, pero siempre desesperanzado. El gesto de Rulfo de “fantasmagorizar” a sus personajes y relacionarlos con los vivos ha sido leído tradicionalmente como un elemento del realismo mágico y por lo cual puede pensarse como una obra precursora del movimiento. Sin embargo, desde mi lectura, el gesto de Rulfo dista mucho del afán realista-mágico. Considero que lo que se intenta representar con la figura de los fantasmas no es ni siquiera la convivencia de la cultura mexicana con la cultura de la muerte, sino la representación poética de una situación social que se repite en todas las zonas rurales pobres de Latinoamérica. Es la representación del abandono del estado y el menosprecio de la ciudad. Comala, como los pueblos protagonistas en estas novelas, no es la representación de la barbarie y la resistencia a la modernidad, sino las consecuencias del largo y complejo proceso de reorganización de los Estados-nación. Las consecuencias de la Colonia pueden todavía leerse en la geografía de los pueblos y vuelven en forma de fantasmas.

Frente a la intemperie, los inadvertidos encuentran una voz poetizada; aunque indudablemente hay una mirada crítica sobre la realidad, la prioridad está en cómo narrar estas circunstancias. En Rulfo no se encontrarán denuncias explícitas como sí se pueden encontrar en César Vallejo²⁸, por ejemplo. La denuncia se inscribe

²⁸ El final de *El tungsteno* [1931] es un discurso de tono marxista que denuncia explícitamente las condiciones de explotación de los mineros peruanos, aunque la mayor parte de la obra hace también un uso de irreverente de las formas literarias.

sutilmente bajo el manto poético y la angustia existencial que esta realidad genera. Del mismo modo, la crueldad de los temas que se elaboran en las novelas de las escritoras estudiadas en esta tesis se expresa con un lenguaje vetado de lirismos y pausas meditativas que permiten la inscripción de una estética decadentista, muy similar a lo que provocaban los románticos y los simbolistas franceses. Para ilustrar esta idea, traigo a colación un ejemplo de *¡Hijo de Opa!* (2013) de Gaby Vallejo Canedo donde se puede ver cómo las evocaciones místicas de Isabel, quien padece una enfermedad terminal, se acercan a estas ideas:

“Ser cancerosa es ser un indefenso gusano, martirizado, observado.

Impotencia de ser tan simplemente eso. Se me puede pisar para saber el color de sangre que destilo. Entonces se odia a Dios. Enferma. Palabra que no se conoce antes de haber caído. Si. La enfermedad es una caída sin posibilidad de enderezarse”. El sol calienta la piel de Isabel. Ha salido del frío corredor del hospital hacia los patios que dan al campo y forzosamente siente que el sol quema. No le puede negar a su piel el gusto de abrirse al sol: su piel está sana. Un vértigo se escurre entre los poros, le demuestra que vive entre algo que se muere. Lo sabe, porque todos lo callan, porque el nuevo dolor le está diciendo siempre. (87)

Fuera por un perfecto orden de arbitrariedades o un justificado merecimiento, la popularidad de Juan Rulfo inscribió un método en la tradición literaria latinoamericana. Las injusticias de México, su historia de poder y opresión, su historia de violencia está escrita desde los primeros cronistas del Nuevo Mundo. Pero ¿cómo expresar lo que como habitante de este valle de lágrimas ve, sin decirlo de un

modo ya dicho y tantas veces enmudecido por tiranos o ignorado por necios? La estrategia de Rulfo no fue utilizar la transparencia de la lengua habitual, aquella que se usa para debatir asuntos políticos, sino la de sumergirse en un universo inestable, hecho de la misma materia de los sueños. Es en este último punto en donde creo que es importante reconocer el legado de Rulfo: *Pedro Páramo* no es sólo la búsqueda de un hijo a su padre, sino la búsqueda y el reconocimiento del ser mexicano²⁹ en un país fundado sobre una base de traiciones y avasallamientos, de la que no será posible salir sino de forma colectiva y solidaria.

²⁹ Ya se ha escrito mucho sobre la dimensión psicológica y la crisis de identidad en esta novela, así como también la asociación de *Pedro Páramo* y *El laberinto de la soledad* [1950] de Octavio Paz respecto a la “esencia” del sujeto mexicano que está siempre en busca de su padre, con lo cual solo me limitaré a mencionarlo.

Capítulo 2: transculturación narrativa: otras lecturas y genealogías

Propuse leer *Los ríos profundos* (...) como una partitura operática muy especial, pues tanto podía evocar las formas de la ópera pekinesa tradicional como los orígenes renacentistas florentinos de su forma occidental (...) Las orquestas que aquí tocan son las de indios (...) Los elementos ambientales proceden de la región: son los pájaros, las flores, los animales de la zona rural (...). Todos son aceptados en su escueta corporeidad y puestos al servicio de un ritmo y una melodía. Es justamente esta aceptación muda de una materia no prestigiada pero fuerte, la que sostiene el resplandor espiritual de la obra. Da origen a una suntuosa invención artística, hace de una *ópera de pobres* una joya espléndida.

Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*

Consideraciones preliminares

En este capítulo presento un recorrido por el concepto de “transculturación narrativa” de Ángel Rama situado dentro de sus últimas propuestas teóricas. Su pertinencia en este trabajo se justifica a partir de la muestra literaria que utiliza para desarrollarlo: escritores que escriben “desde adentro”, es decir, mirando a los sectores

menos advertidos, lejos de los centros urbanos, lejos de los puertos y de las capitales. Esta teoría fue construyéndose desde los años setenta a partir de distintos artículos y culmina en el '82 con la publicación de *Transculturación narrativa en América Latina*. Como es de esperar, dada la época, la muestra de autores con la que Rama contrastó su teoría es eminentemente masculina. A pesar de ello, sus ideas representan un volver a mirar las producciones que en algún momento se consideraron localistas. Desde su lectura, no solo no se limitan a una cuestión meramente local, sino que además tienen el mismo poder renovador que las producciones consideradas cosmopolitas. A raíz de esto, propongo aportar una revisión y actualización de su muestra desde las problemáticas de género que permita dialogar con muchas de las mujeres contemporáneas a los escritores hombres que Rama cita; algunas de ellas, como Marta Brunet, se limita sólo a nombrarlas. Por esta razón, propongo una genealogía alternativa compuesta únicamente por mujeres, pero no por eso cerrada a otros colectivos. Con esto quiero decir que mi propuesta no representa una genealogía femenina sino feminista y por lo tanto contra-patriarcal; al adoptar una postura feminista, propongo una genealogía planteada desde una perspectiva crítica que ponga en relieve las prácticas y epistemologías del feminismo, de modo tal que esta genealogía no se alce a modo de *galería de mujeres*³⁰ en contra de la genealogía masculinizada de Rama, sino como un aporte más dentro del entramado de luchas y resistencias feministas que en el ejercicio de la crítica literaria buscan interrogar el orden masculinizado del canon literario en general.

³⁰ La expresión es de Rosa Rodríguez citada por Ana María Cristi en "Un mapa por (re)construir: cartografía fungi y crítica literaria feminista." *Estudios de Teoría Literaria*, vol. 11, no. 26, noviembre de 2022, pp. 31-45.

Antes de desarrollar estas ideas, es importante hacer algunos descargos de responsabilidad a lo que respecta a Rulfo propuesto como modelo en el capítulo anterior, siendo un fuerte ejemplo del canon masculino latinoamericano. En primer lugar, varios de los autores trabajados por Rama son considerados parte del *boom* latinoamericano, por esta razón sería natural pensar que la genealogía alternativa que propongo supone un apoyo al llamado “nuevo boom latinoamericano de escritoras” que algunos suplementos culturales han promovido en la última década³¹. Lejos de proponer algo por el estilo, mi postura concuerda con la lectura de Ana María Cristi (2022):

en la actualidad el “boom” se conformaría bajo la premisa de la reinención de dichas tendencias [el realismo mágico y el compromiso político], haciendo especial énfasis en la fantasía de terror, los géneros híbridos y las relaciones filiales. Estas características (...) sumadas a la propensión del sistema económico capitalista neoliberal y su lógica de apropiación y potencial consumo, hacen de las obras y escritoras un fenómeno de comercialización signado por el binarismo y su inevitable jerarquía, o un mero anexo al canon tradicional, bajo la categoría de lo “femenino” (“Un mapa por (re)construir: cartografía *fungi* y crítica literaria feminista” 37).

Así mismo, mi intención no es entrar dentro de la lógica excluyente-exclusiva del canon pues como propone Cristi, con esta lógica segregativa se pasa por alto las

³¹ Por ejemplo, algunos titulares que se pueden encontrar son: en el diario El Observador “El nuevo boom latinoamericano está protagonizado por mujeres” (2019); “Axios Latino: El nuevo 'boom' de literatura latinoamericano es femenino” (2021) en Noticias Telemundo; “El ‘nuevo boom’ literario” (2022) en Infobae. En las listas se encuentran Samantha Schweblin, Mariana Enríquez, Liliana Colanzi, Guadalupe Nettel, María Fernanda Ampuero, entre otras.

trayectorias, continuidades y diálogos entre las escritoras dentro y fuera del grupo, para priorizar un anexo al canon masculino con el argumento de que las propuestas estéticas coinciden con aquellas propuestas por los escritores hombres. Desde este punto de vista, la propuesta de la genealogía como modelo histórico propone “hacer entrar en juego los saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados, contra la instancia teórica unitaria que pretende filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre de un conocimiento verdadero” (Cristi 38). Aunque estos aportes de la genealogía son válidos y necesarios, hay que tener en cuenta también los peligros que acarrea como modelo histórico, que desde la lectura foucaultiana tiene un carácter predominantemente descriptivo, lo que en el contexto de la crítica literaria vuelve a la genealogía vulnerable de ser recodificada y recolonizada por los discursos unitarios. La solución para evitar este riesgo es abordar la propuesta genealógica desde una aproximación interseccional y así evitar lo que Alejandra Ciriza (2015) llama “blanqueamiento” y Brigitte Vasallo (2014) *purplewashing*, es decir, “una apropiación por grupos de poder que utilizan los derechos de las mujeres y la lucha feminista para justificar la xenofobia y la violencia” (Cristi 35)³².

Desde esta postura, la metodología de análisis que utilizo para analizar estas obras y para diseñar el orden genealógico de las escritoras mujeres que propongo responde a los principios del feminismo interseccional de Kimberlé Crenshaw (1993) que desde hace ya varios años se viene utilizando como tropo feminista para “hablar

³² Esta propuesta consciente tiene una pertinencia actual: como se ha visto entre 2022 y 2023, Francia fue adoptando políticas aparentemente a favor de una educación laica prohibiendo a las mujeres musulmanas, inmigrantes de África y Asia a utilizar vestimenta religiosa como el hiyab, el niqab y el burka. El resultado de esto no solo ha sido violar el derecho de estas mujeres sino además confundir a la sociedad que en nombre de la democracia apoya medidas xenófobas.

de identidades o de desigualdades múltiples e interdependientes” (Viveros Vigoya, 2016:5). Así, mi corpus de escritoras está pensado no solo desde su condición de mujeres sino especialmente desde su condición de mujeres de provincia y desde su propuesta estética no tradicional, esto es, desde una búsqueda literaria experimental y en concordancia con las características de la transculturación narrativa, las cuales por naturaleza representan un desafío para integrarse en los circuitos literarios hegemónicos. Finalmente, me interesa que en el paso por el canon masculino las obras de las escritoras que propongo puedan dialogar con los procedimientos narrativos de estos escritores y así encontrar posibles influencias, pero también variaciones que merecen ser reconocidas como aportes invaluable a la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI.

Ahora bien, para arribar a esta genealogía alternativa fue inevitable pasar primero por el canon masculino dado el orden hegemónico con el que se ha enseñado la literatura latinoamericana institucionalmente hasta la última década; por esta razón, propongo a Juan Rulfo como el mejor ejemplo dentro de la vanguardia transculturadora y como aquel que en el cruce de las problemáticas regionales y la renovación estética representa sus mayores posibilidades: por un lado, porque el ejemplo de Rulfo permitió desestabilizar la tendencia *post-boom* de encerrar los temas referidos a sectores no-urbanos en dos movimientos clásicos: el regionalismo y el realismo mágico³³. Por fortuna, las lecturas de *Pedro Páramo* son muchas y variadas. La gran mayoría de críticos están de acuerdo en que *Pedro Páramo* no

³³ Quizás en los últimos años la ecocrítica ha podido sacar provecho también de la literatura en donde la naturaleza del campo abierto tiene un papel predominante. Sin embargo, los polos dominantes han sido desde siempre los dos que aquí propongo.

puede ser considerada una novela regionalista dada la evidente innovación de su prosa (Jean Franco, Enrique López Aguilar, François Perus); pero, aunque se ha llegado a proponerlo e incluso todavía hoy hay lecturas de *Pedro Páramo* desde el realismo mágico³⁴, nunca terminó de integrarse formalmente junto a *Cien años de soledad*. Más bien, en el organigrama histórico-literario se nombra a Rulfo como un precedente inevitable. El espacio rural como escenario de ficción es una marca que suele resaltarse en ambas obras y es a este “localismo” al que se le atribuye parte del éxito comercial de la novela de García Márquez. Bell-Villada (2022) explica en *The Oxford Handbook of The Latin American Novel* que a través de su construcción mítica de Colombia logró un reconocimiento mundial al modo de Faulkner y Joyce:

These localities and events serve as overall setting for García Márquez’s major narratives, though he only seldom refers to them specifically. (The one major exception is “Macondo,” the name of a former banana plantation near his hometown.) He has thus made coastal Colombia his universe, giving it a literary profile, a mythic existence, much as Joyce did with Dublin and Faulkner with rural Mississippi. (“Gabriel García Márquez as Local and Universalist” 672)

A pesar de que es innegable el salto al mundo que logró García Márquez a través de *Cien años de soledad*, llegando a ganar el Premio Nobel de literatura en

³⁴ Algunos ejemplos de esto son: Sousa, José Victor Ferreira. *Realismo mágico e memória em Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. BS thesis. Brasil, 2023; Plantak, Marko. *El realismo mágico en la novela Pedro Páramo de Juan Rulfo*. Diss. University of Zagreb. Faculty of Humanities and Social Sciences. Department of Romance languages and literature, 2023; Rodríguez, Gisela Cruz, and Ma del Rosario Cortés Nájera. "El Realismo Mágico en la Literatura Mexicana." *Con-Ciencia Boletín Científico de la Escuela Preparatoria No. 3* 10.20 (2023): 43-45; Sánchez, Juan Manuel, Javier Ponce, and Luis Antonio Medina. "Aura y Pedro Páramo. El realismo mágico en México." *Sincronía* 67 (2015): 1-10.

1982 y a ser leído en Asia y África, su obra está intrínsecamente articulada al complejo concepto de realismo mágico, más en su función editorial y comercial que en su sentido literario. De este modo, García Márquez no es funcional a mi actualización de la genealogía transculturadora, puesto que con apenas mencionarlo sería aludir involuntariamente al realismo mágico y relacionar indirectamente a las autoras de esta genealogía alternativa con este movimiento. A diferencia de García Márquez, Rulfo no lleva esa carga a costas porque la naturaleza esquiva de su obra permite una amplia variedad de lecturas que varían desde la novela de la Revolución Mexicana hasta la novela fantástica, aunque sí comparte el componente visto en su momento como “exótico” que llamó la atención en García Márquez. Así lo explica Benjamin Loy (2022) en el mismo volumen de Oxford:

As for the “worldliness” and “global” aesthetics of the New Latin American Novel, the international success enjoyed by the emerging Latin American world literature seems somewhat paradoxical: the narrative spaces of novels such as García Márquez’s *Cien años de soledad* (...), Vargas Llosa’s *La casa verde* (...), and Fuentes’s *La muerte de Artemio Cruz* (...) are mostly limited to local backdrops and stories. However, it was precisely this kind of locally grounded “exoticism” that appealed—in combination with the Boom’s intertextual and formal references to a modernist canon—to the Western reading public.” (“The Latin American Novel as World Literature” 791)

Del mismo modo, aunque sin la popularidad de Márquez ni la de Rulfo, José María Arguedas, el modelo de Rama³⁵, podría haber sido una buena guía para esta

³⁵ Con *Los ríos profundos* [1958] como el ejemplo más sólido de la transculturación narrativa.

genealogía alternativa de no ser por su inseparable relación con la literatura indigenista. Si bien ha sido un renovador de este movimiento, la tarea literaria de Arguedas está estrechamente ligada a una labor política cuyo compromiso está reservado a las comunidades andinas. En comparación, la apertura de Rulfo me permite trazar un recorrido que puede comenzar en el contexto de la novela regionalista, con Marta Brunet y Rachel de Queiroz, hasta llegar a los debates sobre la narconovela y la novela histórica con los ejemplos de Fernanda Melchor y Gabriela Alemán. Además de la flexibilidad genérica que la dimensión compositiva y temática de *Pedro Páramo* contempla, me interesa resaltar también su popularidad internacional. Esta fue otra de las razones que me resultaron contundentes para proponerlo como referencia y como modelo que ayude a comprender cuáles son las características de esta genealogía alternativa y hasta qué punto tienen un valor no sólo estético sino también histórico. A diez años de la publicación de *Cien años de soledad*, *Pedro Páramo* ya llevaba medio millón de ejemplares publicados y hoy ya se sabe que fue traducido al menos a cuarenta idiomas. Su popularidad es también prueba fehaciente y esperanza de que la literatura puede llegar a formar parte de lo que se considera hoy como *World Literature* sin ser considerado parte de una literatura cosmopolita *a priori* ni un producto más o menos fabricado por el mercado como lo fue el realismo mágico.

En paralelo, el legado de Gabriela Mistral, desde la poesía, también significa un antecedente imprescindible para la genealogía alternativa que propongo, con lo cual le dedicaré un detallado análisis en este capítulo. No sólo por la popularidad de la que gozó, casi al mismo nivel que García Márquez y de un modo más

institucionalizado que el de Juan Rulfo –en tanto este no ganó el Nobel– sino también por su postura intelectual frente a las construcciones identitarias cosmopolitas versus regionales. Mistral y su identificación con el campesinado presuponen una condición que sobrepasa los límites geográficos y culturales de las regiones en su sentido más creativo. La postura de Mistral permite crear nuevas tensiones entre el clásico binomio que la teoría de Rama aparenta con la vanguardia cosmopolita y la vanguardia transculturadora. La categoría de Mistral salta entre una y otra creando nuevos lazos y desmontando viejos puentes. En este sentido, la poeta chilena es un aporte fértil para comprender las estrategias discursivas y la inscripción literaria de las escritoras de este corpus.

Como expliqué anteriormente con el caso de Elvira Orphée, la mayoría de las autoras de esta genealogía han sido, en general, poco estudiadas en parte por su condición de mujeres y además por provenir/escribir de/sobre sectores menos urbanizados. Para sumarle a ello, sus innovaciones literarias también pudieron contribuir a su baja popularidad en un comienzo. Resulta entonces necesario apelar a modelos famosos como Juan Rulfo y Gabriela Mistral que sirvan de guía para entender la propuesta de estas autoras, especialmente para aquellos lectores que desconozcan incluso sus nombres. Elvira Orphée fue incluida como otro legado para entender la genealogía alternativa, aunque en comparación a Rulfo y Mistral no haya gozado de la misma popularidad. De hecho, esta evidente marginación que sufrió a pesar de estar dentro del núcleo neurálgico de la cultura argentina durante los más años prósperos de la literatura latinoamericana, con todos los aportes en materia de innovación extranjera que la revista *Sur* proveyó al campo artístico, es la prueba más

fehaciente de lo que implicó aquello que se puede llamar el estilo de la transculturación narrativa: un intercambio problemático entre lo que pasa dentro y fuera del país y una pugna de intereses e identidades culturales. A su vez, la composición poética de la obra de Orphée es un fiel reflejo del tipo de combinaciones que se pueden lograr a través de la oralidad y de una profunda búsqueda poética. Los temas, los espacios y los personajes constitutivos de una poética de los inadvertidos se cristalizan en su obra y proyectan su luz en las características de las obras analizadas en esta tesis. Por último, su legado fue importante también por la capacidad para poner en tensión las características más o menos estandarizadas de lo que se entiende como cosmopolita y de lo que se presupone como provinciano, puesto que fue una escritora que se desarrolló internacionalmente, escribiendo en metrópolis como Buenos Aires, Caracas, Roma y París, con la paradoja de que la mayoría de los escenarios de sus obras no salen de la provincia de Tucumán. Con este ejemplo, las lecturas de los proyectos poéticos de las autoras estudiadas se amplían en horizontes creativos y esquivan la tentación de caer en los esencialismos y las dicotomías que rigieron gran parte del siglo pasado.

Para finalizar con este apartado, aclaro que mi aproximación a la teoría de la transculturación narrativa de Ángel Rama busca reconocer su vigencia y su capacidad crítica para analizar obras literarias latinoamericanas que fueron inscriptas en la tradición regionalista y que prometen una nueva lectura. Con este capítulo retomo un debate que en cierto modo ha estado siempre presente en las discusiones sobre el concepto de literatura nacional: la metrópolis como centro cultural y la lucha de la periferia por integrarse. Mi itinerario comenzará por los orígenes y la evolución de la

teoría de Rama hasta llegar a sus detractores. A su vez, propondré una lectura que actualice la óptica con la que Rama abordó su teoría, ahondando en sus puntos débiles y sus puntos fuertes, siendo estos últimos lo suficientemente pertinentes para ser considerada no sólo una teoría vigente en sí misma sino también una propuesta productiva que va más allá del marco general de esta tesis.

Germen y evolución

La teoría de la transculturación narrativa de Ángel Rama aparece simultáneamente en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* y en *Transculturación narrativa en América Latina*, ambos textos publicados en 1982, un año antes del trágico fallecimiento de su autor. Podría decirse que esta fue una de las últimas inquietudes intelectuales de Rama y, en cierto modo, una propuesta que no ha podido desarrollarse del todo y que podría haber tenido una interesante evolución, teniendo en cuenta algunos textos posteriores que dialogan/discuten con su teoría³⁶. Un año antes de la publicación de *La novela en América Latina y Transculturación narrativa*, Ángel Rama (1981) publicó “La tecnificación narrativa” en el número 30 de *Hispanamérica*. En este ensayo desarrolla el concepto de transculturación narrativa, casi al final del texto, y demuestra en diez páginas la existencia de dos vanguardias

³⁶ Me refiero a *Culturas híbridas* de García Canclini (1990) y *Escribir en el aire* de Cornejo Polar (1994) con las posteriores discusiones a estos textos por parte de Mabel Moraña, Alberto Moreiras y François Perus.

paralelas que se habían hecho cargo de la modernización de la literatura en Hispanoamérica (integrando luego a Brasil con Guimarães Rosa):

Si una de las tendencias globales del vanguardismo consistió en el abandono de la lengua escrita literaria trasladándola a los registros del habla, (...) una vía que lo sitúa en el nivel consciente del escritor incorporando el cultismo junto al coloquialismo, la crítica junto a la descripción, la información histórica junto al popularismo y otra vía que lo sitúa en el nivel peculiar del personaje, dentro de su imaginario, su terminología y su sintaxis: es la narración oral la que rige múltiples cuentos de Rulfo o inunda su novela *Pedro Páramo* hasta absorberla totalmente en el discurso de Juan Preciado y más acuciosamente es lo que le permite a Guimarães Rosa forjar la estructura narrativa que aparece como la articulación literaria de los sistemas del cuento oral. Enfrentados a situaciones límites, porque implican el manejo de personajes con otras lenguas (indígenas) Roa Bastos y Arguedas componen lenguas sincréticas y en el segundo de los citados, como ya antaño en Asturias, el lenguaje poético aparece como la coyuntura apropiada para traducir no sólo una cosmovisión sino la manera de organizarla en estructuras literarias. (79-80)

A juzgar por las fechas de publicación, esta teoría parece haber tenido su génesis en un prólogo³⁷ escrito a comienzos de los setenta en donde critica la perspectiva simplista con la que la crítica literaria trataba el concepto de vanguardia.

³⁷ Este prólogo se encuentra en "Mezzo secolo di narrativa latinoamericana" de Franco Mogni (edit.) *Latinoamericana. 75 Narratori*, Firenze, Vallecchi, 1973, 2 vols., tomo I, pp. 3-72.

Según explica, la vanguardia a la que se referían los críticos existía únicamente como oposición a las corrientes “tradicionales o regionalistas”, una concepción que restringía otra lectura: la de una pluralidad de caminos para llegar a la modernización de las formas literarias. Con esta introducción, procede a explicar las características de estas dos vanguardias que posteriormente termina por llamar el *polo transculturador* y el *polo cosmopolita*. Lo explica del siguiente modo:

Dos diálogos culturales simultáneos (...): uno, interno, religaba zonas desequilibradas de la cultura del continente buscando alcanzar su modernización sin pérdida de los factores constitutivos tradicionales, por lo cual procuraba enlazar términos tan dispares como Trujillo-Lima-el mundo, y otro, externo, establecía una comunicación directa con los centros exteriores de donde manaban las pulsiones transformadoras a partir de puntos latinoamericanos ya modernizados, lo que se traducía en el enlace Santiago de Chile-París-el mundo. Ambos son diálogos auténticamente americanos (...) y aunque sus operaciones pueden emparentarse dentro de la clara opción modernizadora que las rige, sus productos son distinguibles por los materiales diferentes y las circunstancias diferentes en que trabajan, por la cosmovisión que reflejan, por la lengua que eligen y los recursos artísticos que ponen en funcionamiento. (67)

Hasta aquí, Rama expone un argumento fácilmente contrastable y provee varios ejemplos sobre los que me detendré más adelante. Por ahora, adelantaré algunas de mis conclusiones sugiriendo que las potencialidades de la propuesta de Rama se limitan en el momento en el que expresa lo siguiente: “Sus apuestas son las

que varían: el diálogo interno es integrador, reconociendo el peso del pasado; el externo es futurista, abriéndose a la perspectiva universal” (68). Con esta premisa adjudica una labor principalmente política (por no decir un compromiso) a los denominados transculturadores respecto a los asuntos del país y de su historia. No solo adjudica esta labor política, que en el panorama de la literatura latinoamericana ha sido emprendida tradicionalmente por los escritores de izquierda y el realismo social, así como por los primeros regionalistas, sino que además pone el valor de su trabajo en esta tarea: “[no] perder los factores constitutivos tradicionales”. No desmerece, sin embargo, su propuesta estética y su parte en el proceso modernizador, pues es justamente por esta razón que busca integrarlos también en el concepto de vanguardia. En síntesis: los cosmopolitas se ocuparán del futuro y los asuntos del extranjero, los transculturadores de la historia y las tradiciones del país. Mientras más insiste en esta idea, más parece proponer lo que otros autores han mal interpretado como una apuesta por las ideologías nacionalistas y los estudios subalternos³⁸, especialmente por elegir a Arguedas como el gran representante de los transculturadores, quien en realidad es un caso particular por su doble identificación indígena y mestiza y por ser un socialista declarado.

Antes de adentrarme más a fondo en el análisis del artículo que escribe para *Hispanamérica*, primero quisiera traer a discusión lo que podría llegar a considerarse una de las propuestas póstumas de Rama y que como se verá es incluso un documento valioso para defenderse contra muchas de las críticas que ha recibido esta teoría. Hablo de su intervención en una reunión de investigadores llevada a cabo en 1983 en

³⁸ Más adelante desarrollaré esta discusión con Beverley, Moreiras, Moraña, González y Perus.

la Universidad Simón Bolívar. Esta reunión fue parte de una serie de discusiones dentro del marco del proyecto de investigación “Historia de la Literatura Latinoamericana” patrocinado por la AILC (Asociación Internacional de Literatura Comparada) y apoyado por la UNESCO. En esta reunión participaron los investigadores Ángel Rama, Antonio Cándido, Domingo Miliani, José Luis Martínez, Beatriz Sarlo, Roberto Schwarz, Jacques Leenhardt, Carlos Pacheco, y Ana Pizarro. Allí se debatieron las necesidades y dificultades de periodizar la literatura latinoamericana. La compilación de ensayos que resultó de esta reunión titulado *La literatura latinoamericana como proceso* (1985) es una muestra de que su propuesta sobre la transculturación narrativa maduró en medio de un contexto intelectual en el que se intentaba responder a la pregunta qué es la literatura latinoamericana y cómo ordenarla periódicamente. La idea era poder abordar el estudio de la literatura latinoamericana de la forma más integral posible. Así, inquietudes muy similares a las que llevaron a Rama en un principio a proponer su teoría, estaban también en las postulaciones teóricas de Cándido, Gutiérrez Girardot, Pacheco, Pizarro y Sarlo.

La visión que comparten estos críticos y que se refleja en la teoría de la transculturación narrativa es que el análisis de conceptos como el de literatura europea versus literatura latinoamericana empujó y continúa empujando a investigadores a buscar respuestas en los antecedentes de la colonia. Este punto es importante de entender porque entre las críticas que ha recibido la teoría de Rama es el reclamo de su recorte histórico-literario que comienza en el contexto post-independencias, desconectando el desarrollo de la literatura latinoamericana que como muchos investigadores acuerdan, no comienza con los Estado-nación sino antes

de y durante la colonia; esta es de hecho una de las críticas más fuertes que se pueden encontrar dentro de las posturas contrarias a la transculturación narrativa, desarrollada con detenimiento por Françoise Perus (2019) con quien dialogo en las próximas páginas.

Hay intervenciones en este volumen que son habilitantes para entender a la literatura desde una perspectiva transgeneracional, transcontinental, plural y por lo tanto de naturaleza conflictiva. A partir de este punto, se puede comprobar que existe una continuidad (aunque no sin sobresaltos) y una evolución literaria más o menos orgánica desde la “invención” de la literatura latinoamericana hasta nuestros días. Por ejemplo, cuando Cándido (1985) dice “la única manera de ver los períodos en América Latina es ver en cada período los elementos conflictuales” (*La literatura latinoamericana como proceso* 35) permite ver que lo que se dice que fue un cosmopolitismo precedido por un nacionalismo no es tan atinado como decir que existieron dos fenómenos intercediéndose. De modo que el desafío es todavía hoy entender la literatura latinoamericana de forma integral, esto es, con su multiplicidad de territorios, lenguas, manifestaciones e intereses. Así lo explica Ana Pizarro (1985) respecto a los proyectos integracionistas de los líderes de la Independencia:

Las diferenciaciones regionales se dieron sobre todo a partir del tipo de materia prima a extraer: trabajo en minas o plantaciones [generando] un todo heterogéneo, cuya unidad fundamental estaba dada por la estructura de base impuesta por el sistema colonial. Al mismo tiempo que las diferentes metrópolis establecían diversificaciones de tipo institucional, de principios morales, de tradición cultural, generando separaciones entre el área hispana y

lusitana por ejemplo, estaban condicionando una respuesta del mismo tipo, un principio de unidad estructural al imponer la economía mercantil. Al ejercer presiones similares estaban impulsando sin proponérselo desarrollos análogos. (*La literatura latinoamericana como proceso* 17-18)

Los pocos momentos de la historia en que los escritores lograron reunirse por un motivo de fuerza mayor implicaron un dichoso avance en el proceso de integración, según la opinión de Rama. Un ejemplo fue el acercamiento entre escritores exiliados en México facilitado por Vasconcelos; otro fue la Revolución Cubana: “estos hechos agitaron, conmovieron el imaginario de los intelectuales y efectivamente entonces se produjeron vinculaciones y relaciones. (...) Quiero decir que el proceso de integración es inmensamente difícil” (Rama, *La literatura latinoamericana como proceso* 86). En esta integración, Rama no sólo tiene en cuenta los países que conforman el continente si no también aquellos “polos de religación externos” como París, New York y Londres, “ciudades que han representado un instante de concentración creativa” (45) en donde muchos de los escritores más predilectos hicieron sus obras. Pensar en estas conexiones y desconexiones permite a los investigadores entender el ciclo evolutivo de los estilos literarios y lo que pueden ser considerado dentro de las artes como proyectos integracionistas con diferencias regionales, como lo resumió muy bien Ana Pizarro.

La postura de Rama es, sin embargo, cada vez más radical y comprometida con los sectores indígenas. Teniendo en cuenta que esta reunión tuvo lugar un mes antes de su muerte, me lleva a preguntarme si hubiera sido posible que Rama se lanzara de lleno a dedicarse al menos por algunos años a los estudios indigenistas de

no ser por la tragedia que sucedió a este encuentro. Rama destaca el caso de escritores peruanos y bolivianos que escriben en quechua y aimara y quita agencia en cuanto al tratamiento de tópicos indígenas a escritores que en sus notas sobre la transculturación narrativa solían tener mucha autoridad. Así lo dice respecto a Arguedas y Roa Bastos:

Yo no creo que a pesar de todo José María Arguedas o Augusto Roa Bastos sean otra cosa que literaturas europeas, literaturas europeas americanas se entiende: el enclave, la organización del material tiene que ver con los patrones literarios de nuestra época. Con integración de elementos indígenas, pero en el sentido en que cualquier literatura puede incorporar otros elementos sin cesar. (27)

Esa es de hecho su conclusión en esta reunión: “en todo momento [de la literatura latinoamericana] lo indígena tiene presencia” (94). Varios años después, Antonio Cornejo Polar (1994) critica la transculturación como categoría epistemológica en “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad” al no representar los conflictos y alteridades que el proceso de confluencias culturales implica. Esta es de hecho la razón por la cual opta por proponer el concepto de heterogeneidad para enfatizar tales contradicciones. Tanto el concepto de transculturación como el de mestizaje encubren los conflictos sociales que resultan de los procesos de dominación. Sin embargo, creo que de ser efectivamente un proceso armónico como juzga Cornejo Polar, esta reunión de intelectuales no habría sido necesaria. De hecho, Cornejo Polar concluye su posición con la siguiente propuesta:

Creo que hoy pocos excluyen a las literaturas en quechua, aymara o lenguas amazónicas del espacio nacional de las literaturas andinas, pero me parece que siguen vigentes –en este punto– problemas de gran magnitud. Imposible ni siquiera enunciarlos, pero imagino que todos desembocan más o menos directamente en la percepción de objeto "literatura nacional" (o literatura andina) en singular o en plural y en este segundo caso resultaría indispensable figurar los modos de relación (si la hubiera) entre un sistema (por ejemplo, la literatura oral en quechua) y otro (la literatura "cultura" en español, sea el caso). En algún momento adelanté a este respecto la hipótesis de que el conjunto de estos sistemas literarios formaría una "totalidad contradictoria", pero sigo sin saber exactamente como funcionaria tal categoría. Sea lo que fuere, la cuestión esencial consiste en producir aparatos teórico-metodológicos suficientemente finos y firmes para comprender mejor una literatura (o más ampliamente una vasta gama de discursos) cuya evidente multiplicidad genera una copiosa, profunda y turbadora conflictividad. (370-371)

La intervención de Rama es un antecedente que no se puede descartar puesto que otra de las fuertes críticas que recibió, particularmente por parte de John Beverley, es que Rama no permite a los sectores subalternos nombrar/caracterizar sus propias formas culturales sin intervención de la ciudad letrada, pues están mediadas por los escritores transculturadores. Y, sin embargo, como se puede ver, Rama se interesa por los escritores que escriben directamente en las lenguas originarias y admite que lo que hacen los escritores transculturadores es escribir en clave europea-americana desde el hecho de escribir en español hasta por su organización en código

escrito, algo que también fue planteado en la misma época por la crítica decolonialista. Luego, Rama hace una diferenciación de las literaturas folklóricas y de lo que llama “literaturas creativas” como un paulatino distanciamiento de las formas más cristalizadas de recuperación y conservación de las tradiciones autóctonas. Pero esto no aplica sólo al folklore sino a todo modelo extranjero también: “Es en la respuesta al modelo en donde surge el rasgo creativo” (61). Quizás en esta última idea se puede ver todavía un poco de los rezagos de su ciudad letrada, en el hecho de separar lo creativo de lo folklórico. Sin embargo, creo que merece destacarse su prudente distancia crítica sobre aquellas producciones andinas que se desarrollan bajo los códigos culturales de las comunidades indígenas que la ejecutan y en este sentido, las críticas que recibió por parte de Beverley pueden ser puestas en tela de juicio. Por su parte, Françoise Perus (2019) fue la única del grupo de críticos con quienes me propongo dialogar en esta tesis que ha abordado los textos reunidos en *La literatura latinoamericana como proceso*. Sus elaboradas interpelaciones a Rama y al equipo de investigadores se resumen en las siguientes preguntas:

¿Constituye “lo múltiple” —adjetivo sustantivado que elude la definición de la sustancia implicada en el neutro que le antecede— una noción lo suficientemente poderosa como para abrir caminos de análisis que conduzcan a una reformulación del ámbito cultural en su conjunto, y del literario en particular? Y ¿contribuyen efectivamente las constelaciones discursivas, que giran en torno a la noción de identidad con la que ese “múltiple” aparece indefectiblemente asociado, a desvanecer los conflictos que renacen ineluctablemente a favor de desigualdades e injusticias empecinadamente

soslayadas? La mención que hace [Pizarro] como al pasar de “dislocaciones identitarias” ¿no sería más bien el síntoma de que, con multiplicidad o sin ella, la cuestión de orden epistemológico, relativa a la concordancia o no concordancia entre los datos proporcionados por la experiencia empírica y los relatos con que se los “construye”, no ha dejado de ser esencialmente problemática? (*Transculturaciones en el aire* 78-79)

Adelanto que mi postura frente a estas interpelaciones es que, si bien son necesarias para no caer en viejas y reductivas categorías esencialistas y además evitar desviar con ellas el foco del problema, así también es importante recalcar los aportes que supuso los andamiajes de un estudio sobre una materia compleja, comenzando por el gesto de preguntarse por la existencia de su objeto de estudio. Es ese andamiaje lo que permitió nuevas investigaciones, con nuevos impulsos ausentes de prejuicios. Esta fue de hecho la intención que tuvo el proyecto impulsado por este círculo de intelectuales: la de escribir una historia literaria latinoamericana que integre a los sectores que fueron marginalizados sistemáticamente por no escribir en español (el caso de Brasil y las islas del Caribe no-hispanohablante), no estar cerca de los circuitos artísticos y académicos desde donde se puede tener una incidencia mayor y no responder a las demandas editoriales de la industria literaria del momento. El tipo de intervenciones críticas por parte de los detractores de Rama que integro en el próximo apartado tienen la intención de poner en relieve argumentos que se leyeron como superficiales y perjudiciales para una discusión académica y democrática. Mi intervención en este capítulo busca dialogar con algunas lecturas que prácticamente terminaron por cancelar la teoría de la transculturación narrativa, desperdiciando

algunos de sus más importantes aportes. Si bien su teoría tiene limitaciones que deben abordarse, también considero necesario reconocer que logró atraer la atención sobre temas, sujetos y espacios que estaban encerrados en categorías obsoletas.

Así, es preciso entender que la reunión en Caracas representó un intento por reconocer los conflictos que emergieron en su momento de lo que parecía ser una transferencia mecánica de modelos metropolitanos a procesos literarios latinoamericanos. Fue relevante para esta discusión entender que estos procesos surgieron mucho tiempo atrás, durante la época colonial, constituyendo un *discurso americano* compuesto a través de la dialéctica entre lo que Cándido llamó una visión realista y una visión transfiguradora:

Los recursos de los hombres eran muy pocos, y esto es una manera de comenzar a explorar el territorio. Por una parte, se necesitaban tantos esclavos para producir tanta azúcar (...) por otra parte se decía que a veinte millas del litoral aparecían monstruos. (Cándido 31)

En conclusión, se propuso que la literatura latinoamericana surgió como un discurso reflexivo de la cosmovisión de una época de tensiones transnacionales, transculturales y transgeneracionales cuya representación no puede analizarse de forma aislada sino dentro de este complejo sistema que sigue redefiniéndose año a año. Teniendo en cuenta estas salvedades y contemplando este texto como lo que es, es decir, un texto póstumo de Rama, considero que debe tenerse en cuenta para analizar el siguiente apartado donde me detengo a dialogar más detenidamente con John Beverley, Françoise Perus, Mabel Moraña, Alberto Moreiras y José Eduardo González que han leído con mucha atención las propuestas teóricas de Ángel Rama y

previnieron a sus continuadores de caer en categorías esencialistas, dicotómicas y anacrónicas. Mi objetivo es comprender estas lecturas y advertencias en su contexto académico aceptando aquellas que han podido ser acordemente sustentadas como repensar aquellas que desde mi lectura pueden ser discutidas.

Detractores

Retomando las primeras ideas de lo que Rama (1982) llamó el proyecto modernizador hispanoamericano, continúo con lo que se propuso a partir de la convergencia de dos vanguardias modernizadoras cuyo comienzo encuentra en la poesía posmodernista de Vicente Huidobro y César Vallejo, representantes del polo exterior y el polo interno respectivamente. Recapitulando:

(...) aunque los dos responden al omnímodo poder modernizador del ahora y en ambos la base del comportamiento es la capacidad de adaptación, en este último [el transculturador] ella se cumple desde el nivel de las culturas profundamente enraizadas en la vida histórica del continente, tratando de conseguir el máximo de preservación de sus valores en el proceso transformador. De las dificultades y asperezas de esta tarea, la mejor ilustración es el grito de Arguedas, “yo no soy un aculturado”, pronunciado por quien cumplió una auténtica, sutil y delicada tarea de transculturación.

(Rama, *La novela en América Latina* 340)

Como toda propuesta teórica, las tesis comprenden antítesis que complejizan todo absolutismo. Entre sus contrapartes están las lecturas sobre la transculturación

narrativa de Mabel Moraña (1997) que en “Ideología de la transculturación”³⁹ profundiza sobre la división entre cosmopolitas y transculturadores. Si bien entiende en este ensayo que la novedad que plantea Rama sobre los transculturadores es el reconocer una producción literaria “desde adentro” que favorezca la identidad de los sujetos representados por esas literaturas, critica a su vez que en tal gesto se pone en juego una subyacente ideología –con toda la carga política que esta palabra implica– sobre el mestizaje. En este proyecto ideológico, la responsabilidad recae sobre el letrado que funciona como un “traductor e intérprete del sustrato de lo popular” (142):

Las nociones de “aculturación”, “desculturación”, “reculturación”, “neoculturación”, “transculturación” que Rama baraja son, obviamente, más que variantes semánticas etapas de un proceso que va desde lo cosmopolita a lo genuinamente nacional (...) Puede aducirse, sin embargo, que el esquema es parcial (urbanista, letrado, nacionalista, funcionalista, dicotómico) y que el arrastre liberal de la propuesta de alguna manera falla por su base, en la identificación de lo popular con lo rural como reducto idealizado y permanente, que existe “en estado de naturaleza” en la periferia de los proyectos y de los centros modernizadores. (143)

Coincido con Moraña cuando acusa a Rama de dicotómico; esta teoría, está más que claro, fue pensada en términos dualistas y opuestos, sin embargo, presuponer que es un esquema que evoluciona de un interés cosmopolita a una agenda celebratoria del mestizaje con fines nacionalistas, es una lectura que desecha mucho

³⁹ En *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos* (1997).

de los aportes que la teoría de Rama pone al servicio de la crítica literaria. Desde mi lectura, la propuesta de Rama no era pensar a los transculturadores como los diseñadores de la cultura nacional, que era de hecho la tarea que se habían autoasignado los regionalistas, sino, en cambio, utilizar como materia literaria pero representada de manera novedosa tres recursos que se encontraban lejos de las áreas metropolitanas y que en términos muy simplistas se traducen como la oralidad, el ruralismo y las costumbres. Estos recursos, como mencioné antes, no buscaban ser recuperados desde una perspectiva pintoresquista, ni desde una agenda política necesariamente, como sí era común encontrarlo entre los intereses de los escritores indigenistas y los primeros regionalistas. La intención de los transculturadores era principalmente artística y podría decirse que tenían la misma curiosidad creativa que los cosmopolitas tuvieron para con los centros internacionales en boga, los cuales también proferían recursos relacionados a la oralidad, solo que, en lugar del ruralismo, predominaba el urbanismo y en lugar de las costumbres, las maneras ciudadinas. De hecho, existen antecedentes como *Los costumbristas del 900* de Fray Mocho y Felix Lima (1992) en donde se puede encontrar en detalle escritos que reflejaban las costumbres ciudadinas en Buenos Aires que iban tomando notoriedad a medida que se consolidaba la República, lo que demuestra ser una cuestión que desborda los límites geográficos y culturales nacionales y problematiza la idea de “tradición”. La naturaleza conflictiva del aporte de Rama está en comprender el “desde adentro” como lo “autóctono”. Cuando Rama (2017) explica la diferencia entre la cultura occidental y *lo folklórico permitido* (por la cultura dominante),

explica también que el proyecto literario de Arguedas recurre tanto a lo uno como a lo otro. Y las palabras que utiliza son las siguientes:

Las formas originarias que la cultura indígena ponía a disposición del escritor eran la canción y el cuento folklórico. Las que proponía la cultura dominante eran la novela y el cuento dentro de los modelos establecidos bajo la doble advocación regionalista y social (...) Dado que es a esta línea que se pliega la obra narrativa de Arguedas, debemos inferir que la batalla de la forma, en su primer embate, o sea en la opción genérica, se decide en favor de aquellas formas que rigen la cultura occidental. Pero a partir de tal elección, observaremos que promueve un tratamiento interno de esas formas que le introducen notorias modificaciones y que al mismo tiempo fortifica esa operación con ayuda de elementos procedentes de la cultura autóctona.

(Transculturación narrativa 213-214)

El problema del exotismo y lo autóctono que ha estudiado en profundidad Carlos Alonso (1990) en el proyecto literario regionalista rondó siempre alrededor de los intentos académicos de explicar el folklore y la cultura popular. Como propuso Alonso, el intelectual-antropólogo que estudia su propia cultura es incapaz de reconocerse a sí mismo como tal, dada la cercanía al objeto de estudio. Está tan inmiscuido en su cultura que no puede distanciarse lo suficiente como lo logra el antropólogo de profesión para caracterizarla. El destino del intelectual-antropólogo es el de caer en el esencialismo de una identidad única y verdadera, ahistórica y una consiguiente agenda para facilitar esa esencia (*The Spanish American regional novel* 11), de allí la advertencia de Moraña.

Lo que parece estar en juego es la tensión entre dos visiones de la ensayística de los estudios latinoamericanos en torno a los conceptos de arte, nación y la labor del artista y el intelectual. Una más bien proteccionista, celebratoria del pasado indígena y otra “abierta”, en diálogo constante con los aportes norteamericanos y europeos. En esta tensión se intenta responder hasta dónde una obra puede ser considerada arte, cuándo cae en la categoría de objeto folklórico y qué operaciones ideológicas con respecto a la formación de una identidad nacional entran en juego en esta delimitación. Para llegar a estas conclusiones hay un paso obligatorio por los procesos de modernización y el rol de los artistas y los intelectuales en hacer llegar las novedades. Cornejo Polar (2013) notaba que, a comienzos de siglo, la delimitación del concepto de literatura latinoamericana obedecía a una visión oligárquico-burguesa de la literatura donde sólo podían ser consideradas literatura aquellas producciones derivadas de las prácticas occidentales convencionales de la producción verbal. En el área andina, literatura nacional eran aquellas producciones cultas escritas en español, mientras que las literaturas orales en lenguas nativas eran consideradas simple y llanamente folklore, una idea que dialoga con el concepto de “semiosis colonial” de Walter Mignolo (2005), donde sí se incluyen las prácticas semióticas no-verbales de origen indígena (kipus y códigos) en los estudios literarios. Ahora bien, el gran aporte de Cornejo Polar no es poner en relieve esta dicotomía sino la posibilidad de combinar estas dos esferas –la literatura “cultura” y aquello a lo que le llaman folklore–: “cuando una obra de un sistema recoge uno o más elementos de otros sistemas, su conformación interna puede modificarse hasta el punto de constituir una variante notable de un género literario ya establecido”

(Mazzotti, “Heterogeneidad” 2021:240). El ejemplo más importante al que se suele aludir, también por Rama, es Arguedas y la inclusión de frases completas en quechua, la modificación del ritmo narrativo y las expresiones propias de la oralidad popular.

Antonio Cândido (1972) en “Literatura y subdesarrollo” ya había propuesto algo mucho más radical al pensar en que la forma más efectiva de superar la dependencia con Europa era produciendo obras influidas no por modelos extranjeros sino por ejemplos nacionales anteriores. Lo que Cornejo Polar llamó a propósito folklore para remarcar el desplazamiento que la crítica ha hecho de las producciones de arraigue oral, es lo que Florencia Garramuño (2015) llamó “modernidades primitivas” para representar la tensión con las producciones que han estado desde siempre en diálogo con el concepto de cosmopolitismo. Dice Garramuño:

la idea de lo primitivo es, en cierto sentido, un cosmopolitismo al revés. Me interesa este contraste para marcar cómo el término cosmopolitismo puede llegar a constituirse como un término colonial que, más que señalar la relación entre una nación –o un sujeto– y su afuera, señalaría la relación entre un sujeto o nación y un afuera determinado y específico: el afuera que es Europa, Occidente, o las culturas “no primitivas”. Traduciéndolo para la vanguardia: son cosmopolitas los latinoamericanos cuando se refieren a Europa; no los europeos cuando se refieren a América Latina o África, quienes son vistos, en cambio, como primitivistas. (92)

A la luz de estas propuestas se puede ver que hay una clara tendencia a entender lo transcultural como sinónimo de nacional y a lo nacional como sinónimo de popular. A su vez, lo popular vacila entre la producción artística de grupos

externos a la elite intelectual y a una idea esencialista del folklore. Ya había hablado sobre esto De Certeau en su idea de la *folklorización* de lo popular y el buen salvaje, explicado por Pablo Alabarces (2021). Son, de acuerdo al crítico, conceptos nacidos y desarrollados en Francia:

De Certeau narra cómo, a finales del siglo XIX, aparece una nueva etapa, complementaria de los anteriores: la folklorización de lo popular.

Nuevamente: una era de sublevaciones de masas (Francia venía del intento de la Comuna de París en 1871), de constitución de las clases populares urbanas en proletariados agrupados y activos políticamente. Frente a ese panorama, los intelectuales –la burguesía francesa por boca de sus intérpretes legítimos– contestaban con el descubrimiento de una cultura popular inocente, espontánea, rural, autónoma de las perversiones urbanas; el pueblo era el buen campesino –otra forma de catalogarlo como el buen salvaje–. (*Pospopulares* 22)

De Certeau se pregunta ¿existe la cultura popular más que en el acto que la suprime? Es decir, ¿existe más allá de su condición de descubierta y cognoscible por su contraparte, la culta, la institucionalizada? Desde este punto de vista, la literatura popular no tiene nada que ver con la literatura de masas ni de entretenimiento, sino con lo “autóctono”. En su faceta opuesta, el cosmopolita es naturalmente internacional, pero esta posibilidad se reserva a un grupo selecto, que es, a su vez, el que tiene la posibilidad de entrar en contacto con lo novedoso y por lo tanto es el grupo cuya apertura al mundo le permite experimentar. Si Rama (2017) otorgó el valor de los transculturadores al supuesto rescate y preservación de las tradiciones de

los pueblos, con esto terminó por pormenorizar las potencialidades creativas que las culturas orales y que los espacios no-urbanos tenían por ofrecer. Sin embargo, Rama explica que la literatura que surge del conflicto modernizador no es ni el discurso costumbrista tradicional (el pintoresquismo idílico), ni el discurso modernizado, si no una invención original (*Transculturación narrativa* 96). Sin duda la mayor limitación fue considerar al narrador como un mediador en el proceso transculturador (99) ya que esto fue lo que lo condenó a ser entendido como un discurso en vías de transformarse en estudios culturales o subalternos. Hubiera sido más interesante considerar al narrador un creador, como cualquier otro narrador cosmopolita. Ahora bien, la paradoja de los transculturadores es que hacen uso de sus experiencias en sus pueblos como materia literaria para sus novelas, pero la técnica es en apariencia tan extranjera como la de los cosmopolitas. Podría decirse que hay todavía más astucia en los transculturadores por encontrar en la oralidad de sus pueblos compatibilidad con las técnicas narrativas de los franceses, ingleses o norteamericanos, o lo que es mejor pensar todavía, que encuentran en los europeos ecos de su pueblo, como contaba Rulfo cuando leía a los escritores nórdicos.

Evidentemente que a finales del siglo XX la tendencia a rechazar las producciones regionalistas por provincianas y nacionalistas todavía estaba vigente. Después de unos años, la novela regional, la novela de la tierra, la novela de la

Revolución mexicana⁴⁰, todas ellas asociadas al realismo social⁴¹, comenzaron a ser estudiadas como estilos que superan la clásica tendencia de interpretarlos como proyectos nacionalistas del arielismo de Enrique Rodó; la posibilidad de estudiar estos estilos desde una perspectiva más allá de la evidente posibilita entenderlos como eficientes herramientas discursivas para transmitir un mensaje geopolítico. Algunos autores⁴² propusieron leerlos desde una perspectiva más actual, como un último recurso para representar la necesidad urgente y los desafíos de ubicar el carácter nacional en tierras expropiadas durante el proceso de modernización latinoamericano. Paradójicamente, fueron los autores del *boom* los que desacreditaron la novela de la

⁴⁰ La novela de la tierra y la novela de la Revolución Mexicana comparten la mayoría de las características formales de la novela regionalista: detalles geográficos elaborados, glosarios, simulaciones fonéticas del habla de los pobladores de la región y características de una visión eurocéntrica y etnográfica por parte del narrador. La novela de la Revolución Mexicana tiene un especial énfasis en los movimientos populares y en los testimonios.

⁴¹ Por su parte, Françoise Perus (2019) propone leer de modo similar el realismo social, que, a falta de autonomía de las ciencias sociales como disciplina, los intelectuales recurrían a la novela por su facilidad para reconstruir procesos a través de la narración, y al realismo por su capacidad de objetividad. Era el medio más eficaz para la denuncia; por esta razón, el realismo social como género tiene límites sumamente inestables hasta poder ser considerado un género híbrido, puesto que, como sugiere Perus, su literariedad se mide en cuanto a su grado de ausencia o presencia del carácter testimonial y aquello que se llama realismo, como todo género, está sometido a procedimientos variables. La siguiente cita ilustra de forma exacta esta idea: “[El realismo social] redefinió más de una frontera entre lenguajes literarios y no literarios, tanto orales como escritos; rompió con la causalidad lineal de la narración, organizándola en torno a las confrontaciones entre espacios-tiempos disgregados, si es que no también en torno a los entreveros de mito e historia; acudió a menudo a la primera persona de enunciación para convertirla en centro colector de relatos, fragmentados o no, provenientes de una diversidad de personajes no por episódicos menos relevantes; y llegó también a multiplicar las voces narrativas, unas veces yuxtaponiéndolas, y otras confrontándolas entre sí y con la del narrador histórico. Carentes hasta hoy de sistematización en el plano de las poéticas narrativas y de las tensiones que le subyacen, las diversas vías narrativas ensayadas por la corriente del realismo social bien pudieran constituir uno de los antecedentes, y no el menor por cierto, de la transculturación narrativa tal y como la entiende el propio Rama, e incluso del género testimonio, o de la novela-testimonio actualmente en boga.” (*Transculturaciones* 274)

⁴² Además de Alonso y Perus, también se pueden encontrar los aportes de Ericka Beckman, *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age* (2012); Scott DeVries, *A History of Ecology and Environmentalism in Spanish American Literature* (2013); William Flores, *Ecocrítica poscolonial y literatura moderna latinoamericana*. (2015); Jennifer French, *Nature, Neo-Colonialism, and the Spanish American Regional Writers* (2005).

tierra por su provincialismo y su foco en las culturas rurales, incluso teniendo a García Márquez como su mayor representante. Alonso (1990), citado anteriormente, profundiza en esta hipótesis y explica, en tono eco-crítico, que la retórica de los regionalistas estaba asociada con la desesperación de las elites latinoamericanas que habían perdido las tierras que poseían antes de los procesos de independencia; además, la novela entonces era el medio más efectivo para expresar el drama de las capitales extranjeras que estaban destruyendo las tierras latinoamericanas en servicio de una economía globalizada y en concordancia con las premisas de la modernidad (*The Spanish American Regional Novel* 30-31).

Tener en cuenta los objetivos y la metodología de estos estilos literarios precursores y contemporáneos a los transculturadores es crucial para entender la postura de Moraña, ya que como se puede contrastar, la tendencia es equiparar la mirada “hacia adentro” con los proyectos nacionalistas. El gesto de Rama de celebrar las técnicas y los temas de los transculturadores que en lugar de proveerse de escenarios y personajes extranjeros para armar sus novelas se deciden por situarlas en los espacios que conocen muy de cerca, enciende las alarmas de los críticos porque recuerda a los procedimientos de los regionalistas que efectivamente buscaban rediseñar la nación y encender un sentimiento patriótico. En esta misma línea, Alberto Moreiras (1997) fue todavía más polémico con su ensayo “José María Arguedas y el fin de la transculturación”⁴³ donde provee una lectura ejemplar de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1971] y sentencia en forma apocalíptica que “la transculturación es una máquina de guerra, que se alimenta de la diferencia cultural, cuya principal

⁴³ También en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos* editado por Mabel Moraña.

función es la reducción de la posibilidad de heterogeneidad radical” (218). La novela de Arguedas paradójicamente termina con la idea de la transculturación y su búsqueda por una diferencia latinoamericana. Moreiras retoma este ensayo en *The Exhaustion of Difference* (2001) y termina la cita del siguiente modo:

Transculturation is a war machine, feeding on cultural difference, whose principal function is the reduction of the possibility of radical cultural heterogeneity. Transculturation is a part of the ideology of cultural productionism, indeed a systemic part of a Western metaphysics of production, which still retains a strong colonizing grip on the cultural field. (195-196)

En contra de las teorías sobre la otredad, las reflexiones de Moreiras encuentran el problema del *otro* implícito en la teoría de la transculturación narrativa. Desde la óptica de Moreiras y en diálogo con Nelly Richards (1997) y su crítica al *neoexotismo*, el planteamiento de la cuestión latinoamericana como un problema de la otredad muestra al latinoamericano como un silencioso subalterno posicionado en una exterioridad salvaje que lo condena a seguir en una posición subalterna frente al discurso metropolitano que lo excluye de los círculos donde se debate el sentido de América Latina. Quizás el punto más atinado de Moreiras está en pensar que la modernidad a la que aspiran los transculturadores a través de su técnica, de acuerdo a la lectura de Rama, es una forma indirecta de complacencia y aceptación de la idea de modernidad como verdad y destino del mundo: “in fact, [literary transculturation] ultimately implies the acceptance of modernization as ideological truth and world Destiny” (188).

Dicho esto, no se puede dejar de lado los debates de John Beverley en *Subalternity and Representation* (1999) donde explica que las circunstancias que lo llevaron en dirección a los estudios subalternos rondaron alrededor de un sentido de insuficiencia respecto a los paradigmas de la práctica literario-política del proyecto de izquierda en la cual él e intelectuales contemporáneos se formaron. El propio Beverley fue uno más dentro de un grupo de intelectuales que en el campo de los estudios latinoamericanos empezaba a tener noticias del *South Asian Subaltern Studies Group*⁴⁴. Lo que compartían era un sentido colectivo de que el proyecto de la izquierda latinoamericana que había definido su trabajo anterior había llegado a un límite. Ahora bien, según él mismo considera, dentro de la práctica literaria latinoamericana, el más influyente de los paradigmas de izquierda fue el de la transculturación narrativa de Ángel Rama, que según lo entiende, continúa sirviendo como “something like a Latin American form of the kind of postcolonial high modernism Said champions”, en referencia a un grupo de críticos de estudios post-coloniales delimitado por Edward Said en el prefacio de *Selected Subaltern Studies* (1988) editado por Ranajit Guha y Gayatri Spivak. Algunos de los nombres de varias disciplinas y países que entran en este grupo son Ranajit Guha, Salman Rushdie, García Márquez, Faiz Ahmad Faiz y Frantz Fanon. Para este grupo, la transculturación:

posited the providential role of a “lettered” vanguard of social scientists, pedagogues, artists, writers, critics, and a new type of politician to represent

⁴⁴ Habla precisamente de Roberto González Echeverría (*Myth and Archive*), Homi Bhabha (*Nation and Narration*) y Doris Sommer (*Foundational Fictions*).

subaltern social classes and groups by developing new cultural and political forms in which their formative presence in Latin American history and society could be made manifest. (43)

El problema de plantear lo regional (que es también lo arcaico y lo subalterno) como un problema de integración con el Estado-nación como reflejo de un proyecto “incompleto” de la modernidad latinoamericana, desde la perspectiva de Beverley, no le permitió a Rama concebir estos elementos –lo regional, lo arcaico y lo subalterno– como entidades sincrónicas en sí mismas, con su propia lógica e intereses históricos que, como bien explica Beverley, podrían incluso concebir la reivindicación de un tipo diferente de Estado-nación. Beverley expresa radicalmente que la idea de la transculturación original de Fernando Ortiz en su ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* y la actualización de Rama desde la narrativa, significa una fantasía de reconciliación de clase, género y raza, dado que sus postulaciones parecieran no concebir la posibilidad de que los grupos subalternos adquirieran independencia ideológica y teórica para la creación orgánica de sus propias formas culturales e intelectuales, formas que podrían hasta contradecir la narrativa propuesta⁴⁵. Desde este punto de vista, Beverley lee *La ciudad letrada* de Rama como una autocrítica de su propia teoría de la transculturación, enmarcada en el contexto de la incipiente crisis del proyecto de izquierda latinoamericano en la década de 1980.

⁴⁵ Dice expresamente: “From the perspective of transculturation, Rama cannot conceptualize ideologically or theoretically movements for indigenous identity, rights, and/or territorial autonomy that develop their own organic intellectuals and (literary or nonliterary) cultural forms—forms that not only do not depend necessarily on a narrative transculturation but in many cases feel obliged to resist or contradict such a narrative (...). The idea of transculturation expresses in both Ortiz and Rama a *fantasy* of class, gender, and racial reconciliation.” (47)

Por otro lado, Beverley lee el concepto de hibridación desarrollado por Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* (1989) como otra idea más, junto a la de la transculturación, vinculada a las antiguas formulaciones en torno al mestizaje y la criollización; son todos ellos conceptos portadores de una “esencia de la identidad latinoamericana”. Ahora bien, la diferencia entre Rama y Canclini, propone Beverley, radica en que mientras Ángel Rama y Fernando Ortiz veían la transculturación como una posibilidad favorecedora del Estado-nación para integrar poblaciones y regiones heterogéneas en el proceso de modernización, Canclini ve, de manera más posmoderna a la hibridez como un proceso que ocurre necesariamente no solo en el margen del Estado, sino también en contra del Estado, ya que cuestiona su capacidad representativa y las ideologías del aparato estatal; de este modo, en Canclini hay un cambio de foco, la ciudad letrada no es quien posee la palabra, sino la cultura popular: “correspondingly, the locus of transculturation shifts for Canclini from high culture –Rama’s *transculturación narrativa*– back to popular and mass culture– Ortiz’s emphasis on everyday culture (food, clothing, sociolinguistics, popular music)” (126).

Hasta aquí, la lectura de Beverley no se diferencia demasiado de la lectura de Moraña y Moreiras que buscan desmontar las pretensiones de los grupos de intelectuales que escriben en nombre de la nación y que tienden a un peligroso nacionalismo xenófobo y tradicionalista. Los tres críticos intentan demostrar las falacias detrás de los discursos que se ajustan a los privilegios del conocimiento académico para fomentar ideas que, enmascaradas con la intención de representar a los grupos subalternos, terminan por articular nuevas formas de dominación que

quitan agencia política y cultural a los colectivos que pretenden representar, como ya había intentado demostrar Spivak (1988) en su ensayo “Can the Subaltern Speak?”. Desde mi lectura, no hay en la teoría de Rama ningún postulado explícito ni implícito que demuestre que se está poniendo en funcionamiento una ideología del mestizaje o una agenda política de control proteccionista. Lo que a mi parecer está planteando Rama es un llamado a la crítica a encontrar nuevas lecturas en la literatura latinoamericana que trata sobre espacios, voces y temas alternativos a los de la ciudad. Con esto no se busca competir contra una literatura citadina, ni discutir sobre cuánta agencia tiene una u otra literatura, sino traer a discusión una serie de obras con características en común que se han estudiado y se estudian hoy con una intención integracionista dada su evidente marginalidad. Si bien los autores que Rama propuso como modelos de la transculturación narrativa no pueden ser considerados marginales, sí se puede afirmar que las características que los identifica y con las que coinciden obras como las que aquí me propongo estudiar requirieron de editores, investigadores, o lectores con vocación para que estas obras contaran con la atención de los circuitos editoriales, artísticos y académicos que las literaturas urbanas, especialmente en contacto con Europa, ya cuentan.

En este sentido, José Eduardo González (2017) en *Appropriating Theory: Ángel Rama's Critical Work* con una lectura más actualizada y conciliadora explica que lo que Rama toma de la teoría transculturadora de Fernando Ortiz es la naturaleza modernizadora y la capacidad crítica de los transculturadores de analizar su realidad local con el fin de evaluar los elementos que sobrevivirían a la modernización. El problema, plantea González, es que Rama podría haber resaltado que la narrativa

transculturadora del siglo XX consistía en un nuevo modo de transculturación con características modernas y con un rol activo en el proceso modernizador. Sin embargo, Rama terminó por dejar caer su teoría en una transculturación tradicionalista: “He nullifies the characteristic that makes transculturation a unique modern phenomenon –the creative and analytic capacities– and confuses it with traditional transculturation” (80). De los tres teóricos, es González quien logró visualizar mejor el problema de la teoría transculturadora. Dado su préstamo de la antropología cultural de Fernando Ortiz, era de esperar que Rama recibiera cuestionamientos con respecto a los debates sobre el concepto de nación. En el caso de Moraña y Beverley, su cuestionamiento entra en juego con el auge de los estudios subalternos y en el caso de Moreiras con el nacionalsocialismo y la sociología de la otredad. El discurso de Arguedas “No soy un aculturado” en el acto de entrega del premio “Inca Garcilaso de la Vega” en 1968 fue el momento en que se posiciona ideológicamente y al ser tomado por Rama como el principal representante de la vanguardia transculturadora condena al grupo a los intereses políticos de Arguedas: “(...) fue la ideología socialista y el estar cerca de los movimientos socialistas lo que dio dirección y permanencia, un claro destino a la energía que sentí desencadenarse durante la juventud”⁴⁶. Por esta razón, las lecturas de estos críticos llevan a sospechar que Rama, al proponer a Arguedas como el modelo ejemplar, está coincidiendo con esta misma línea ideológica. Sin embargo, considero más productivo pensar que Rama en su mapa de la literatura latinoamericana no buscaba convencer

⁴⁶ De su discurso “No soy un aculturado”. Congreso Nacional de Estudiantes, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 20 agosto de 1965.

ideológicamente a sus lectores sino resaltar características claramente distintas en un proceso común de modernización de la literatura en los países latinoamericanos. Tal como explica González, fue desafortunado poner la fuerza en el rescate y preservación de las tradiciones de los pueblos que los transculturadores utilizan como materia literaria, pues con este gesto pormenoriza las potencialidades creativas y las renovaciones literarias que los escritores propusieron y en cambio resalta las problemáticas ideológicas sobre lo nacional.

Las acusaciones hacia Rama resuenan en algunas ideas dichas por Cortázar en la polémica con Arguedas sobre la cual me detendré en las próximas páginas. Pero creo que donde más fuertemente se puede encontrar la resistencia entre nacionalismo y cosmopolitismo es en Borges y “El escritor argentino y la tradición” (1974 [1953]):

No sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. (...) El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo. (...) Los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina, pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo. (270-271)

Borges, con su astucia, se adelanta a defender algunos textos respetados sobre estancias y orillas dentro de la literatura argentina, como *Martín Fierro* [1872] y *Don Segundo Sombra* [1926], pero lo hace como un gesto de gratitud con la otra literatura:

la europea y la norteamericana. Explica que para tener un *Don Segundo Sombra* fue necesario que exista un Kipling, un Mark Twain y varios poetas franceses. Me interesa recordar este punto porque, así como Güiraldes se nutrió de estos escritores, también lo hizo Rulfo con los escritores escandinavos de la zona nórdica como lo demostró Rama. Sin embargo, sus detractores no hacen alusión a este análisis que es tan importante para entender por qué los transculturadores pueden ser considerados vanguardia y no parte de los círculos del folklorismo. Juan Rulfo es sólo un referente, pero lo mismo podría decirse de Elvira Orphée que ha escrito sobre las calles de tierra de Tucumán, pero en sus entrevistas habla de su admiración por los escritores japoneses⁴⁷. Con esto quiero resaltar, otra vez, cuán importante es la salvedad que Rama hace cuando dice que ambas vertientes, cosmopolitas y transculturadores, convergen desde y hacia un mismo punto. Hay cierta exterioridad en los transculturadores y sería interesante preguntarse qué tanto de interioridad hay en los cosmopolitas.

Para finalizar, Françoise Perus en *Transculturaciones en el aire* (2019) título que hace referencia a la teoría de Rama y a *Escribir en el aire* (1994) de Cornejo Polar, critica en detalle muchas de las ranuras que quedaron sin cerrar en el proceso teórico de la transculturación narrativa. Comienza por indagar “hasta qué punto la *Transculturación narrativa* de Rama responde a lo practicado y conceptualizado por Fernando Ortiz y en qué medida el crítico uruguayo amplía, restringe o reformula los aportes de su antecesor” (208). En este recorrido, Perus reivindica a Ortiz y su

⁴⁷ Así lo menciona Soledad Martínez Zuccardi (2019) en “Elvira Orphée, una autora oculta”: “Admiraba a Juan Rulfo, leía a Colette, a Rilke, a “los escritores de antes” como Tolstoi y Dostoievski, a los japoneses Mishima, Dazai, Tanizaki, Akutagawa, ‘que hipnotizan con su doble aspecto sagrado y maligno’”.

estrategia de abarcar las diferencias sin caer en esencialismos, uniendo oposiciones y contradicciones culturales sin confundirlas y manteniendo las tensiones que fueron renovando las condiciones históricas y sociales de Cuba, aquello que Ortiz llamó una “puesta contacto de elementos culturales y estatutos y proveniencias disímiles”; desde esta postura, opina Perus

Ortiz no recurre a una forma que diera pie para la síntesis armónica de los contrarios, antes bien, se vale de una tradición genérica que, no por sumamente codificada debido a su marcada impronta popular oral, deja de caracterizarse por su apertura al devenir a la consideración del presente como conjunción de futuros y pasados. (162)

La apertura al devenir se refleja en los autores agrupados por Rama bajo el nombre de transculturadores quienes, como explica muy sucintamente Perus, fueron partícipes de una modernización del ámbito literario que se asimilaba a las naciones más “adelantadas”, haciendo aportes que provenían del “pensar mágico-mítico”, característico de “regiones maceradas aisladamente” (207). Por otro lado, apunta que Rama no distingue los conceptos de transculturación, de mestizaje ni de mesticismo (*sic*), que en el contexto de las teorías sobre el mestizaje y la hibridación (tomando en cuenta también a Achugar y a García Canclini) ha quedado “en el aire” como insinúa el título de este estudio. Así también indaga en el hecho de que Rama no cita con detenimiento a Cornejo Polar –hace apenas dos menciones de sus estudios sobre indigenismo– pese a la destacable cercanía en el enfoque de sus estudios y las colaboraciones que tuvieron juntos. Esta llamativa ausencia se resume en una falta de

edición detallada, lo que tiene mucho de cierto considerando que *Transculturación narrativa en América Latina* es en realidad un compendio final de ensayos anteriores.

Se podría decir que el análisis de Perus se estructura alrededor de tres críticas: la primera, el recorte histórico-político de Rama, puesto que sitúa la problemática de la transculturación a partir de los procesos que surgieron después de la Independencia, lo que en parte la desliga de otros conflictos implicados también en las nociones de mestizaje:

El deslinde de esos mismos procesos respecto de otros más englobantes como los de mestizaje o de mestización, conlleva una ruptura en el interior de las manifestaciones literarias derivadas del Descubrimiento y la Conquista.

(...) Marcada ante todo por aspiraciones a una “modernidad” situada más allá del ámbito propio y en buena medida impulsada por y desde los centros metropolitanos, esta reorientación habría conllevado a su vez cierta desvinculación, si no de las herencias coloniales en cuanto tales, al menos sí del sistema nocional forjado en tiempos anteriores a la Independencia. (219)

La segunda crítica que hace es la liviandad de algunos preceptos formulados por Rama en este recorte; lo que Rama concibe como vuelta de los vanguardistas hacia “las formas acumulativas y dispersas del Renacimiento” así como la contundente noción de “novela burguesa” del racionalismo europeo no resultan del todo convincente. Perus explica que los medios masivos interfieren de muchas maneras en los deslindes entre la cultura popular y la tradición letrada pues propician redefiniciones del lugar y el papel de ambas tradiciones (realismo y vanguardia) y es sobre esta encrucijada en donde haría falta ubicar el análisis del surgimiento de los

diferentes movimientos de vanguardia y el género novelesco. El papel de la vanguardia en Latinoamérica explica Perus, fue decisivo:

ella es la que posibilita el establecimiento de puentes por sobre lo distante y separado, y la que, al insertar lo más tradicional de América Latina en lo más moderno y dinámico de Europa, propicia el advenimiento de lo nuevo y creativo, obstaculizado hasta entonces por el supuesto apego de la narrativa latinoamericana, en particular la regionalista, a estructuras novelescas caducas, cuando no también inapropiadas. (247)

Finalmente, la poca importancia que presta a la construcción de los personajes de las obras literarias analizadas en la teoría de la transculturación narrativa. Perus insiste en la falta de atención a las formas narratológicas pese a que la teoría de Rama se aplica específicamente a la narración literaria. El análisis de los transculturadores prioriza la perspectiva antropológica y sociológica en detrimento del análisis eminentemente literario. Para Rama la cosmovisión sigue ligada al origen de los lenguajes y a las estructuras mentales puestos en contacto bajo el impulso modernizador venido de fuera. Pero no hace mayores referencias a la forma del personaje, a la mediación de valores internalizados por parte de éste, ni a sus insuperables conflictos con el mundo.

Sin duda las críticas de Perus son todas acertadas y su lectura de Ortiz enriquece la teoría de la transculturación narrativa. Su conclusión es, en definitiva, que los afanes de Rama por vincular las renovaciones de “la narrativa regionalista” con la modernidad, como lo nombra la autora, fue en detrimento de una continuidad temporal, lo que contribuyó a sesgar su concepción, y a desvalorizar las implicaciones

creativas de este proceso, ya señaladas por Ortiz. Desde mi punto de vista, aunque no se puede negar que Rama cae en ciertos esencialismos sobre los que me detendré a lo largo de este capítulo –por ejemplo, el escritor como traductor y el escritor de provincia como un intelectual que tiende al conservadurismo– creo que la propuesta de Rama sigue teniendo la misma importancia en cuanto permitió girar la mirada hacia otra vanguardia que no fue la de los modernistas, ni la de los ultraístas, ni la de los escritores del *boom*. Así, esta vanguardia transculturadora lo que permite es un puente entre más de una generación de escritores de provincia. Los esencialismos de Rama deben ser entendidos en su contexto de producción, puesto que es una teoría que se propuso hace más de cuarenta años y no contó con tiempo suficiente para ser reelaborada, dado el trágico accidente de avión que siguió a estas publicaciones. De modo que, más que por un afán reduccionista o por un sesgo ideológico, creo que su teoría se vio truncada por razones mayores y nunca se podrá saber qué otras meditaciones hubieran llevado a esta teoría a desarrollarse en algo críticamente productivo y a salvo de dicotomías. La transculturación narrativa fue la última propuesta teórica de Rama y pese a que se inscribe en una tradición problemática e inagotable sobre los discursos de mestizaje, sigue siendo una teoría literaria, y en este sentido, sigue teniendo la misma importancia en cuanto permitió girar la mirada hacia la otra vanguardia, con procedimientos similares a la hegemónica, pero con un uso literario de la urdimbre oral y los espacios menos urbanizados, tantas veces vituperados de tradicionalistas y localistas. Tomado así, la teoría de Rama es todavía un buen punto de partida para abordar aquellas producciones literarias que se deciden

por narrar desde y sobre escenarios alternativos a las ciudades y con sujetos, situaciones, maneras y voces alternativas a las urbanas.

La adjetivación y sus desastres

Al principio de este capítulo mencioné un artículo de Rama (1981) publicado en *Hispanamérica* donde el tema de la transculturación narrativa parece surgir casi como un residuo de un análisis anterior sobre las técnicas narrativas foráneas, desarrollado categóricamente. Allí, Rama propone los conceptos de *modelo operativo* y *modelo productivo técnico* para explicar la evolución de los movimientos estéticos en Latinoamérica y en relación con Europa y Estados Unidos. Ha habido poca respuesta a este análisis, quizás por sus desvíos descriptivos y sus forzados préstamos de la economía política. Ejemplifica con Carpentier, Asturias y Cortázar, pero no provee más ejemplos fuera del canon. Aunque es en su lectura de las dos vanguardias en donde está el verdadero aporte de este ensayo, me interesa traer a discusión un interesante diálogo que establece con un ensayo de Carpentier titulado “Problemática de la actual novela latinoamericana” de 1980. En dicho ensayo, Carpentier propone de forma radical que el estilo legítimo del novelista latinoamericano actual, es decir, del novelista de las décadas de los setenta y ochenta, es el barroco. Responde a esto Rama:

Más curioso que la afirmación, solo cierta para un sector de la narrativa presente, no para toda, es la fundamentación, pues ella deriva de que presupone un lector extranjero que no conoce los elementos componentes de la realidad americana. La necesidad de incorporar a europeos,

norteamericanos y el mundo todo como lectores de la novela latinoamericana, evitando al mismo tiempo el régimen de “glosarios” con que concluían las novelas regionalistas, lleva a Carpentier a proponer una escritura barroca (aunque más bien quiere decir pormenorizada) que proporcione “la sensación del color, la densidad, el peso, el tamaño, la textura, el aspecto del objeto” desconocido por los extranjeros. Quizás pocos textos ilustren mejor esa minoridad en que se ha sentido el escritor latinoamericano respecto al modo desenvuelto de operar que ha tenido una cultura dominante como la europea, que se formulaba para sí misma soberanamente y abandonaba a los marginales del mundo el trabajo de comprenderla con su propio esfuerzo. (Rama, “La tecnificación narrativa” 38)

Procede, luego de esto, a compartir el ya clásico ejemplo de Carpentier respecto a la ceiba cubana:

La palabra pino basta para mostrarnos el pino; la palabra palmera basta para definir, mostrar, la palmera. Pero la palabra ceiba –nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman “la madre de los árboles”– no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de árbol gigantesco, adusto y solitario, como sacado de otras edades, sagrado por el linaje, cuyas ramas horizontales, casi paralelas, ofrecen al viento unos puñados de hojas tan inalcanzables para el hombre como incapaces de todo mecimiento. (39)

La interpretación de Rama es que ante la “minusvalía” de una cultura que es solo “regional” y no “universal”⁴⁸ el narrador debe recurrir al barroco, que es lo mismo decir debe recurrir a descripciones, comparaciones, giros del lenguaje y otras posibilidades retóricas. En la búsqueda de este objetivo se llega a una prosa barroca o “forzosamente barroca”, como lo dice Carpentier. Pero Rama advierte: “sólo el afán de universalizar la recepción de las obras literarias, partiendo de una cultura marginal explica la fundamentación de la escritura barroca y nos revela cuánto incide el polo internacional en las técnicas de la escritura narrativa” (39-40). Ahora bien, Rama encuentra que, tal como el europeo no debió esforzarse para explicar lo que era un pino nevado, así tampoco lo hizo José Hernández que hablaba del ombú sin jamás explicar qué es un ombú, pues se trata de un elemento “consabido para el círculo de sus lectores” (39). Entonces, partiendo de esta base, creo que esta es una interpretación de la escritura que merece otro pliegue, independientemente de la discusión que podría surgir respecto a si es cierto o no, o si fue o no un objetivo consciente el de recurrir a las estrategias del barroco para describir a América⁴⁹.

Me permito pensar que antes que un “afán de universalizar la recepción de las obras literarias” como Rama dice y como Carpentier insinúa, esta prosa barroca pudo haber sido (por lo menos) dos cosas: o bien una consecuencia de los intereses del mercado, especialmente para aquellos escritores ansiosos por experimentar la popularidad de la que gozaban algunos escritores en Europa, o bien, pudo haber sido

⁴⁸ Todas las expresiones entrecomilladas pertenecen a Rama.

⁴⁹ Dicho sea de paso, fue un recurso que Carpentier encontró en el asombro de los conquistadores al llegar América y que luego desarrolla en sus escritos sobre lo real maravilloso. Ya es un lugar común en la lectura del diario de Colón donde se resalta el uso de comparaciones reduccionistas en su mediocre intento por describir a América.

(como lo diría Borges) una fatalidad, nada más y nada menos que un producto de la transculturación. De modo que más que un inocente intento por comunicar la naturaleza latinoamericana, creo que la ilusión de alcanzar fama en Europa, estimulado por el mercado editorial y la imagen proyectada por los escritores que vivían o habían estado viviendo en Europa –Carpentier incluido–, podría explicar mejor el giro estilístico de las novelas emergentes. De hecho, Rama admite esta búsqueda cuando analiza la incorporación de las técnicas del surrealismo en *El Señor Presidente* [1946] de Miguel Ángel Asturias y en *Viaje a la semilla* [1944] de Alejo Carpentier. Sin embargo, más interesante aún me parece pensar en la posibilidad de un estilo que haya ido evolucionando hacia esas características que Carpentier resume con la palabra barroco, y que a su vez implicaba el paulatino abandono del regionalismo, el indigenismo y el negrismo de Rómulo Gallegos, Ciro Alegría y Nicolás Guillén respectivamente. En su proceso evolutivo, la nueva novela habría mantenido algunas características de estos movimientos que en su momento representaron también una maduración de los híbridos historia-literatura-ensayo con *Facundo* [1845], *Amalia* [1951] y *Una excursión a los indios ranqueles* [1870].

Lo que aquí propongo, a través del pensamiento de Rama, es que a medida que la novela moderna fue evolucionando hacia un signo propio de “madurez latinoamericana”, como él lo expresaba, a la par iba madurando también una clase social (e intelectual) fuertemente marcada por el proceso de transculturación. Para explicarlo, traigo a colación dos puntos tratados por Rama en *La novela en América*

Latina y en *Transculturación Narrativa*⁵⁰ citados anteriormente. En su estudio sobre la novela latinoamericana, Rama (1982) explica que ya para los comienzos del siglo XX el aporte de las novelas regionalistas⁵¹

revelan un período excepcional de la creatividad narrativa, sin igual hasta entonces, que coincide en la fijación de un modelo narrativo peculiar, emparentable desde luego con el regionalismo europeo que se da en las mismas fechas, aunque no es la fuente de esta producción, pero capaz de transmutar una coyuntura específica de la cultura latinoamericana. (*La novela en América Latina* 23)

Este modelo narrativo, explica Rama, aportaría algunos elementos que se repiten en todas las obras que se inscriben en el género de la novela, como las relaciones internas de tiempo, el espacio para forjar un criterio de verosimilitud y el ritmo y el tono creado para la lectura privada en oposición a “la oratoria naturalista” del siglo XIX. Sin embargo, algunos elementos de la poesía que seguían vigentes en la narrativa eran

La distensión rítmica que alcanza la poesía al liberarse de las matrices convencionales, la acentuación de lo vivido a través de un lenguaje connotativo, el desprendimiento de los códigos socializados que apunta a su subjetivación, la recuperación de las napas íntimas del habla con su peculiar

⁵⁰ *Transculturación narrativa en América Latina* puede ser considerado el compendio definitivo de todos sus artículos en torno a estas ideas, aunque como indica Françoise Perus (2019), sin suficiente edición.

⁵¹ Los autores más estudiados de este movimiento son Manuel Gálvez, Mariano Azuela, Rómulo Gallegos, Eduardo Barrios, Benito Lynch y José Eustasio Rivera.

léxico y sintaxis, la irrupción de la imagen y la metáfora como cifras de una unificación del mundo. (25)

Se puede ver entonces que la novela empieza a reconocer su autonomía a través de la subjetivación de la prosa, o, mejor dicho, con la adopción del discurso interior como recurso narrativo y con la imagen y la metáfora como elementos predilectos. Rama recalca además la recuperación de la oralidad con su léxico y su sintaxis, esta vez matizada con los recursos que la literatura puede proveer. Este punto me parece particularmente importante pues es en donde mejor se percibe el proceso transculturador, dado que en esa oralidad *recuperada* es donde yacen los vocablos que acusan la evolución de una sociedad que ha crecido en permanente tensión desde la época de la colonia y que tuvo su mayor impacto durante la división de las naciones con el mestizaje y la estratificación de las clases sociales a costas, lo que me lleva al siguiente punto planteado por Rama en sus estudios sobre el indigenismo del mesticismo (*sic*).

En el apartado “Indigenismo del mesticismo” dentro de *Transculturación narrativa* (2017), Rama analiza los objetivos e intereses del movimiento indigenista, específicamente en la revista *Amauta* [1926] bajo la dirección de José Carlos Mariátegui. La revista es conocida por resguardar y teorizar los testimonios del pasado andino, pero además de funcionar como un archivo literario e historiográfico, el trabajo de los indigenistas como Mariátegui no dejaba de ser una labor intelectual con licencias creativas, hecho que le valió de muchas críticas, como Mariátegui mismo lo expresaba:

La mayor injusticia en que podría incurrir un crítico sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo.

Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos.

Por eso se llama indigenista y no indígena. (140)

Antonio Cornejo Polar (1994) interpretó esta intervención creativa de los indigenistas como un inevitable cambio de código. La novela indigenista no podía imaginar otro futuro que el padecimiento que ya habían pasado sus protagonistas, por lo tanto, sus intérpretes buscan un cambio de código en la escritura y se alejan del realismo para acercarse a la alegoría y a un idealismo enfocado en la naturaleza, de modo tal que les permita imaginar un futuro redentor y más justo. Pero además de esta justicia literaria, había en el movimiento indigenista una agenda política. En efecto, como lo dice Mariátegui y lo reafirma Rama (2017), el trasfondo del movimiento indigenista no era solo un alegato en favor de los pueblos indígenas sino también el alegato de los mismos sectores que lo formulaban: “sectores minoritarios dentro de cada sociedad, pero dueños de una intensa movilidad social y un bien determinado proyecto de progreso social” (*Transculturación narrativa* 140). Se refiere a la clase media mestiza que comenzaba a encontrar un lugar desde donde actuar y un discurso con el cual expresarse. Lo curioso de este discurso era de hecho la mixtura entre su reafirmación política, su recuperación de la historia y su licencia creativa. A juzgar por este último elemento, se puede ver una vez más que a pesar de

la fuerte impronta política, la experimentación literaria es todavía una constante y es la misma constante que se vio surgir en el período regionalista. Si sirve de refuerzo, podría decirse que es la misma experimentación⁵² con la que actuaron los poetas gauchescos a la hora de simular la lengua del gaucho. La poesía gauchesca, decía Jorge Luis Borges (1974) en “El escritor argentino y la tradición”

es un género literario tan artificial como cualquier otro. En las primeras composiciones gauchescas, en las trovas de Bartolomé Hidalgo, ya hay un propósito de presentarlas en función del gaucho, como dichas por gauchos, para que el lector las lea con una entonación gauchesca. (268)

Cornejo Polar (1994) lo entendía como un proceso inverso: cuando la lengua literaria se reinserta en la lengua común es cuando ocurre lo nuevo. Encuentra su mejor ejemplo en *Trilce* [1922] de César Vallejo contraponiéndolo al espacio lingüístico aparentemente homogéneo de Ricardo Palma⁵³ en donde “todas las disidencias parecían estar en paz, bajo el obvio imperio de una norma culta”:

La reinsertión de la lengua literaria en la lengua común (...) es lo que permite ejercer la experimentación literaria en un espacio excepcionalmente abierto: a partir de aquí cabe construir diversas opciones, desde el hermetismo de un sector de la vanguardia hasta el no-estilo de algunos indigenistas, aunque como es claro, la misma renovación reconfigurará más o menos pronto varios ámbitos literarios con sus propias convenciones. Quiero decir que la

⁵² Esta palabra es arbitraria, podríamos decir también “inquietud” o “búsqueda” creativa, lo importante es recalcar la acción creativa e insurgente que yace en la construcción de este discurso y en su consecuente propuesta estética.

⁵³ Ricardo Palma (Lima, 1833-1919) conocido por sus composiciones costumbristas estaba en búsqueda de una “lengua nacional”.

inmersión en la lengua común no implica necesariamente una nueva poética específica pero que sí parece ser la condición que hace posible el surgimiento de varias otras alternativas. (*Escribir en el aire* 158)

En este sentido, como contraparte a la interpretación sobre el estilo barroco según Carpentier y las hipótesis de Rama (“sólo el afán de universalizar la recepción de las obras literarias, partiendo de una cultura marginal explica la fundamentación de la escritura barroca”), propongo pensar que no hay gesto más *universalizador* y *hegemonizante* que aquel de dar por hecho que todo el mundo sabe de lo que se está hablando. Como expliqué anteriormente, Rama mismo lo admite y no da cuenta de eso cuando dice que los románticos se las arreglaron diciendo simplemente ‘pino nevado’, sin más “porque escribían dentro de la complicidad semántica de la lengua que compartían con sus lectores, la cual simplemente repetía la complicidad de las vivencias de una misma comunidad” (Rama, “La tecnificación narrativa” 39). Incluso lo equipara al gesto de hablar en código de la escritura de José Hernández: “jamás explica qué es un *ombú* y aun lo menciona muy pocas veces porque se trata de un elemento ‘consabido’ para el círculo de sus lectores”, dice Rama, y sin embargo concuerda en que acudir a un estilo barroco es una minusvalía por parte de una cultura que se cree regional. La propuesta de Carpentier podría haber tenido un gran potencial de no haber sido por admitir la condescendencia con el resto del mundo y principalmente con el mercado, aunque no lo mencione. Y Rama, por su parte, desmantela al escritor latinoamericano de todo tipo de autoridad creativa –y política– al afirmar que se trata de una cultura marginal y minusválida, incluso habiendo algo de sarcasmo en su argumento.

Creo que sobre este punto Lezama Lima es una excelente contraparte que juega en favor del barroco, ese “arte de la contraconquista”, sin necesidad de caer en dicha condescendencia. En sus cinco conferencias reunidas en *La expresión americana* (1993) busca combatir “el complejo terrible del americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver” y apuesta por el barroco como la estética idónea para combatirlo. Lo describe del siguiente modo: “Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo” (Lezama Lima 80). Desde esta visión, cualquier asomo de lo irrisorio, lo inesperado, lo excesivo, es al fin y al cabo la estética de los tiempos de crisis, porque es quizás la que formalmente mejor representa el apocalipsis como espacio de interrogación, en términos de Derridá. El barroco, en este sentido, es una estética contemporánea, circular, que siempre regresa en tiempos turbulentos, que, llevado al caso, es el avance de esa nueva clase mestiza que busca un lugar desde donde hacerse oír.

Creo que el mejor ejemplo tanto para demostrar esta estética barroca fatal como el gesto *universalizador* de dar por hecho que todo el mundo conoce la palabra, ya sea ceiba, ombú o quebracho, es la literatura de Marta Brunet, acusada de criollista⁵⁴ por usar indiscriminadamente estos nombres y por transcribir, haciendo

⁵⁴ En “Género y canon: la escritura de Marta Brunet” Kemy Oyarzún (2000) redime a Brunet de esta categoría y la compara con el adjudicado ‘universalismo’ de María Luisa Bombal. Aunque el aporte es importante para sacarla de las categorías deterministas, no logra vislumbrar la distancia acortada entre escritor y comunidad que propondrá Rama. Para Oyarzún todavía hay una enunciación letrada y explica: “una literatura diglósica: a partir de una enunciación letrada se narraban situaciones y personajes campesinos, incluidas sus formas dialectales y sus cambiantes concepciones de mundo. Se

uso de los recursos lingüísticos, el habla de la gente de las provincias de Chile. Marta Brunet, “última representante del regionalismo” (Rama, *Transculturación narrativa* 42) es una muestra de la transculturación narrativa en curso. Según explica Rama, en ella, el autor se reintegra a la comunidad lingüística y hay un uso desembarazado de los recursos idiomáticos, lo que significa que hay una clara diferenciación de las estrategias de la novela regionalista –aquello de imitar desde fuera un habla regional– y en su lugar se propone “elaborar [la lengua] desde dentro con una finalidad artística”. Con dentro y fuera, Rama intenta explicar la distancia entre un supuesto escritor letrado y una comunidad iletrada que debe ser interpretada y traducida por el escritor. Los ejemplos que nos da son el uso de glosarios y comillas que solían usar los escritores regionalistas para las palabras “americanas” desconocidas para un lector español. Brunet, a pesar de ser considerada miembro del regionalismo,

no se percibe a sí mism[a] fuera de ella [de la comunidad], sino que la reconoce sin rubor ni disminución como propia, abandona la copia (...) y en cambio investiga las posibilidades que le proporciona para construir una específica lengua literaria dentro de su marco. (...) restaura la visión regional del mundo, prolonga su vigencia en una forma aún más rica e interior que antes y así expande la cosmovisión originaria en un modo mejor ajustado, auténtico artísticamente solvente, de hecho modernizado, pero sin destrucción de identidad. (43)

trata de un quehacer escritural –ni llanamente criollista ni audazmente fantástico– que pone hoy en jaque a las taxonomías de la crítica literaria de la época, echando por tierra las oposiciones maniqueas de esos años” (17).

En la compilación de la narrativa completa de Marta Brunet editada por la Universidad Alberto Hurtado se usó como referencia el manuscrito de 1922. En esta edición, la novela *Montaña adentro* (2014) no muestra comillas, pero sí una cantidad exagerada de notas al pie que explican mucho de los vocablos y expresiones que utiliza⁵⁵. Es interesante cómo Brunet se provee de los signos ortográficos para intentar reproducir la sonoridad del dialecto de sus habitantes, un recurso que todavía se utilizaba en la estética regionalista. El siguiente es un diálogo ilustra bien esta sonoridad. El contexto es una conversación entre dos mujeres del pueblo que se quejan de la violencia policial y los autoritarismos del patrón:

–Güenas tardes, Catita. ¿Cómo le va yendo? –preguntó Margara.

–Aquí me tiene con este pobre crucifiazo. No sé qui'haremos con él.

–Yo tengo mucha voluntá p'ayuarla, pero San Martín está como un quique con Juan Oses porque cuando quisieron apaliarlo se defendió y apenas entre San Martín y los dos carabineros pudieron echarlo al suelo. Entonces se cebaron con él. (...)

–¡Ay, mamita Virgen! ¡Cómo permitís tanta maldá!... (147).

Se ve, entonces, que todavía mantiene algunas de las estrategias que se podrían encontrar en libros como *Los de abajo* [1915] o *Doña Bárbara* [1929], pero también se puede apreciar su diferenciación en la descripción que sigue, donde es posible percibir perfectamente aquel lenguaje barroco que sugería Carpentier provocado por las descripciones sinestésicas: “Por los troncos ceñidos por el tiempo,

⁵⁵ Es una edición comentada que corresponde al estudio comparativo entre el manuscrito y la primera edición de 1923 realizado por Mario Ferreccio.

que año a año ahondaba el sello de su abrazo, subían las copihueras cuajadas de sangrientas floraciones. Fucsias, rojas, violáceas y blancas sacaban burlescamente la lengua a las humildes azulinas que estrellaban el tapiz de verde musgo” (Brunet 154). No dice flores, dice “sangrientas floraciones”, única pista para suponer que las *copihueras* son las flores rojas a las que hace referencia y no, por ejemplo, insectos o cualquier otro objeto de la naturaleza. Para dejarlo más en claro: el barroco que Carpentier adjudica a las vueltas y estrategias que debe dar el escritor para explicarle al lector extranjero qué es una ceiba, existe ya en la estética que se crea espontáneamente con el uso directo de la nomenclatura. Tanto el acto de nombrar la flora y la fauna como el uso de las expresiones locales generan naturalmente el mismo efecto de extrañeza que generaba en el barroco español el utilizar retruécanos, silogismos y cultismos. Podría decirse que es un componente imprescindible para la poética de los transculturadores; para el mismísimo ciudadano latinoamericano, acostumbrado a vivir entre edificios y a leer textos sobre la metrópolis, la descripción de las copihueras y azulinas trepando el tronco del árbol le sonará barroca, aunque haya visto antes estas flores sin saber que en el campo se las llama así. Creo que esta riqueza poética que provee el nombrar la flora y la fauna tan conocida por los escritores de la generación del criollismo chileno –con sus dos exponentes más celebrados, Alberto Blest Gana y Mariano Latorre– es un punto más a favor que en contra. De hecho, podría decirse que el interés por la oralidad que llevó a Carlos Pacheco a escribir *La comarca oral* no tuvo en cuenta la importancia retórica que tiene este componente dentro de la poética de los transculturadores. La barroquización de la lengua en combinación con los efectos de oralidad es uno de los

aspectos más interesantes de este grupo de escritores, con lo cual merecería una lectura que se aproxime más al optimismo de Lezama Lima que a la condescendencia de Carpentier.

La patria campesina de Mistral

Gabriela Mistral y el aparente exceso de arcaísmos en su poesía es otro caso interesante para analizar y otro acercamiento al barroquismo lezamiano como fenómeno de la transculturación. El lenguaje de Mistral le valió el rótulo de anticuada y anacrónica, a juzgar por la opinión de los poetas nuevos de la vanguardia chilena, como Vicente Huidobro: ese “*snob* caballero vanguardista”, calificativo que usa Mistral en *Diario íntimo de Gabriela Mistral*, editado por Jaime Quezada (2002). La cita completa dice así:

Yo no conozco al Huidobro de ahora. Sé que anduvo por Madrid hace algunos años, cacareando entre los jóvenes y proclamando sus invenciones o ‘creacionismos’ (¿así los llama?). El bueno de Rosamel del Valle, que le reprochó mi ausencia en aquellas páginas de una antología publicada en Santiago, recibió nada menos que esta gruesa y sin pudor respuesta: ¡Esa pobre Mistral lechosa y dulzona, tiene en los senos un poco de leche con malicia!’ Tal cual, parece chisme. ¡Claro, en esa antología llamada de *Poesía nueva*, y preparada por sus ‘discípulos’ criollos, qué páginas iba a tener una vieja como yo! Gracia pura –por no decir bárbara– del *snob* caballero vanguardista. Mi poesía le debe resultar ‘dulzaína’ y ‘gelatinosa’, según sus adjetivas y caricaturescas expresiones en una entrevista que le leí por ahí,

tirándome al mismo saco junto a Neruda y a Ángel Cruchaga. ¡Al menos me deja en buena compañía! (148-149).

Respecto a esta acusación, vuelve a defenderse Gabriela Mistral (2019) en un comentario sobre “Nocturno de la derrota”⁵⁶, poema de *Tala* [1938], explicando la razón de su lenguaje arcaico solamente en apariencia:

No solo en la escritura, sino también en mi habla, dejo por complacencia mucha expresión arcaica, sin poner más condición al arcaísmo que la de que esté vivo y sea llano. Muchos, digo, y no todos los arcaísmos que me acuden y que sacrifico en obsequio de la persona antiarcaica que va a leer. (...) El campo americano –y en el campo que yo me crié– sigue hablando su lengua nueva vetada de ellos. La ciudad, lectora de libros doctos, cree que un tal repertorio arranca en mí de los clásicos añejos, y la muy urbana se equivoca. (Mistral, *Antología* 330)

Se sabe que uno, o quizás el más fuerte de los pilares de la obra de Gabriela Mistral es su compromiso con el prójimo. Particularmente su lamento es hacia el campesinado, ya sea de Chile, ya sea de México o de cualquier tierra golpeada⁵⁷. Una forma de immortalizar a sus inadvertidos es respetando estos arcaísmos, que no son otra cosa que el residuo de una conquista, pues esa “lengua nueva” que menciona, no es sino el español andino que suplantó las que serían en su defecto “las viejas lenguas” de sus habitantes originarios. Una lectura muy similar ya fue propuesta por

⁵⁶ Dice la primera estrofa de este poema: “Yo no he sido tu Pablo absoluto / que creyó para nunca descreer, / una brasa violenta tendida / de la frente con rayo a los pies. / Bien le quise el tremendo destino, / pero no merecí su rojez.” (233)

⁵⁷ Así también con el inocente oprimido, pues todo *Tala* fue dedicado a los niños de España, víctimas de la Guerra Civil (“ahora entrego *Tala* por no tener otra cosa que dar a los niños españoles dispersados a los cuatro vientos del mundo” [*Antología* 335]). (Quezada)

Magda Sepúlveda Eriz (2018) en *Gabriela Mistral. Somos los andinos que fuimos* donde se resalta el imaginario transandino de las zonas rurales de Chile en la obra de Mistral. Según Sepúlveda Eriz, Mistral se distancia de la vanguardia moderna para poner su foco en la recuperación de la voz de la “indiada” cuya experticia en el asunto le aseguró paradójicamente un lugar en el canon de la literatura mundial. No es la modernidad urbana lo que liberará a los sectores oprimidos pues “no cree en la modernidad de la fábrica, como espacio de liberación, sino en permanecer en lo agrario” (35). Desde esta lectura, pareciera haber en la poesía de Mistral una voluntad de preservación tanto del lenguaje de su región –muy en diálogo con el análisis de Rama sobre los transculturadores– como del estilo de vida agrario. En cierto modo Mistral admite que su poesía es la manifestación de una herida entre dos mundos (la América precolombina y la América colonial). Es con quienes pronuncian esta lengua nueva con quien empatiza: con el campesinado y con los niños de pies azules⁵⁸, con los rostros olvidados por la civilización y el progreso. Este compromiso, que le valió el Nobel, es realmente lo que Sepúlveda Eriz llama “la mofa chilena” (186), una actitud poscolonial y feminista frente a la escritura. Desde la propuesta transculturadora se vislumbra la mofa de Mistral en su poética disonante, arcaica y desobediente. Del mismo modo en que fue posible percibirlo en Brunet, se entiende que la poética de Mistral se desarrolló en el mismo bucle creativo, con sus tensiones y mixturas y del mismo modo en que la poética de los inadvertidos se articula. Ahora bien, regresando a Rama, lo interesante es pensar que “la lengua nueva” de Mistral

⁵⁸ como los representa en su poema “Piececitos” en *Ternura*: “Piececitos de niño, / azulosos de frío, / ¡cómo os ven y no os cubren, / Dios mío! (Antología 117)

posibilita tanto la expresión creadora como la representación de un espacio olvidado, que no es lo mismo que decir que es la voluntad de ser intérprete o mediador de las culturas de América como proponía Rama.

Leídos en su conjunto, Mistral, como Rulfo, conflictúan las categorías de Rama, puesto que ambos pueden ser considerados cosmopolitas por su reconocimiento internacional y por su habilidad para “universalizar” las inquietudes de su región. En este sentido, el término cosmopolita nada tiene que ver con la ciudad sino con la posibilidad de salir de los márgenes sin olvidar el origen. No hay lugar a dudas que su crianza en el Valle de Elqui (Vicuña, 1889) marcó en Mistral su inclinación hacia los inadvertidos del campo. Allí, cuenta Mistral (1969), el elquino que habita el valle da vida al terreno más rocoso con un durazno, una vid, o una higuera; es un ejemplo de resiliencia. No es tanto el detalle pintoresquista o ruralista lo que tiene importancia en la poética de Mistral, como su reconocimiento por una patria que antes que ser pequeña y andina, es una gran patria americana. Mistral, como lo dijo Marta Elena Samatan (1969) “fue el emblema cabal de América” (*Gabriela Mistral. Campesina del Valle de Elqui* 21). Las siguientes son palabras de Mistral:

La patria es la infancia, el cielo, el suelo y la atmósfera de la infancia... Yo sigo hablando mi español con el canturreo del valle de Elqui; yo no puedo llevar otros ojos que los que me rasgó la luz del valle de Elqui; yo tengo un olfato sacado de esas viñas y esos higuerales y hasta mi tacto salió de aquellos cerros con pastos dulces o pastos bravos. (Samatan 21)

A pesar del tono patriótico de este fragmento, la capacidad cosmopolita de Mistral está en el no identificarse con una identidad americana o chilena, sino *campesina*. En efecto, vivió la mayor parte de su vida fuera de Chile y se identificó no sólo con el campesinado chileno sino también con el mexicano, el español, el brasileño. Sin duda las posibilidades que Mistral consiguió con la oportunidad de vivir en el extranjero le dieron, entre otras cosas, una forma de ver muy propia del intelectual que encuentra lugar entre los intelectuales de la metrópolis: la mentalidad cosmopolita. Lo que la diferenciaba de sus contemporáneos era justamente su identificación con el campesinado. Y esta autoidentificación campesina fue lo que le dio, paradójicamente, una identidad cosmopolita. Esta doble identificación, a su vez, ayuda al campesinado a emanciparse de su condena al ostracismo pueblerino, ya que el salir de Chile ayudó a Mistral a visualizar que los conflictos de su tierra no son conflictos localistas, restrictivos de una zona o una historia, sino que tienen una dimensión global que es preciso entender para poder solucionarlos:

Hay una patria campesina universal –ha escrito Gabriela– que es la de los criados y contruidos en el campo. La campesina provenzal que recoge las aceitunas, apaleando el olivo cerca de mi casa, es criatura más próxima a mi vida que el rentista santiaguino con el que me encuentro en un balneario y que no tiene conmigo ninguna visión común, ninguna memoria de paisaje compartible; los niños de las colinas de Sistro, en la Liguria, que viven como yo viví, trepando y bajando cerros y comen a la noche una cena de higos con pan, se entienden conmigo mejor que los niños “bien educados” que me llevan en La Habana o Panamá, como presentes de lujo. (Samatan 30)

Así, el uso natural de los arcaísmos americanos, en contra de un castellano límpido, tiene la misma naturaleza contradictoria que su doble identidad campesina y cosmopolita. Es más un gesto reconciliador entre el español de América y el español peninsular que una actitud contestataria, como analizó Sergio Macías Brevis (1998):

[Mistral] trata de revitalizar la poesía a través del idioma, esto es, incorporar a la lengua palabras nativas y giros idiomáticos. Al respecto, ella decía: “en la literatura de la lengua española represento la reacción, la reacción contra la forma purista del idioma metropolitano español. He tratado de crear, con modificaciones nativas. No debe haber obstáculos a que los países hispanoamericanos, donde las palabras nativas sirven para designar objetos desconocidos en Europa, mezclen sus respectivos vocabularios”. (“Gabriela Mistral. Poesía y justicia social” 15)

Para terminar este apartado, me interesa insistir en el ejemplo de Mistral como un antecedente vital tanto como el de Rulfo y el de Orphée, porque como se comprobará en mi corpus de autoras, aquellas escritoras que se decidieron por narrar sobre un espacio no-urbano estaban ejecutando una tarea muy similar a la de esta escritora chilena. Así, mi propuesta es entender la poética de los inadvertidos no como un producto necesariamente premeditado o estratégico, a excepción de Sara Gallardo y Gabriela Alemán que no son oriundas de las zonas sobre las que narran. Para la mayoría de ellas, el lenguaje que utilizan es más bien inevitable. Desde mi postura como lectora, la originalidad de la poética de los inadvertidos no está necesariamente en los temas de estas obras ni en “la lengua nueva” con la que fueron narradas, sino en la decisión de ejecutarlos (lenguaje y temas) desde una postura

renovadora, es decir, con el afán de experimentar en la construcción de esta poética tanto en sus niveles estructurales como temáticos. Además del quehacer artístico, fue también un gesto casi político, podría decirse, el propósito de incorporar inescrupulosamente temas y voces alternativas a las que se encuentran y escuchan en las ciudades en el mismo círculo en donde giran las obras del polo cosmopolita y del canon masculinizado. Esta integración, como suele ser, no se dio de modo aislado; por el contrario, la integración de temas y voces de entornos menos urbanizados dentro del canon masculinizado y cosmopolita de la literatura latinoamericana es una interrupción más dentro del complejo entramado discursivo de los estudios latinoamericanos que tuvo ya numerosos precedentes. Entre ellos, la conocida polémica entre José María Arguedas y Julio Cortázar. Siendo esta discusión fundamental para entender mi lectura, propongo detenerme unas páginas sobre este asunto.

Reflexiones sobre la polémica Arguedas-Cortázar

El ejemplo de Mistral me llevó a un segundo distanciamiento con Rama⁵⁹: superar el prejuicio que él mismo tiene respecto al polo interior (o transculturador) y su supuesta tendencia al conservadurismo. Según dice en “La tecnificación narrativa” (1981): “el cosmopolitismo podría dejar paso a la presencia foránea directa [mientras que] la transculturación al rigorismo conservador tradicional” (71). Quizás Arguedas pecó de rigorista y conservador al asumirse provinciano –con cierto orgullo patético–

⁵⁹ Para recordarle al lector, el primero fue la supuesta pretensión del escritor como intérprete y mediador de las voces marginadas.

en su famoso intercambio epistolar con Cortázar, pero la extraordinaria e incomparable labor literaria de Arguedas no debería sentirse aludida o reducida ni a la connotación peyorativa del adjetivo provinciano (utilizado primero por Cortázar) ni a los esencialismos de Rama. Lo importante aquí es intentar superar el viejo prejuicio de que escribir sobre la provincia significa caer en estos patrones que se asocian con el movimiento regionalista. Más bien el peligro está en ser leído como tal por aquellos para quienes la provincia como alternativa a la ciudad es un espacio exótico, alejado de la vanguardia y de la modernidad para exaltar un supuesto orgullo cultural. Esta es de hecho la postura de Cortázar, explicada a continuación.

En la llamada “polémica Arguedas-Cortázar” se puede ver claramente la dicotomía que Rama intentó demostrar. Y qué mejor demostración que a través de los discursos de dos importantes representantes de las dos vanguardias: Arguedas, representante del polo transculturador, y Cortázar del cosmopolita. La discusión surgió en 1967 con una carta abierta que Cortázar escribe dirigida a Roberto Fernández Retamar, cuya finalidad era hablar sobre el rol del intelectual latinoamericano. La carta decanta en aclaraciones sobre su estadía en Francia, su compromiso con la Revolución Cubana y su papel como escritor. Cortázar profiere una serie de premisas a las que Arguedas se ve en necesidad de responder, lo que derivó a una consecuente respuesta de Cortázar. Este intercambio terminó por convertirse en una disputa pública entre intelectuales. En ella, explica Croce (2006)

se vislumbra claramente cuál fue el motivo de la polémica: *lo nacional* y *lo cosmopolita*, como determinantes de la práctica escrituraria en un escritor latinoamericano (...) Cortázar sostenía que “a veces hay que estar muy lejos

para abarcar de veras el paisaje y que una visión *supranacional* agudiza con frecuencia la captación de la esencia de lo nacional” (Cortázar, 1969); mientras que Arguedas defendía la necesidad de habitar, de nutrirse de la tierra de origen, la tierra narrativa sobre la que se literaturiza. (*Polémicas intelectuales* 162)

En esta cita ya se puede notar que no hay un adjetivo que se contraponga con efectividad al cosmopolitismo sin la carga peyorativa que implica “lo nacional”. En este sentido, pensar en lo “transcultural” como alternativa, permite resaltar valores positivos que “lo nacional” no contempla. Esta problemática se refleja en Cortázar puesto que en la disputa con Arguedas no solo aboga por alejarse un poco de la nación, sino que además condena el quedarse para “exaltar los valores del terruño contra los valores a secas” (Croce 183) y utiliza algunos términos propios de la semántica antirregionalista como “estrecho”, “parroquial” y “aldeano”. Laura Demarúa (2014) explica que esta aproximación coincide con un concepto de provincia asociado a “un apego cerrado al terruño y a lo telúrico, como si este espacio fuera impermeable e imperecedero (...) y como antónimo de ‘cosmopolita’, que significaría lo abierto”; es “una visión que aún prevalece como lugar común y presupone una fuerte carga etnocéntrica” (50). Esta propuesta repiensa a la provincia desde Arguedas, como un lugar de enunciación que supere la dicotomía adentro/afuera que Rama en principio planteó como polos internos y externos; desde la lectura de Demarúa la provincia es en sí misma el adentro y el afuera:

un intersticio ‘forastero’ que si enuncia un estar, no lo hace desde un ser-pertenecer absoluto porque es la marca donde lo mismo muestra la ajenedad *en*

su propio adentro. La provincia se conjuga como el límite que viene a señalar el fragmento, la falta de grandes narrativas, la apertura de ese supuesto ser. Esta concepción señala que todos estamos en provincia, en el límite, en el fragmento. Y esta liminidad es la que [nos] permite salir de las esencias telúricas que lee Cortázar para entrar en una ‘zona’ en la cual [leemos] la inestabilidad del forastero. (52-53)

Ahora bien, Arguedas no solo defiende la necesidad de habitar la tierra sobre la que se escribe, sino que además critica fuertemente la tendencia mercantilista del “escritor profesional”; desde una construcción identitaria, para Arguedas tiene más valor el posicionarse como “escritor provincial” que como escritor profesional:

Yo no soy escritor profesional (...) ¡No es profesión escribir novelas y poesías! O yo, con experiencia nacional, que en ciertos resquicios sigue siendo provincial, entiendo provincialmente el sentido de esta palabra oficio como una técnica que se ha aprendido y se ejerce específicamente, orondamente para ganar plata. Soy en ese sentido un escritor provincial: sí, mi admirado Cortázar; y, errado o no, así entendí que era don João y que es don Juan Rulfo (...) Escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio. (Croce 182)

Esta crítica me lleva a insistir en un último punto: Rama dice “los cosmopolitas son decididamente urbanos”, pero según parece los transculturadores no son decididamente *provincianos* –podría decir también *rurales* para mantener el juego de oposiciones–, lo que dice es “son capaces de posesionarse de las zonas rurales” (“La tecnificación narrativa” 78), o sea, los transculturadores son capaces de hacer

posesión de un espacio históricamente rechazado y que desde la lectura de Demaría se redime como una zona de posibilidades en cuanto se reconoce a sí misma intersticio forastero, zona liminal. Desde los tiempos de la Colonia ha habido un atractivo por lo urbano, entonces está claro que lo de escribir sobre lo no-urbano puede ser leído como un acto de fe o como un gesto político. Pareciera que para hablar de lo no-urbano hubo que hacerlo necesariamente desde el nacionalismo, la denuncia o el pintoresquismo. En contraste, los transculturadores lo hicieron desde la experimentación narrativa, lo que generó en Rama admiración e impacto, ese afán de “modernizar la técnica desde adentro” y que por lo tanto los hace merecedores del término vanguardia. Para ahondar en ello, me interesa traer a discusión un breve pasaje que escribe Cortázar en *Último round* (1969), entre reflexiones varias. Para cuando se publica este libro Cortázar simpatizaba con el partido comunista y el caso Padilla no había ocurrido todavía. Su postura anticlerical es evidente, y describe la escena que sigue con más repulsión que pudor. Muy en sintonía con el discurso de la Revolución, esta escena podría leerse como una denuncia; Cortázar está indignado con la iglesia católica que rechaza los avances de los métodos anticonceptivos para las mujeres. Sin embargo, las palabras que utiliza pierden cuidado y responden a un personaje mitológico del norte, el indio pobre y bruto:

16.40. *Le Monde*: (...) el Papa (...) acaba de enojarse feo con la píldora.

Porque según parece la Iglesia vela por la dignidad de la mujer. Me acuerdo bruscamente de los ranchos riojanos y santiagueños que conocí en el 42 mientras daba vuelta a la Argentina gracias a un increíble boleto para maestros y profesores que valía ochenta pesos ochenta y permitía usar toda la red de los

Ferrocarriles del Estado y nada menos que en primera clase subiendo y bajando donde a uno se le daba la gana, que era en todas partes. En fin, la dignidad de las mujeres resplandecía; rodeadas de hijos mugrientos, las chinas de los ranchos trabajaban descalzas y metidas en el polvo mientras el marido se ocupaba de los caballos, el cigarrillo y otras cuestiones propias de su sexo; un embarazo de siete meses no les impedía doblarse hasta el suelo para juntar basuras combustibles, y todo eso tenía según nuestro Papa de turno una dignidad evidente, ya que con cada nuevo hijo la dignidad iba aumentando y al llegar al séptimo la miseria y la dignidad y el embrutecimiento eran casi estruendosos. (27)

Antes de describir este paisaje riojano y santiagueño –que en el noroeste argentino pareciera ser la continuidad de una misma cosa– Cortázar rumiaba, párrafos antes, por otros recuerdos de Calcuta y Bombay, donde presencié miserias similares. El segmento “Turismo aconsejable” comienza:

La niña está sentada en las losas de la plaza, jugando con otros niños que se pasan de mano en mano un trocito de cuerda, un fósforo quemado, sumando o restando misteriosos trueques. Está desnuda, tiene unos aros de oro y un adorno que pone una chispa roja en las aletas de la nariz; su sexo diminuto es como una luna naciente entre las piernas morenas. El niño acucillado a su recha está también desnudo, y sus nalgas puntiagudas rozan las losas mugrientas cuando se agita para celebrar algún lance del juego. Los otros son mayores, entre ocho y diez años, sus cuerpos se dibujan esqueléticos asomando entre harapos que han conocido ya tantos cuerpos. (124)

Me interesa contrastar esta descripción a la luz de lo que Mistral proponía: el campesinado como patria. No podría decir “la pobreza como patria”, pero si me parece productivo entender que los escenarios del norte argentino que le impactan a Cortázar se repiten con sus características particulares en otro continente, como lo entendía Mistral sobre el campesinado. Son, en definitiva, problemáticas que se inscriben y debaten en los estudios sobre el Sur global en su contexto “multilocal” (West-Pavlov, 2018)⁶⁰. En este sentido, cabe preguntarse si los fragmentos citados no responden a la óptica *extranjera* que se les atribuía a los regionalistas, y si no se estaría ejecutando la misma *exotización* (volviendo a De Certeau) tanto de los riojanos como de los niños calcutenses en estos escritos de Cortázar. Para profundizar un poco más esta idea, traigo otro fragmento de un texto más conocido, “Las puertas del cielo” (*Bestiario*, 1970), donde se describe con asombro a “los monstruos” que van a la milonga:

Asoman con las once de la noche, bajan de regiones vagas de la ciudad, pausados y seguros de uno o de a dos, las mujeres casi enanas y achinadas (...) con enormes peinados altos que las hacen más enanas, peinados duros y difíciles de los que les queda el cansancio y el orgullo. A ellos les da ahora por el pelo suelto y alto en el medio, jopos enormes y amaricados sin nada que ver con la cara brutal más abajo (...) Además está el olor, no se concibe a los monstruos sin ese olor a talco mojado contra la piel, a fruta pasada, uno sospecha los lavajes presurosos, el trapo húmedo por la cara y los sobacos,

⁶⁰ “The ‘Global South’ is a multilocal context that is ‘is not only an area to be studied but a place (or places) from which to speak’. (...) The ‘who’ of the Global South is not singular, essential identity, and cannot be. (...) Its subjective actantial multiplicity is a function of its discursive excess, which, in turn, is an index of its geopolitical polyvalence.” (*The Global South and Literature* 7)

después lo importante, lociones, rimmel, el polvo en la cara de todas ellas, una costra blancuzca y detrás las placas pardas trasluciendo. También se oxigenan, las negras levantan mazorcas rígidas sobre la tierra espesa de la cara, hasta se estudian gestos de rubia, vestidos verdes, se convencen de su transformación y desdeñan condescendientes a las otras que defienden su color. (Cortázar 92-93)

Pablo Alabarces (2021) analiza este fragmento desde el antiperonismo de Cortázar “deslumbrante a la vez por su ritmo, su fraseo y su racismo” (*Pospopulares* 28), un fragmento que muta de una actitud despreciativa a un tipo de racismo que se torna fascinación narrativa: “una política del placer que no puede ser vivida, sino apenas, y con dificultades, observada –y luego narrada–” (29). Es la fascinación del letrado (quien narra es Marcelo Hardoy, abogado y escritor) que ve gozar a los monstruos, esas masas populares que no son si no las poblaciones rurales que migraron durante el primer gobierno peronista a las grandes ciudades; son los mismos que fueron adoptados a mediados del siglo XX con en el calificativo “cabecitas negras”⁶¹, los “negros” venidos del interior, un grupo subalterno, organizado políticamente y adepto al gobierno peronista. Los cabecitas negras eran considerados el opuesto absoluto a la gente de bien: eran mal educados, poco confiables,

⁶¹ Después del cuento “Cabecita negra” (1962) de Germán Rozenmacher hubo varios estudios alrededor de esta figura. Los aportes de Mario Margulis en *Migración y sociedad* (1968) sobre la migración rural argentina a las ciudades es un antecedente importante; desde la sociología, los aportes de Gino Germani (*Autoritarismo, fascismo e classi sociali*, 1975) fueron fundamentales para entender la dinámica social en Argentina y la región de Cono Sur; desde la antropología, el aporte de Hugo Ratier con *Cabecita negra* (1972) tuvo menos repercusión aunque ha tenido una relectura en los últimos años después de la reedición de 2022 llevada a cabo por la Universidad Nacional de La Plata; finalmente Ezequiel Adamovsky se ha hecho cargo de varios estudios literarios alrededor de este tema. Su última investigación se publicó en 2019 bajo el nombre de *El gaucho indómito*.

indolentes, poco afectos al trabajo. Eran, en definitiva, una amenaza para la Argentina moderna, europeizada y blanca⁶². Cortázar se toma el trabajo de transmitir poéticamente las inquietudes clasistas y racistas de la clase media ascendente de Buenos Aires. La genialidad con que lo hace parece perdonar lo indigno del pensamiento del narrador.

Me interesa entonces hacer un contraste entre los textos de *Último round* y este cuento. En los primeros, ejecuta un tono sincero, o más bien, menos literario, teniendo en cuenta que en la naturaleza híbrida de *Último round*, los textos no pueden definirse dentro de un solo género, pero tienen características más afines al ensayo, la crónica y las entradas del diario autobiográfico, por el desarrollo de ideas, la exactitud en las fechas, los lugares y la secuencia de los sucesos. En los textos de *Último round* el pensamiento parece ser el mismo de “Las puertas del cielo”, pero expresado con menos arte. Las mujeres rodeadas de hijos que ve en La Rioja, y los niños desnudos de Calcuta son descriptos con la mezcla de asombro y repugnancia que caracteriza a la descripción de la milonga en “Las puertas del cielo”. El Cortázar de *Último round* es el antropólogo-intelectual que caracterizaba Carlos Alonso, el forastero que llega al pueblo a hacer registro de las comunidades autóctonas. El Cortázar de “Las puertas

⁶² Ezequiel Adamovsky (2012) hace un estudio sobre el fortalecimiento de lo que iría madurando como una identidad negra a la hora de definir un ethos nacional y considera que lo primero en lo que comienza a diferir este grupo fortalecido respecto a los cabecitas negras, es que se constituye como independiente de la pertenencia a algún grupo étnico e incluso de los rasgos fenotípicos. Lo que emerge es más bien “un peculiar modo de referir a la posición de clase de los más pobres y los culturalmente plebeyos” lo que significa hablar de una identidad de clase más que de una identidad étnica: En este caso, “el negro” funciona como significante englobador para la totalidad de las clases populares, cualesquiera sean sus colores. (...) Al mismo tiempo, la metonimia alude también a la situación de subalternidad, asociada a los sentidos de exclusión o asimetría de poder que la palabra “negro” evoca (en Argentina, por ejemplo, como víctima del patrón “negrero” o simplemente del desprecio racista) (Adamovsky, “El color de la nación” 355).

del cielo”, en cambio, es el escritor que encuentra arte en las singularidades de un grupo.

Esta diferencia en la aproximación es fundamental para hacer hincapié en el gesto del narrador *transculturado* de Rama. El giro que propongo es que el acercamiento literario del narrador transculturado no es necesariamente atender con primacía a “la cultura tradicional sobreviviente” como proponía Rama, sino más bien su consecuencia. Podría también pensarse que el objetivo del transculturador es escribir sobre lo que conoce: casualmente, sobre el horror que Cortázar presencié en el norte y en la India como un Conrad que visita el Congo. Lo peculiar es que es allí mismo, en la provincia, en donde los escritores de la transculturación narrativa encuentran poesía, como lo encontró Cortázar en los cabarés de Buenos Aires.

A modo de corolario de esta sección, quiero remarcar que el escribir sobre espacios menos urbanizados no es exclusivo del escritor nacido en provincia, ni que de la provincia solo se espera un espacio rural. De hecho, Rama nombra a Onetti, a Sábato y a Revueltas como ejemplos de escritores que se desarrollaron en sectores urbanos que escriben y hasta inventan (en el caso de Onetti) “pueblecitos”, pues encuentran en ellos universos lingüísticos y técnicos. En mi trabajo, hay tres ejemplos muy claros que ayudan a romper la dicotomía cosmopolita/transculturador: Sara Gallardo, una escritora de Buenos Aires que encontró un profundísimo caudal poético en un pueblo de Salta (noroeste argentino); Gabriela Alemán, una escritora brasileña de nacimiento, ciudadana ecuatoriana pero cuyas obras buscan situarse en los límites del Paraguay. Por último, el caso de Elvira Orphée, que escribe *Dos Veranos* (1955), una novela contextualizada en Tucumán, pero escrita desde Roma. Estos últimos son

aportes que vale la pena rescatar para superar esencialismos y dicotomías y problematizar los preconceptos de los que hablo. Esto es lo que me permite como lectora posicionarme en el margen, en la liminidad que proponía Demarúa. En este sentido, es imprescindible para mi trabajo adentrarme al concepto de “cosmopolitismo marginal” de Mariano Siskind (2014) así como releer los aportes de Gonzalo Aguilar (2009) en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* como dos perspectivas que ponen en jaque este clásico binomio.

Cosmopolitismo marginal

En su ensayo *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Gonzalo Aguilar (2009) busca desestabilizar la dicotomía cosmopolitismo/transculturación proponiendo que ambas tendencias enfrentaban diferentes problemas. A diferencia de la búsqueda en común de la que hablaba Rama (la modernización de las formas estéticas), Aguilar sostiene que estos grupos tenían objetivos distintos: los cosmopolitas buscaban incorporarse a la literatura universal, mientras que los transculturadores buscaban incorporarse a las culturas orales. Como el título de su ensayo sugiere, el estudio de Aguilar presta mayor importancia a la primera corriente, proponiendo que no hay una continuidad cosmopolita, sino ciertos momentos pregnantes. Algunos de los momentos que menciona son el romanticismo argentino, el modernismo, las vanguardias del veinte, los proyectos de la revista *Sur* y la narrativa del *Boom*. Ahora bien, analizados en su conjunto, más que de momentos pregnantes se podría hablar de movimientos culturales transnacionales y transatlánticos, si se piensa en figuras como Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Julio

Cortázar y las hermanas Ocampo como escritores que se han desplazado de país y de continente en un importar y exportar novedades. Pensar el romanticismo argentino, el modernismo, los proyectos de las revistas *Martin Fierro* y *Sur*, la narrativa del *Boom* como “momentos” es, quizás, una forma intermitente de leer lo que podría más bien ser interpretado como un desarrollo continuo, aunque no sin sobresaltos, de los movimientos que se han estudiado de forma sistemática en los estudios literarios latinoamericanos y que se siguen reelaborando hoy en día. Las interferencias políticas y los fenómenos editoriales podrían ser leídos como momentos pregnantes, pero a la hora de estudiarse en forma sistemática, estos momentos terminan por convertirse en el lado más comentado de la historia de la literatura latinoamericana.

Aguilar aclara, de hecho, que el cosmopolitismo no ha sido un proceso continuo y que esta es la razón por la que los llama *momentos*, pero no profundiza en cuáles fueron los episodios que han interrumpido la constancia del cosmopolitismo; por otro lado, sería interesante preguntarse si acaso existe una continuidad transculturadora o si ha sufrido las mismas interrupciones que el cosmopolitismo, y si es así, cuáles fueron sus momentos pregnantes. Como es común a todos los procesos, no es de pensarse que existiera una ascensión cosmopolita armónica y evolutiva, sin embargo, en comparación, el cosmopolitismo no ha sufrido la misma exclusión que los grupos con características transculturadoras han tenido. Esto explica, de hecho, la escasa popularidad de escritores de provincia en comparación con los escritores de tendencias cosmopolitas. Aguilar mismo lo admite cuando dice que en comparación con la literatura social o la literatura con un carácter nacionalista –asumo que entre ambas ubica a la vanguardia transculturadora– la vigencia de los cosmopolitas es

incuestionable incluso en relación a los temas que tradicionalmente se les ha adjudicado a los transculturadores: “Parece una obviedad decirlo, pero cualquier lector se sentirá más inclinado en pensar en Darío o en Borges antes que en cualquier otro autor a la hora de reflexionar sobre la relación con las tradiciones, con el contexto social o con lo nacional” (32).

La máxima ofensa que habrían podido recibir los cosmopolitas, ha sido, quizás, la expresión “poetas de la torre de marfil” dirigida a los poetas modernistas y pronunciada principalmente por los nacionalistas. Así también, como Aguilar intenta demostrar, se ha confundido la intención cosmopolita con el *internacionalismo*: “casi todos los autores incluidos aquí en su carácter de cosmopolitas (se refiere a Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Oliverio Girondo y Leopoldo Torre Nilsson) enfrentaron en su momento el distintivo de “antinacionalistas”, “escapistas” y hasta “vendepatrias”. Cabe aclarar, no obstante, que estas injurias provenían por parte de los escritores latinoamericanos, no así otro tipo de menosprecios que sufrieron por parte de Europa y que les valió el nombre de cosmopolitismo periférico o marginal como explicará Mariano Siskind (2014) a continuación. Este concepto explica perfectamente la posición en la que se encontraban los escritores latinoamericanos a la hora de entrar en contacto con Europa. Aguilar (2009) lo explica con la figura del *rastacuero*, un personaje burlesco de los teatros de París que representaba a los sudamericanos y de quien se sabe por boca de Rubén Darío:

El término adquirió ciudadanía en la jerga de las clases altas parisinas que se elogiaban irónicamente con un: “¡qué *rasta* está esta noche!”. Frente al cosmopolita *deraciné*, el rastacuero no puede dejar de delatar su origen

siempre arrastrando consigo, como una condena, el lugar polvoriento de donde salió. (*Episodios cosmopolitas* 18)

“El *provincialismo* es el fantasma del cosmopolitismo, un *kitsch* sin encanto, como muy bien lo vio Bustos Domecq” (18) explica Aguilar. Los cosmopolitas intentaban escapar a las marcas de lo local por miedo a que frustraran sus intentos de acelerar el proceso de modernización en la periferia latinoamericana. “El provincianismo, el ridículo, el exotismo involuntario, la ignorancia satisfecha” era el lado oscuro del cosmopolitismo. Este lado oscuro estaba personificado en la figura del Payo:

El payo está marcado por su doble condición: cuando está en la ciudad es un provinciano, un ser que viene de afuera y que tiene “una facha de enterrador”, pero cuando vuelve al pueblo es “un decadente y un apático”, como observa el poeta [Ramón López Velarde] en una de sus crónicas. Comprende su “decadencia” cuando se sienta a comer con sus coprovincianos y come distinto, mira con otros ojos: ya no hay retorno posible a su provincia o, mejor, el retorno sólo puede ser maléfico. Todas estas situaciones hacen que Darío y muchos otros artistas en los sucesivos tengan que moverse en esa “posición paradójica” que Natalia Majluf denominó de “cosmopolitas marginales”. (20)

En esta línea, Aguilar se comunica bien con Mariano Siskind (2014) y su ensayo *Cosmopolitan Desires* donde el problema del cosmopolitismo ronda alrededor del concepto de *World Literature* como una forma de enlace crítico y articulación discursiva frente a un “deseo de mundo”. Este deseo de mundo es un deseo guiado

por “a vague and abstract notion of universality” (104). Siskind propone pensar el concepto de *World Literature* como una constelación de discursos

That invoke a world of literatures, imprecisely defined by a vague and abstract notion of universality, so welcoming to marginal cultures that Latin American writers see it as a blank screen for the projection of their modern hopes. It is a discursive attempt to posit a literature that is outside Latin American literature, one that they imagine as a universal repository of modernist aesthetics where marginal cosmopolitans find the bits and pieces they can put together to articulate a nonparticularistic cultural modernization. (104)

Para explicar esta idea, Siskind propone una lectura de un ensayo de Martí sobre Oscar Wilde en donde encuentra una reconceptualización de la idea de lo extranjero, no como una exterioridad del Otro, sino como un potencial ser-con-el mundo no particularista, es decir, no hispano. Esta, según Siskind, es la clave para entender la diferencia entre literatura mundial (*World Literature*) y literatura extranjera, que es principalmente una literatura no etnocéntrica:

It is not about an affirmative desire to become French, or American, or English (never Spanish); rather, it points to the cosmopolitan dynamics of a world literary desire, ‘esa ansia de salir de sí, y esa noble inconformidad con ser lo que es, que generan todas las escuelas filosóficas’ (“Oscar Wilde” 287). It is the need to escape one’s fixed place of belonging and the desire to be universal, to make the totality of the world one’s place of cultural residence. (Siskind 125)

“The world” en Siskind no es un concepto referencial sino una imaginación espacial de una modernidad cosmopolita que está por venir. Tal como se ha visto hasta ahora en los argumentos de todos los autores en favor del cosmopolitismo, Siskind propone que el abrirse al mundo permite escaparse de las formaciones culturales nacionalistas y en cambio facilita una estética *translocal* y potenciales formas cosmopolitas de subjetivación. Algo similar planteaba Aguilar cuando decía que el uso de la estética como campo de experimentación y conocimiento hizo que las obras de los cosmopolitas ofrecieran otras posibilidades para pensar la subjetividad, la política y la cultura antes que otros emprendimientos literarios o artísticos “en los que la reflexión estética se veía limitada, una y otra vez, por las demandas de lo real y de la efectividad política” (Aguilar, *Episodios cosmopolitas* 32)⁶³. A diferencia de Aguilar, Siskind marca su distancia con el eurocentrismo cuando explica que el cosmopolitismo marginal, como práctica literaria estratégica, fuerza su entrada al reino universal denunciando tanto las estructuras hegemónicas de las formas de exclusión eurocéntricas como los patrones nacionalistas de auto-marginalización (Siskind 20).

Hasta aquí, ambos autores reafirman la posición marginal de América Latina con respecto al mundo y revalorizan la tarea de los modernistas, Siskind con Martí, Aguilar con Rubén Darío, a la hora de construir una suerte de puente cultural entre América Latina y “el mundo”. Ahora bien, sería interesante revisar lo que se entiende por América Latina y por “mundo”. Si bien no es mi intención adentrarme en una

⁶³ En esta idea Aguilar insinúa que los transculturadores no iban a buscar una renovación estética, como los cosmopolitas, sino sólo de preservar las tradiciones de sus países y de incorporarse a las culturas orales, como propuso antes.

compleja y extensa discusión que ha pasado ya por muchas escuelas de pensamiento, sí me interesa pensar en cómo difiere la idea de modernidad entre los países latinoamericanos teniendo en cuenta su historia cultural y económica. Por el momento, me limitaré solamente a plantear algunas preguntas: ¿Se puede seguir pensando que Argentina, Chile, Brasil y Uruguay tienen las mismas necesidades que Paraguay, Perú, Guatemala y Honduras? ¿Tienen la misma atención internacional? ¿Ha sido alguna vez la misma? La propuesta de cosmopolitismo marginal como sinécdoque de la Latinoamérica urbana es novedosa pero insostenible desde un punto de vista histórico y cultural. El término marginal, es un adjetivo que se ha utilizado para reflejar en principio injusticias de clase y de raza. Mientras más se adentra uno a la historia de un país, más complejas se muestran las relaciones de poder que ocurren en la conformación de su idea de nación. Desde este punto de vista, no se podría hablar de una “transculturación narrativa marginal” porque sería caer en una tautología, siendo su característica distintiva la de utilizar como materia creativa los espacios, los sujetos, los temas y las voces históricamente marginados. Los transculturadores están hechos de esa materia, que lejos de limitarlos o determinarlos a un estilo único de escritura, han llevado sus posibilidades al límite. Y aquellos que no vienen de esos espacios pero se identificaron poéticamente con ellos se han acercado al núcleo de estas amalgamas históricas para entenderlo y reelaborarlo, no desde el exotismo, sino desde una voluntad creativa que por alguna razón urbana no atraía ni atrajo nunca a los cosmopolitas. En relación a esto, me gustaría hacer una última salvedad respecto a una reflexión que Aguilar (2009) hace sobre Rubén Darío. Dice:

Darío inaugura la creencia de que los motivos articuladores de la modernidad no estaban *afuera*, sino en elementos, más o menos visibles, de la propia cultura. Lamenta que los parisinos sean tan ignorantes, sin duda, pero lamenta más que los latinoamericanos no se decidan a *acelerar* los componentes modernos inmanentes. Eso que el nacionalismo ha caracterizado como “mirada extranjera” no es otra cosa que la mirada de la modernidad que ya para fines del siglo XIX había alcanzado un alto grado de universalidad. (...) La modernidad no debía ser importada porque comenzaba a formarse con sus propios ritmos y configuraciones en el lugar que Darío denominó, no sin ironía y pese a ser un peregrino, “mi tierra”. (*Episodios cosmopolitas* 24)

Lo que esta cita parece proponer es que Rubén Darío encontraba el gen de la modernidad europea en los países latinoamericanos y su intención era ayudar a que ese gen despertara y acelerara la producción de resultados modernos, que a esta altura queda claro que es todo aquello con relación a un avance tecnológico (incluida la técnica literaria). Pero, siguiendo la teoría de Rama, el caldo de cultivo de la modernidad estaba llegando a su hervor con la ascendencia de la clase mestiza y sus primeros indicios comenzarían con la inquietud mestiza de la revista *Amauta* (1926) en Perú. Si bien ya habían pasado veinte años de los *Cantos de vida y esperanza* sí creo que es importante tener en cuenta que el proceso de modernización estaba ocurriendo quizás de una forma alternativa al estilo europeo.

Una de las tantas potencialidades de la transculturación está en la posibilidad de ser leída como un gesto colectivo, donde hay una voluntad de utilizar un espacio poético donde el inadvertido habla, por un lado, expresando lo que pasa en su

territorio y las miserias que vive, pero así también las emociones que experimenta y los pensamientos que cultiva. En la literatura, es la materia crítica y la naturaleza representativa lo que le permite funcionar como motor de cambio. Quisiera entonces terminar con algunas preguntas más: ¿es el cambio, el movimiento, aquello a lo que aspiran los cosmopolitas con su urgencia de modernidad? El deseo, ¿es un deseo de mundo o de asimilación? ¿Qué pasa cuando la categoría de nación se desestabiliza porque las fronteras geográficas son superadas por las afinidades/necesidades culturales/económicas? Un ejemplo paradigmático es el caso de la región andina, en donde las problemáticas del norte argentino tienen más comunicación con las del norte chileno y todo Bolivia, como ocurre con la histórica disputa de Bolivia con Chile por su salida al mar; o bien pensar en la región del Chaco boreal, donde el Chaco argentino tiene más asuntos por resolver desde la Guerra de 1932 con Paraguay, Bolivia y Brasil que con Buenos Aires. Si bien la idea de lo nacional que manejan Aguilar y Siskind comprende las complejidades identitarias del interior del país, todavía parece cerrarse al tipo de alcances políticos, culturales y principalmente económicos que implica una conciencia sobre lo regional en contraste con lo nacional, incluso considerando sus lecturas sobre Martí. Creo además que es importante comenzar a despejar las sospechas de que los términos *cosmopolitas* y *afuera*, implican un afuera transatlántico –¿qué deparará el transpacífico?– que está por fuera de los países que integran Latinoamérica, a razón del profundo desconocimiento que hay entre los países latinoamericanos, tanto de sus crisis como de sus apogeos. Creo que un buen ejemplo de esto lo trae Siskind en su introducción

con la cita de Silviano Santiago donde analiza el pensamiento de Joaquim Nabuco⁶⁴ como una síntesis de las tendencias particularistas y universalistas. Santiago, dice Siskind (2014), lo caracteriza como un testigo de los asuntos del mundo and “the sort of global mediation that shapes the peripheral position of Brazil and Latin America at the beginning of the twentieth century” (*Cosmopolitan Desires* 4). La cita completa dice:

Morando em um país provinciano, [Nabuco] está distante do palco onde a grande peça se desenrola, mas dela pode ser espectador no conforto do lar em virtude dos meios de comunicação de massa modernos, no caso o telégrafo. A oposição entre país de origem e século, e a preferencia pela crise da representação [do Imperio] e não pela busca de identidade nacional da joven nação⁶⁵. (4)

Siskind concluye que lo que puede interpretarse del sentimiento de Nabuco es que, a pesar de su importancia nacional, las noticias locales le aburren. Ese aburrimiento me parece paradigmático y significativo de una búsqueda esencialmente cosmopolita, que en el fondo tiene mucho de pesadumbre burguesa. Ese aburrimiento es en cierto modo, lo que moviliza a los escritores cosmopolitas a buscar el

⁶⁴ Político y escritor brasileiro, escribe *Minha formação* en 1900. Siskind explica la importancia su autobiografía con: “the abolition of slavery, the revolts and political maneuverings that led to the Empire’s collapse, and his travels and encounters with notable literary and political figures. What interests me, however, is a remarkable section of the book titled ‘Atração do mundo’ (“The Attraction of the World”), where Nabuco grounds his intellectual self-representation in a cosmopolitan discourse” (3).

⁶⁵ “Living in a provincial country, [Nabuco] is far from the stage where the great play is being performed, but he can be a spectator from his comfortable location thanks to modern media like the telegraph. The opposition between country of origin and his times signifies his preference for the [Empire’s] crisis of representation, to the detriment of his young country’s search for national identity” (la traducción es de Siskind).

entretenimiento europeo y es quizás esto lo que lo lleva a Rama a referirse a los cosmopolitas latinoamericanos como representantes de un cosmopolitismo “algo pueril”.

Propuestas para una genealogía alternativa

Ahora sí, habiendo presentado las equivalencias entre Rulfo y Orphée, quisiera terminar desarrollando las razones y propuestas para lo que denominé al comienzo de este capítulo como una genealogía alternativa, a modo de lectura paralela a la genealogía que construyó Rama en la evolución de su teoría sobre la transculturación narrativa. Rama propone en el polo cosmopolita a Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Carlos Fuentes y en el transculturador a Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez. Si bien estos no son todos los autores que nombra en todos sus textos sobre la transculturación, son los que propuso en *La novela en América Latina* y son lo suficientemente representativos como para entender la línea que traza para distinguir un polo y otro. En este orden, Rama prioriza las figuras más populares del siglo XX; ahora bien, en una genealogía alternativa compuesta por mujeres, podría pensarse el comienzo del proyecto modernizador, como Rama lo había pensado con Huidobro y Vallejo, con Gabriela Mistral y Alfonsina Storni; el polo cosmopolita, arbitrariamente, podría integrarse por Silvina Ocampo, Rosario Castellanos y Clarice Lispector en comunicación con el polo transculturador que podría ser integrado por Marta Brunet, Elena Garro y Elvira Orphée. Viéndolo en perspectiva, la enumeración de estos nombres no es más que una propuesta tentativa más a modo de provocación e invitación a replantearnos los órdenes heredados, más a

modo de revisión archivística que de resolución final. Estos nombres son tan azarosos como podrían ser cualquiera de los otros que rondan alrededor de estas mujeres. Lo interesante de proponer estos nombres es justamente la posibilidad de pensar quiénes quedan afuera, por segunda vez.

Como mencioné antes, mi propósito no es crear una genealogía cerrada, contra-masculina, sino abrir la genealogía planteada; la postura con la cual me propongo hacerlo es una postura feminista en tanto me permite como corriente de pensamiento cuestionar la mitología cristalizada alrededor de la idea del canon y la literatura latinoamericana durante los años del *boom* y las dos décadas que le siguieron, que sin necesidad de identificarse como masculina, se sobreentiende como tal a raíz de la ya harta estudiada ausencia de escritoras mujeres. En este sentido, la idea de *ginealogía* de Karina O. Alvarado (2017) es una articulación que puede servir para entender la aproximación con la que intento proponer esta genealogía. Si bien Alvarado lo propuso pensando en las experiencias de mujeres centroamericanas migrantes en los Estados Unidos, la autora utiliza el término "cigua" (del mito mexicano de la Ciguanaba) para referirse a las mujeres que desafían las normas culturales y de género impuestas por la sociedad, y explora cómo estas mujeres construyen comunidades de resistencia y apoyo mutuo en su lucha por la justicia y la igualdad, lo cual me permite hacer uso de esta herramienta teórica aunque estemos hablando de otro territorio. En concordancia con Norma Alarcón, quien había propuesto la articulación "gynetics" como variante de "genetics", Alvarado propone lo siguiente:

Where Alarcón rewrites gyniatrics or the gynecological study of women into gynecetics as a rewriting of women into history, I in turn have transmuted genealogy to gynealogy. Genealogy has served Western history as the study of generations within the power-laden term: civilization that in Western societies is linear, male-centric, and written through the erasure of women. (...) I offer the concept and process of gynealogy to emphasize a long continuum of presence throughout the Americas that records Cigua women back into our collective stories and cultural memories. (“A Gynealogy of Cigua Resistance” 102)

Como lo explica Alvarado y lo explicó también Cristi (2022), el concepto de genealogía se ha utilizado para representar el estudio de las generaciones y de la civilización, que desde la óptica de occidente es una historia lineal y patriarcal. El concepto de *ginealogía*, en cambio, me permite pensar en las líneas de fuga que existieron en la construcción de estas generaciones y que están representadas, en este caso, en las obras de estas escritoras mujeres. Si bien las obras encuentran varias de las características que Rama propuso como base para entender a la vanguardia transculturadora (los espacios no-urbanos, la recuperación de la cultura oral, etc.) sobre todo tienen una trascendental impronta en la construcción narrativa y en la invención de un lenguaje inminentemente poético. Sobre esta base, intentaré rastrear de dónde vienen las influencias de dicho lenguaje como así también cuáles fueron las proyecciones posibles para la creación de nuevas obras en concordancia con la renovación literaria y los temas que tradicionalmente han sido asociados con el regionalismo, pero también, y no en menor medida, con la masculinidad.

La relación tema-*gender* en las producciones del sur, específicamente, ha sido desarrollada por Raquel Olea (2019) en *Variaciones. Ensayo sobre literatura y otras escrituras* cuando habla sobre la exclusión de las mujeres del campo literario latinoamericano en las generaciones previas a los años dictatoriales, específicamente de la década de los años setenta y la formación del término “literatura femenina” como distintivo. Explica que antes de la crisis social que la dictadura militar generó en las regiones del sur, el canon literario era un canon marcadamente masculino. No fue sino después de la radicalización del pensamiento crítico que produjeron las turbulencias sociales cuando se abrió espacio a saberes anti-hegemónicos. En este contexto se legitimó la presencia de la mujer en el circuito literario, lo que surgió con el nombre de *literatura femenina*:

El rótulo de *literatura femenina* no hacía posible lecturas más amplias que aquellas escritas a rasgos identitarios asignados al género. Particularmente, *la poesía escrita por mujeres* había sido históricamente recluida en los signos menores del intimismo lírico, la sentimentalidad, lo amoroso, la familia, la pasividad, reconfirmando la lógica binaria de lo femenino y lo masculino propia de la racionalidad moderna. La crítica mayoritariamente destacaba la diferencia femenina en particularidades biográficas, excentricidades (...) El canon sólo reconocía a aquellas escritoras de excepción, ineludibles en su valor literario, o aquellas que lo habían sido anteriormente en otros lugares. Esos nombres insoslayables comparecen solitarios, únicos, en medio de la tradición masculina que ambigualmente las recibe y las expulsa. (14-15)

En esta misma línea, Lucía Guerra-Cunningham (2008) en *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista* intenta también explicar la percepción histórica de las diferencias entre la praxis masculina vs la praxis femenina en la literatura, las cuales se resumen, dentro del sistema patriarcal, en que lo masculino siempre se asoció con la trascendencia, mientras que lo femenino con la inmanencia:

La praxis del hombre en el mundo de afuera se considera como aquel conjunto de acciones guiadas a metas y proyectos significativos, mientras el hacer de la mujer, en su papel doméstico, permanece en los márgenes del movimiento de la historia. Ella, así, corresponde a lo estático, a lo que inmana significados sin crearlos, careciendo así de toda agencia. (15)

Para profundizar en estas aparentes diferencias, Guerra-Cunningham recurre a la explicación psicoanalítica a través de Julia Kristeva, una de las teóricas más predilectas y prolíficas en los años setenta y ochenta, en especial cuando *La Révolution Du Langage Poétique* [1974] fue traducida al inglés en 1984. Con esta obra, Kristeva proponía una explicación del lenguaje femenino desde una óptica lacaniana y freudiana. Guerra-Cunningham relee este texto y explica la aparente conexión entre el lenguaje poético y los casos clínicos de Freud sobre la afasia de los que parte Kristeva para analizar el lenguaje femenino. En este lenguaje, explica Guerra-Cunningham:

Se observan interrupciones y modificaciones (...) elementos visuales, auditivos, táctiles y kinestésicos que responden a energías instintivas y corporales, mismas que operan entre lo biológico y lo cultural. Por lo tanto, asegura Kristeva, latente tras el orden del lenguaje o lo simbólico yace e

interviene lo semiótico, aquello anterior a lo edípico y entrelazado a lo materno, pulsiones que insertan lo no significable e interrumpen la trayectoria vertical del signo. (53)

Nelly Richard, por su parte, ya había planteado la problemática de la escritura femenina en 1994 en su ensayo “¿Tiene sexo la escritura?”, donde se pregunta “¿es lo mismo hablar de ‘literatura de mujeres’ que de ‘escrituras femeninas’?” Para Richard (1994) la categoría “literatura de mujeres” si bien delimitaba un corpus de obras literarias basadas en el sexo de sus autoras, todavía quedaba pendiente preguntarse si existían caracterizaciones de género que puedan tipificar una cierta “escritura femenina”. La crítica literaria que usaba la etiqueta “literatura de mujeres” para nombrar a “lo femenino” se basaba en una concepción representacional de la literatura que expresara realistamente el contenido experiencial de ciertas situaciones de vida que retrataban la “autenticidad” de lo que llama la condición-mujer. Respecto a esto, discrepaba:

Me parece que este tipo de crítica, al desatender la materialidad signica del complejo escritural (la energía significativa de la maquinaria textual), se expone a varias limitaciones: por una parte, su concepción naturalista del texto, pensado como vehículo expresivo de contenidos vivenciales, define un tratamiento realista y figurativo de la literatura que falla con obras donde la escritura protagoniza un trabajo de desestructuración / reestructuración de los códigos narrativos (...) Por otra parte, esa crítica hace de lo “femenino” el referente pleno de una identidad-esencia (reuniversalizable como tal en su genericidad absoluta: “Es ‘la mujer’ la que habla, la de todos los tiempos, la

de siempre, la sometida, la torturada, la que sufre el desamor y el olvido del hombre”⁶⁶. (“¿Tiene sexo la escritura?” 130)

De modo que el desafío de la nueva teoría literaria feminista era incorporar ambas dimensiones: la de la escritura como *productividad textual* y la de la identidad como juego de representaciones para construir lo “femenino” como significado y *significante* del texto. Se puede ver, entonces, que lo innovador de la propuesta de Richard está en la apuesta por un lenguaje que no se identifica con el estilo realista, puesto que significado y significante son dos unidades inseparables en el texto literario, y ambas dimensiones dan por resultado una obra que refleja lingüísticamente las preocupaciones que se desarrollan en sus temas.

La pregunta que queda es: ¿qué hace de una escritura una escritura femenina? Para Richard, negar que existe una escritura femenina en rigor de lo que se entiende simplemente como una escritura, independiente del sexo biológico de su autor, es como asumir la neutralidad en un conflicto político:

Partamos diciendo –retomando una cita de Lyotard– que “esa *neutralización* de la cuestión [de la cuestión de la diferencia entre escritura masculina y femenina] es ella misma muy sospechosa: al igual que cuando alguien dice que no hace política, que no es ni de derecha ni de izquierda: todo el mundo comprende que es de derecha”; decir que el lenguaje y la escritura son in/diferentes a la diferencia genérico-sexual refuerza el poder establecido al seguir encubriendo las técnicas mediante las cuales la masculinidad

⁶⁶ La cita traída por Richards corresponde a Marcela Sabaj, “Texto, cuerpo, mujer” a propósito de *El tono menor del deseo*, de Pía Barros, en *Literatura y libros*, núm. 189, *La Época*, noviembre 1991.

hegemónica disfraza con lo neutro –lo im/personal– su manía de personalizar lo universal. (131)

Del mismo modo, Moi (2008) plantea que en el gesto de decir “I’m not a woman writer” se pone en marcha una paradoja: la de eliminar la subjetividad femenina en favor de una subjetividad universal que en realidad está previamente entendida como una universalidad masculina, con lo cual en el considerarse simplemente *a writer*, se devalúan las experiencias implícitas por las que tuvo que pasar en su condición de mujer (“I’m Not a Woman Writer” 267).

Ahora bien, en su ensayo, Nelly Richard trae a colación a Josefina Ludmer quien afirmaba que “la escritura femenina no existe como categoría porque toda escritura es asexual, bisexual, omnisexual”⁶⁷. Aunque su cita pareciera ir en contra de lo que venían planteando estas autoras, en realidad hay un acuerdo. La forma de entender este punto de unión es a través, una vez más, de la perspectiva psicoanalítica de Julia Kristeva. De acuerdo al razonamiento de Richard:

–más allá de los condicionamientos biológicos-sexuales y psicosociales que definen el sujeto autor e influyen en ciertas modalidades de comportamiento cultural y público– la escritura pone en movimiento el cruce interdialéctico de varias fuerzas de subjetivación. Al menos dos de ellas se responden una a otra: la semiótico-pulsional (femenina) que siempre desborda la finitud de la palabra con su energía transverbal, y la racionalizante-conceptualizante (masculina) que simboliza la institución del signo y preserva el límite

⁶⁷ La cita a la que apela Richards corresponde a “El espejo universal y la perversión de la fórmula” en *Escribir en los bordes*. Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura femenina latinoamericana (1987).

sociocomunicativo. Ambas fuerzas coactúan en cada proceso de subjetivación creativa: es el predominio de una fuerza sobre la otra la que polariza la escritura sea en términos masculinos (cuando se impone la norma estabilizante) sea en términos femeninos (cuando prevalece el vértigo desestructurador). (132)

La conclusión a la que llega Richard (1994), entonces, es que “antes que una escritura femenina, convendría hablar –cualquiera sea el género sexual del sujeto biográfico que firma el texto– de una *feminización de la escritura*” (“¿Tiene sexo la escritura?” 132). Llama así a la tendencia estilística que se aleja de la norma lingüística de los géneros literarios hegemónicos e históricamente asociados al canon masculino como es el caso del género de la novela escrita en estilo realista o en palabras de Richard:

Feminización que se produce cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario. (132)

De modo tal que puede llamarse *lo femenino* a todo aquello que “desde los bordes del poder central busque producir una modificación en el tramado monolítico del quehacer literario” independientemente de su identificación sexual. Así, entendiendo la propuesta de Richard, fundamentada en la perspectiva psicoanalítica del lenguaje que propone Julia Kristeva, podemos pensar que corresponde llamar *escritura feminizada* a todo aquello que tiende a lo disidente, a toda composición poética que se salga de la norma. Esto es en definitiva también lo que quería lograr

decir Moi (2008) en su ensayo: “The male or the masculine is still the norm, the female or feminine remains the deviation.” (“I’m Not a Woman Writer” 266)

Entonces, uniendo esto a mi punto anterior, hay que tener muy en consideración cuando una agenda política está funcionando con fuerza. Las preguntas estéticas en el fondo son siempre políticas. No es que las autoras con las que hasta aquí he dialogado no sean conscientes de ello, sino todo lo contrario. Pero es cierto que esta discusión está muy ligada a la vieja discusión de si la literatura debería ser o no política, que es un debate que siempre corre el riesgo de poner más atención a su sustancia ideológica que estética. Claramente, si denomino esto un riesgo es porque mi búsqueda como crítica literaria está más ligada a inquietudes estéticas que políticas. Los hay también críticos como lo fueron Deleuze y Ranciére que no conciben la estética desligada de la política, y esto es en efecto así, pues como lo ve Richard la forma no puede desentenderse del contenido, ambas conforman una sola dimensión que se retroalimenta y en ambas hay siempre una decisión política.

Y aunque decir que la literatura de mujeres no existe, sino sólo buena o mala literatura no es ningún postulado inocente, creo que es un postulado que se formula desde otra vieja discusión que desde la tradición de las vanguardias y el arte contemporáneo se ha venido relativizando y parece no tener fin, que parte de la pregunta ¿qué puede ser considerado arte? O ¿qué es realmente lo bello? Se puede ver que estas discusiones son en realidad altamente complejas y no hay respuestas fáciles, neutrales o felices. Son preguntas que están relacionadas con las preocupaciones políticas de ciertos grupos y con la educación que han recibido otros. Tal como decía Oscar Wilde en boca de Lord Henry Wotton: cuando se hace una crítica estética se

está haciendo en realidad una forma de autobiografía. La pregunta de si existe o no una escritura femenina es una pregunta que sólo tiene sentido para la crítica literaria feminista y de hecho su respuesta la tienen desde hace años: sí, existe. Lo que es inevitable decir es que no puede existir sino como opuesto a lo que ya existía: la escritura masculina, que se ha enmascarado siempre bajo el nombre de literatura universal. Entonces podríamos no llamarle escritura femenina, pero todavía seguiría existiendo algo a lo que no se le ha dado la misma atención que aquello que ha sido un discurso dominante durante siglos y que se ha ganado a fuerza de oprimir todo aquello que no era merecedor del rótulo de literatura universal, o literatura latinoamericana, o simplemente literatura. Justamente para evitar caer en términos categóricos es que Josefina Ludmer había articulado las “tretas del débil”, un término crítico pensado para la literatura latinoamericana pero aplicado para cualquier interacción entre un “débil” y un sujeto dominante:

Las tretas del débil dan cuenta que de ciertas herramientas que la escritura femenina puede emplear frente a la hegemonía discursiva del patriarcado, y de las que pueden valerse sujetos subalternos en situaciones de desigualdad. (...) proponen un código tanto contra la simbología del mundo masculino, donde las mujeres no se encuentran, como contra la de las culturas dominantes, donde las latinas y, por tanto, la escritura femenina latinoamericana, tampoco aparece. (Carla Fumagalli, “Tretas del débil” 482).

Como segundo eje de discusión, intentaré ahora analizar las características poéticas (tanto de forma como de contenido) que definieron a la *escritura femenina* desde que nació el rótulo en los años setenta. Hasta aquí Richard y Guerra han

intentado responder a esto desde la perspectiva psicoanalítica de Kristeva. De acuerdo con su explicación, se puede concluir que la escritura femenina remite a elementos kinestésicos, energías instintivas y corporales, a un lenguaje semiótico pulsional a diferencia del hombre que utiliza un lenguaje racionalizante y conceptualizante. Mientras la mujer estuvo siempre relegada al espacio doméstico de la familia y el amor, el hombre se ocupaba de proyectos trascendentes y dinámicos. La búsqueda de la escritura femenina es lírica y divergente, mientras que la del hombre, más realista y más apegada a la norma. Me adentraré ahora a limitaciones que encuentro en esta perspectiva.

Para empezar, creo que es inevitable caer en un determinismo biológico desde la perspectiva psicoanalítica, además de arriesgarse a ser superada por las perspectivas neurocientíficas que avanzan a la velocidad de la luz. Si bien Richard aclaraba: “es el predominio de una fuerza sobre la otra la que polariza que la escritura sea en términos masculinos (cuando se impone la norma estabilizante) sea en términos femeninos (cuando prevalece el vértigo desestructurador)” (132) no deja de ser una caracterización forzada y naturalista de la praxis escrituraria de las mujeres. Además, es inevitable pensar que carece de un verdadero fundamento científico, lo cual en efecto lo es porque siendo crítica literaria no cuenta con las mismas necesidades metodológicas que las ciencias básicas, con lo cual es imposible de formalizar y contrastar lo que aquí se propone. Pero sin que sea mi intención atacar esa debilidad, sobre todo me interesa lo contrario, resaltar los efectos positivos que se encuentran en una teoría estética si dejamos de pensarla binariamente o casi como un juego de opuestos. Creo que sería más enriquecedor ejercer sobre las escrituras que en

efecto tienen un afán experimental una mirada estética que comprenda todas las dimensiones posibles, tanto estilísticas como políticas, tanto históricas como simbólicas.

Para concluir: el verdadero aporte de la crítica feminista está tanto en el gesto de problematizar lo estandarizado como en la acción concreta de apostar por el estudio de obras escritas por mujeres, porque siendo trabajo de la academia ponerlas en circulación a través de reuniones científicas, de diseños curriculares y publicaciones, será después trabajo de otros agentes que forman parte de este circuito lograr que se reactiven en el círculo editorial, en los foros de lectura y en los planes educativos y de este modo evitar su desaparición, pues muchas de ellas sólo quedan en librerías de usados, en ediciones carcomidas por el tiempo. Pienso que es menester estudiarlas y leerlas desde una perspectiva feminista, pero entendiéndolas desde una mirada crítica con fundamentos técnicos y objetivos concretos, porque son estos fundamentos los que lograrán que una vez puestas en circulación perseveren. En este sentido, la genealogía alternativa, además de superar los lugares comunes que se le han atribuido históricamente a la escritura de mujeres (el intimismo, el espacio interior, el romance y la vida burguesa) también ayuda a superar el falso prejuicio de la incompatibilidad entre innovación poética y temas o escenarios relacionados con la vida no-urbana, tarea que Rama comenzó cuando propuso su teoría por primera vez y que requiere de actualización. Como se pudo ver en mis postulados sobre la poética de los inadvertidos, las novelas que se detienen en escenarios agrestes y desamparados y en voces de arquetipos históricamente ignorados son capaces de relacionarse con elementos de una sofisticación lingüística y literaria al nivel de las

escuelas literarias europeas del siglo XIX y XX. Con la unión de tales disparidades intento contribuir con el recorte que inició Ángel Rama en su estudio sobre los transculturadores, buscando desestabilizar aún más la tradicional dicotomía entre literatura de las provincias del interior del país y la literatura metropolitana para comprobar que, lejos de ser un problema nacional, es un macro-problema de alcance continental. De esta manera, esta genealogía alternativa funciona como una suerte de juego de roles que me ayuda a revisar el patrimonio literario de la literatura latinoamericana. Habiendo aclarado esto, insisto una vez más en que esta genealogía/ginealogía no se piensa cerrada ni contra-masculina, sino feminista y contra-patriarcal. Así como en su composición alternativa quedan muchos otros nombres de mujeres afuera, también habrán quedado muchos otros nombres de grupos resistentes fuera de este espacio. Hacer un reconocimiento de ello me permite evitar caer en ciertos esencialismos y estatismos históricos.

Capítulo 3: los inadvertidos

El no percatarse es signo de menosprecio. Pues de lo que nos preocupamos no pasa inadvertido.

En sus orígenes, la palabra “advertir”, del latín *advertēre*, se usaba como verbo transitivo para referirse al acto de dirigir la atención, observar o aconsejar. En su forma infinitiva, *adverto*, se refiere al acto de girarse o volverse hacia algo que llama la atención. *Adversum*, participio perfecto de *adverto*, se refiere a la dirección opuesta pero también al obstáculo, a la dificultad, al infortunio o a la adversidad –de allí la forma actual de “adverso” como equivalente a “desfavorable”–. Con el prefijo *in*, *inadvertido*, el adjetivo se convierte en una palabra para referirse a aquello que no se advierte. Siguiendo su sentido etimológico, *inadvertido* significa aquello que no avisa –no advierte– sobre la adversidad. En la tradición judeocristiana, *inadvertido* era aquel que no reparaba en lo que debía. De allí el concepto del pecado *inadvertido* en referencia al pecado involuntario. “No te fíes de varios pareceres, /de hombres *inadvertidos*”, dice Quevedo en *Vida y Tiempo de Focílides*. “El *inadvertido* es corto y desagradecido” opinaba Tirso de Molina en *Quien calla otorga*. Pero el sentido que aquí le doy no es en ningún modo el de ingrato, culpable o distraído, sino lo contrario. Mi propuesta se relaciona con la de Aristóteles, que, aunque no utiliza la palabra en su forma sustantivada (el *inadvertido*), observa el menosprecio implícito que existe en la acción de *inadvertir*. El *inadvertido* puede ser objeto de la adversidad, pero no es ignorante de su condición. Se sabe *inadvertido* y por lo tanto no *inadvertir* su circunstancia. Hay, en un sentido fenomenológico, una pregunta por la mirada externa, necesaria para consolidarse como *inadvertido*, incluso en cuanto sea una mirada que no se dirige, una mirada que se aparta. El que observa y se calla es el que

le da la condición de inadvertido. O bien, siguiendo el sentido etimológico, el que no gira la mirada otorga a lo que está allí la condición de inadvertido.

El objeto de este capítulo es tanto ahondar en el inadvertido como en la mirada que se esquivo. Mi análisis se detendrá en las seis novelas propuestas: comenzando con *O Quinze* de Rachel de Queiroz y *Montaña adentro* de Marta Brunet, de principios del siglo XX, continúo con *¡Hijo de Opa!* de Vallejo Canedo y *Eisejuaz* de Sara Gallardo, ubicadas en la mitad del período del siglo XX, con lo cual conectan a las últimas dos autoras, Gabriela Alemán con *Humo* y terminando con *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. Entre una y otra obra han sucedido varios hechos en el continente: migraciones, guerras, revoluciones, redistribución de la tierra, transculturaciones, procesos de urbanización, son algunos de los que se pueden nombrar. Estos sucesos obligaron a cambiar los paradigmas literarios, con lo cual también recorro algunas corrientes estéticas y sus transformaciones, comenzando con el regionalismo y el criollismo, pasando por la novela testimonio, la novela histórica hasta la narconovela. En línea con los debates estéticos detallados en el capítulo 1, cada autora activa el componente poético desde un estilo que fue mutando entre un lenguaje relativamente modesto a un lenguaje sin límites, en donde el uso de los improprios son un elemento más dentro de la construcción poética.

A lo largo de los análisis presto especial atención a las peculiaridades de cada región geográfica y cultural con las que las novelas están asociadas. En este sentido, las ideas de la transculturación narrativa detalladas en el capítulo 2 me permiten reconocer las características de aquellos escenarios que Carlos Pacheco definía como *hinterlands* o las *trastierras*. Si bien no me adentro en la exhaustiva bibliografía en

torno a la noción de espacialidad y cartografía literaria, sí es importante volver a la propuesta de Pacheco y su lectura de la comarca provinciana como *hinterland*. El concepto de *hinterland* fue redefiniéndose desde la primera mención del geógrafo George Chisholm en 1888 para describir espacios con fines de expansión económica. De su sentido colonial para los puertos donde se hacían las transacciones tributarias, pasó a utilizarse para llamar a las zonas despobladas con un relativo estancamiento en términos de modernidad. En este sentido, la división entre centro y periferia que en algún momento rigió sus límites fue deformándose hasta llegar a ser un concepto en tensión (Kębłowska-Ławniczak et al, 2023).

El neologismo trastierra, usado primero por Roa Bastos (1981) para definir a las zonas lejanas a la urbe y sobre la cual no se sabe demasiado, es retomado por Pacheco para explicar la vuelta al “interior” de los transculturadores, no solo en sus temas sino en sus formas, como ya he explicado en el capítulo anterior. Como concepto, la trastierra me permite entrar en un terreno movedizo, de límites difusos que se abren para cruzar montañas, altiplanos, desiertos y pantanos dotados de elementos que remiten a una modernidad que no terminó de desarrollarse o de alcanzar el ideal urbano. Los problemas de las trastierras no se quedan en ellas, sino que se trasladan a las ciudades, una cuestión a la que apuntaba Rulfo en el primer capítulo. Esto implica un intercambio de valores que problematiza una vez más los binomios de la transculturación tradicional de Fernando Ortiz para dar paso a una transculturación narrativa que refleje en forma literaria tales tensiones. En este sentido, en todas las novelas se podrá apreciar un contraste de luces sobre sombras, destellos de una trascendencia que remite al *yūgen*, la belleza del misterio. De esta

manera, llama la atención cómo en todas las obras de este corpus hay un momento de contemplación espiritual que ayuda a la maduración poética de cada obra. Su conexión con este nivel permite a la narración entrar y salir con relativa independencia en diferentes géneros literarios. En cada análisis me detengo sobre este punto y ahondo en la profundidad poética que alcanzan los diálogos y monólogos, las descripciones de los paisajes y la secuencia de momentos de sensibilidad. Sin este aditivo, ninguna de estas obras habría alcanzado su objetivo: el de mostrar el sentido poético detrás de la vivencia. Me propongo entonces que el lector aprecie la estilística detrás de la construcción de cada obra que es en definitiva lo que permite que los lectores reconecten con la empatía, cosa tan necesaria en el universo de los inadvertidos.

El inadvertido toma múltiples formas, se despliega en múltiples espacios; pero su condición es una sola y es la de haber experimentado una situación de opresión definida por las circunstancias de su entorno geográfico y cultural y por el desenvolvimiento de su historia individual y colectiva, la cual ha sido borrada, blanqueada, limitada o acaso nunca escrita. Hay que destacar que las autoras que no vienen directamente de los círculos de estos inadvertidos se han acercado con la actitud humilde de quien verdaderamente empatiza de humano a humano. Este es el caso de Sara Gallardo y Gabriela Alemán, dos escritoras que no solo se destacaron en el arte de la escritura sino también en el de la investigación. Por otro lado, las autoras Rachel de Queiroz, Marta Brunet, Gaby Vallejo Canedo y Fernanda Melchor hablan desde el recuerdo vivencial del lugar donde crecieron. Todas estas novelas tienen en mayor o menor medida un valor testimonial, en el sentido en que sus narraciones

testifican lo que vieron a través de sus vivencias y a través del ojo crítico que las caracteriza. Si bien no son ellas necesariamente las inadvertidas, aunque en varios casos las tensiones con el canon literario las ha llevado a ser consideradas como tales, es su genuina apreciación del sentido poético detrás de sus personajes, muchos de ellos arquetípicos, pero siempre individualizados en una forma única de ser, lo que las destaca y las revaloriza.

Rachel de Queiroz: os retirantes do sertão

Rachel de Queiroz (Fortaleza, 1910) escribió siete novelas⁶⁸ de las cuales *O Quinze* (*El Quince*) es la primera de ellas. Publicada en 1930 y escrita cuando Queiroz tenía tan solo diecinueve años, tuvo suficiente éxito para recibir dos importantes premios de Brasil, el premio Graça Aranha en 1930 y el Premio Camões en 1933. Queiroz es considerada una de las novelistas más importantes del país, aunque su imagen sigue ligada a la lectura escolar obligatoria. Entrar en su obra implica entrar en la tradición literaria de la literatura de la sequía y en los relatos que marcaron la era republicana. *O Quinze* es un íntimo retrato de los *retirantes* de los sertones que experimentaron la indigencia y el clasismo en medio de una modernidad

⁶⁸ *O Quinze* (1930); *João Miguel* (1932); *Caminho de pedras* (1937); *As três Marias* (1939); *Dôra*, *Doralina* (1975), *O galo de ouro* (1985) —publicada como folletín en la revista *O Cruzeiro*— y *Memorial de Maria Moura* (1992).

emergente. Como proyecto literario, encarna la tensión de dos tradiciones: el modernismo y el regionalismo brasileño. En la cronología de la literatura nacional Rachel de Queiroz se ubica como precursora de dos representantes de ambos movimientos: João Guimarães Rosa (Mina Gerais, 1908) y Graciliano Ramos (Alagoas, 1892) respectivamente. Siendo los antecesores de Queiroz en su mayoría hombres, se ha llegado a dudar si la novela *O Quinze* fue realmente escrita por una mujer o por un hombre con seudónimo de mujer. Entre las obras que le anteceden se puede encontrar *A Bagaceira* [1928] de José Américo de Almeida (Paraíba, 1887) situada en los comienzos del regionalismo y el modernismo. En ella aparecen los *sertanejos* (habitantes del sertón) y sus desafíos frente a la sequía y la pobreza del nordeste de Brasil. Las *bagaceiras* de los ingenios azucareros donde se esparcía el bagazo (la cáscara de caña) para que se seque y se aproveche como combustible se transforma en la plataforma donde ocurren las dinámicas de la estructura social. Todavía más atrás, se publica *Os Sertões* [1902] de Euclides da Cunha (Río de Janeiro, 1866) una suerte de documento histórico y religioso donde se relata la sequía y la situación social y política en medio del conflicto de Canudos, el enfrentamiento armado entre el Ejército Brasileño y los seguidores de la comunidad socio-religiosa de Antônio Conselheiro en el interior de Bahía. Ambos ejemplos son representativos de la literatura del sertón que continuaría desarrollándose con Queiroz, Ramos y Guimarães Rosa.

Tanto el *sertón* como los *retirantes* fueron dos conceptos que tomaron forma en esta tradición. El término “sertón” (*sertão*) proviene del portugués y se utiliza para referirse a una región árida o semidesértica del interior de Brasil. Es una palabra

utilizada específicamente para describir las áreas rurales y poco pobladas del país. Las condiciones en el sertón pueden ser adversas debido a la falta de agua y de recursos naturales, lo que ha obligado a la población a migrar hacia áreas urbanas más desarrolladas que ofrecieran oportunidades y mejores condiciones de vida. Históricamente, el sertón ha sido escenario de conflictos sociales y culturales, así como de movimientos de resistencia y luchas por los derechos de la población rural. En términos teóricos, el sertón se transformó en un concepto que rebalsa las cualidades geográficas y climáticas. La asociación histórica de la miseria de los retirantes a las adversidades del sertón hace de este espacio una cuestión crítica, en donde no sólo se debe tener en cuenta las condiciones físicas del suelo, sino su también su expansión epistemológica. Como lo explica Antonio Carlos Moraes (2003):

O sertão não se inscreve como uma empiria, nos moldes dos enfoques indutivos tradicionais da geografia. Nesse sentido, sua discussão força um rompimento na relação direta entre conceito e realidade empírica, que domina as abordagens desse campo disciplinar, onde as conceituações referem-se a recortes tidos como efectivamente existentes na superfície da Terra. A idéia de sertão possui, portanto, um status teórico distinto das noções mais usuais de “habitat”, “ambiente”, “região” ou “território”, não se confundindo com elas. Enquanto estas teriam por referência limites e extensões materialmente aferíveis no campo, aquela recobriria situações telúricas díspares e variadas não fornecendo fundamento para divisões objetivas do espaço terrestre. (“O sertão” 2).

En este sentido, el concepto de sertón no puede separarse del de *retirantes*, un término del portugués de Brasil que no tiene un equivalente en español. El primer antecedente de esta palabra aparece con la novela *Os retirantes* [1879] de José de Patrocínio, conocido por su activismo político y como líder ideológico de la Guarda Negra, grupo abolicionista conformado por exesclavos negros. En su novela se refiere a los retirantes como el grupo de personas que emigran a las ciudades, en el mejor de los casos a São Paulo, viéndose obligados a abandonar su lugar de origen debido a la sequía y el hambre. En el caso de *O Quinze*, ambientado en la primera mitad del siglo XX, el nombre hace referencia a la sequía de 1915 que azotó como a todas las demás al noreste de Brasil, específicamente en el estado de Ceará. En la novela las detalladas vicisitudes que experimentan los retirantes se individualizan a pesar de ser entendidos como un movimiento grupal y masivo, en su gran mayoría peones de campo. Si bien en la obra los retirantes no adoptan todo el protagonismo al estilo de sus predecesores, sí reciben una importante atención respecto a los hechos que los lleva a peregrinar. Los retirantes se visualizan como grupo en tanto se componen como un núcleo social, ya sea familiar o laboral, obligado a migrar por la misma causa.

En el imaginario brasileño prima el rostro de la desidia bajo el nombre de retirantes, siempre en plural pues se mueven como una suerte de masa indivisible. El retrato de Candido Portinari, *Retirantes* (1944), refleja perfectamente esta idea y demuestra que es un tema que no se quedó únicamente en la representación literaria, sino que se ha transformado en una parte importante de la historia nororiental de Brasil. Una pintura figurativa con marcas expresionistas muestra con una paleta donde prima el gris el aspecto cadavérico de los retirantes; los rostros pálidos por el

hambre, pero los cuerpos mantienen su piel oscura y aún más por el sol. El azul del cielo contrasta con la sequedad del suelo. Las aves de rapiña buscando algo que comer los acompañan en su periplo. Padres, hijos y ancianos se mueven a pie con apenas unos miserables andrajos; la escena termina por recrear una composición clásica y frontal que recuerda a óleos clásicos de las sagradas familias o incluso las crucifixiones. El uso del claro-oscuro, la línea sucia y gruesa, la simulada pobreza del trazo y el color responden a la miseria que grafica.



El imaginario fatalista de los retirantes es el que ha primado durante la tradición de la novela de la sequía y se fortalece como la contracara del imaginario alegre del samba nordestino. Ambas son manifestaciones equidistantes de la pobreza; la diferencia está en que el samba como expresión cultural fue tomado como un

elemento constitutivo de la identidad nacional en su proyecto moderno pero no sin antes haber sido denostado y descalificado al igual que sucedió con el tango rioplatense. El tango y el samba pueden ser considerados negativamente como herramientas de dominación masiva a través de políticas estatales específicas; sin embargo, cuando se los ve de manera positiva, se interpretan como una genuina manifestación de las clases populares. A esta contradicción le llama Garramuño (2014) “modernidades primitivas”:

Mientras que por un lado aparecen como aquello que se abomina –son el “idioma del delito”, productos de salvajes y pendencieros, condensaciones del pecado–, por otro lado su consistencia como “documentos” de una tipicidad se hace irresistible para el escritor que, arrebatado por la pulsión de dar una visión “típica” de esas regiones que se ha dispuesto a narrar, no puede dejar de lado esos objetos. En ese sentido, samba y tango ejercen una fascinación particular, que oscila entre un rechazo y una especial atracción. O mejor: que en su rechazo exhibe el hechizo que ejerce aquello que busca reprimirse o prohibirse. (...) el proceso es ambiguo y ambivalente: mientras que por un lado delata la operación de acercamiento del artista o intelectual latinoamericano al europeo –al internalizar su mirada–, por el otro lado demuestra también un intento –a menudo desesperado– por recuperar algo de la cultura popular para construir con esos objetos sus “tradiciones nacionales”. (Modernidades primitivas 71-72)

En el caso específico de Ceará, la migración que se dirigía hacia Fortaleza, la capital, representaba un obstáculo para una ciudad en vías de evolución. La pobreza

que acompañaba a los migrantes del sertón retardaba el progreso socioeconómico proyectado por los gobernantes y élites locales. Estos sectores de poder veían a los retirantes, ahora desplazados por la sequía, como una amenaza que necesitaba ser civilizada, vigilada y controlada debido a la percepción de que constituían una clase peligrosa:

as figuras dos retirantes como sujeitos subjugados se tornando o “outro” do atraso e do tumulto ao ponto de serem considerados desprezíveis, descartáveis e insignificantes. Essas ideias são justificadas a partir de um pensamento eugênico, maquiado de ciência e racismo de um povo que via na imposição uma oportunidade de silenciá-los e dominá-los como desculpa de uma modernização. (Magalhães, “Flagelos, cercados e colonialidade” 2024:417)

De modo que a diferencia del samba como producto cultural, la novela del sertón se presentaba como una verdadera resistencia al proyecto de la república moderna. Teniendo sus raíces en el regionalismo, no estaba exenta de contradicciones ya que al mismo tiempo la novela del sertón se ubica en los márgenes del modernismo brasileño. El regionalismo, que buscaba representar de manera realista las particularidades etnográficas de diversas regiones del país era la estética literaria dominante a principios del siglo XX, hasta que el modernismo literario brasileño introdujo técnicas innovadoras y una nueva sensibilidad estética a la literatura. Sin esto implicar un corte abrupto entre una estética y otra, sino más bien un continuo en tensión, los autores modernistas⁶⁹ incorporaron un uso experimental del lenguaje,

⁶⁹ *O Grupo dos Cinco* de la primera generación (1922-1930) estaba integrado por los artistas Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral.

narrativas no lineales y una exploración psicológica profunda de los personajes. Esta fusión de regionalismo y modernismo permitió una representación más compleja y rica del sertón, integrando elementos culturales y sociales específicos con técnicas narrativas avanzadas que reflejaban las inquietudes y las contradicciones del mundo moderno.

Como explica José Carlos Freire (2022) en un comienzo, la novela del sertón surge como contra-discurso a la búsqueda de consolidación de la era republicana y de la formación nacional. Freire nombra como exponente a Lima Barreto (Río de Janeiro, 1881) y su obra más célebre *Triste Fim de Policarpo Quaresma* [1915] donde se hace una crítica de la Primera República y de su complacencia hacia los antiguos privilegios de las familias aristocráticas. En esta novela, Barreto aprovecha a poner en manifiesto “o religión coletivo, simbolizado no romantismo patriótico do protagonista, [chocando] com religión privados, num país em que reina a distinção e a burocracia.” (“O Sertão é o Brasil” 4). Euclides da Cunha, José de Patrocínio, José Américo de Almeida y Lima Barreto son algunos de los escritores que sentaron las bases de lo que comenzaría a ser una inquietud nacional y regional que finalmente decanta en la novela del sertón cuyo principal referente en la actualidad terminó por ser Graciliano Ramos. Ocho años después de la publicación de *O Quinze* aparece *Vidas Secas*, aún hoy más popularizada y estudiada por la academia que la novela de Queiroz.

Vidas Secas gira alrededor de la misma preocupación que las obras ya mencionadas, incluidas *O Quinze*. A diferencia de Queiroz, cuyo intimismo otorga profundidad poética a la historia, Graciliano Ramos utiliza un estilo literario más bien

depurado, austero y una prosa directa. Su enfoque busca la objetividad en comparación con la invitación abierta que Queiroz hace al lector para adentrarse en la intimidad de lo que ocurre en la vida tanto de los retirantes como de los representantes de la clase dominante; *O Quinze* atraviesa con igual impudor los dramas amorosos del hogar burgués como los dramas climáticos de los corrales y el desierto sertanejo. Su forma de atravesarlo es a través de diálogos íntimos, de sueños o de circunstancias en los que el humano es llevado al límite de su miseria. Davi Arrigucci (2013) destaca que tanto el intimismo de Queiroz como en la elección de una protagonista mujer para guiar la historia hay una perspectiva novedosa. La fuerte apuesta por la oralidad de sus personajes y su impronta lírica ayudan a distinguirse del resto de la tradición. Por último, las ideas progresistas que se inscriben sutilmente terminaron por crear una suerte de nueva novela de la sequía en donde la sequía pierde peso para darle lugar a otras complejidades que se irán desarrollando a lo largo del texto:

Sin dejar de ser fiel a las figuras humanas, al paisaje, a las costumbres y al lenguaje de la región, Rachel incorpora con vivacidad el habla común del medio cearense para abordar cuestiones serias y complejas, uniendo lo social a lo psicológico desde un ángulo nuevo: el de la mirada dislocada de una lectora solitaria. (“El sertón en sordina” 17)

A diferencia de *Vidas secas*, *Grande Sertão: Veredas* [1956] de João Guimarães Rosa lleva la poética a un nivel superior. Publicada veintiséis años después que *O Quinze* termina por madurar características que ya se encontraban de manera más primitiva en la novela de Queiroz. Comenzando por la innovación del lenguaje, Guimarães Rosa crea neologismos, juega con la sintaxis y mezcla diferentes

dialectos y registros del portugués brasileño. Tanto *Grande Sertão: Veredas* como en *O Quinze* (2004) los diálogos y monólogos internos priorizan el intimismo y la profundidad psicológica. El uso del monólogo interno permite a los lectores acceder directamente a los pensamientos y sentimientos de los protagonistas y contemplar la realidad desde su sensorium como se detectaba en las características de la novela lírica detalladas en el capítulo 1⁷⁰. En el siguiente ejemplo se puede ver un retrato de Cordulina desde los ojos de Chico Bento esposo y antiguo peón de Quexadá, ahora retirante que lidera el éxodo de su familia. En su descripción se lamenta del aspecto miserable de su esposa que recuerda mucho al cuadro de Portinari. Como en el cuadro, la imagen no se describe desde un objetivismo etnográfico, si no desde el dolor del personaje:

Chico Bento olhou dolorosamente a mulher. O cabelo, em falripas sujas, como que gasto, acabado, caía, por cima do rosto, envesgando os olhos, roçando na boca. A pele, empretecida como uma casca, pregueava nos braços e nos peitos, que o casaco e a camisa rasgada descobriam.

A saia roída se apertava na cintura em dobras sórdidas; e se enrolava nos ossos das pernas, como um pano posto a enxugar se enrola nas estacas da cerca. Num súbito contraste, a memória do vaqueiro confusamente começou a recordar a Cordulina do tempo do casamento.

Viu-a de branco, gorda e alegre, com um ramo de cravos no cabelo oleado e argolas de ouro nas orelhas...

⁷⁰ Para recordar al lector, la estrategia de la novela lírica combina al humano con el mundo de manera interna, subjetiva, desde su imaginación y su *sensorium*, pero al mismo tiempo busca representar esa relación de forma objetivamente estética.

Depois sua pobre cabeça dolorida entrou a tresvariar; a vista turbou-se como as ideias; confundiu as duas imagens, a real e a evocada, e seus olhos visionaram uma Cordulina fantástica, magra como a morte, coberta de grandes panos brancos, pendendo-lhe das orelhas duas argolas de ouro, que cresciam, cresciam, até atingir o tamanho do sol. (Queiroz 40)

La integración de Rachel al Grupo de Recife⁷¹ explica algunas de estas estrategias literarias. El grupo, originado en el noroeste de Brasil, buscaba adoptar algunas de las propuestas del modernismo literario mientras se recuperaban valores y tradiciones de la región. Esta intención llevó al grupo a ser considerado regionalista en esencia. Gilberto Freyre, sociólogo y antropólogo oriundo de Recife, ya había enumerado las propuestas temáticas del regionalismo en su *Manifiesto Regionalista* de 1926 donde aboga por la rehabilitación de los valores regionales y tradicionales de Brasil, proponiendo una nueva organización del país. Entre sus sugerencias estaba la idea de un gobierno político basado en regiones geográficas en lugar de la división administrativa por estados, con leyes que respeten las particularidades físicas y sociales de cada región. Freyre defiende la cultura y las costumbres del noreste brasileño, oponiéndose al cosmopolitismo, al falso modernismo y al excesivo respeto por las novedades extranjeras. Su visión concibe a Brasil como una fusión y mezcla de diferentes influencias, con el nordeste como la cuna de la autenticidad brasileña. Si bien el objetivo del grupo de Recife era elevar estos valores, Queiroz no se desentiende de la inevitable globalización que el modernismo acarreaba.

⁷¹ Integrado por José Lins do Rego, Graciliano Ramos, José Américo de Almeida, Alfredo Pirucha y João Cabral de Melo Neto.

En las primeras dos décadas del siglo XX, los escritores pre-modernistas, especialmente los dedicados a la poesía, adoptaron ideas del parnasianismo y el simbolismo francés. Olavo Bilac (Río de Janeiro, 1865) “o mais antológico dos nossos poetas” como lo llamaba Alfredo Bosi (2006) se caracterizaba por su estilo cifrado y excesivos adornos. Augusto de Lima (Río de Janeiro, 1895) se inclinaba hacia la vertiente religiosa de los simbolistas y al erotismo de los parnasianistas. Más tarde, el modernismo comienza un paulatino alejamiento de los modelos europeos, rechazando el formalismo del parnasianismo y el esoterismo del simbolismo, para experimentar con nuevas formas y estilos. Esta experimentación incluyó la ruptura con las estructuras narrativas tradicionales, el uso del verso libre en poesía y la incorporación de dialectos regionales para capturar la diversidad lingüística de Brasil. Autores como Mário de Andrade y Oswald de Andrade integraron elementos del folklore, la música y la danza, especialmente aquellas prácticas culturales afro-brasileñas e indígenas. Obras como *Macunaíma* [1928] de Mário de Andrade y el *Manifesto Antropófago* [1928] de Oswald de Andrade, así como los poemas de Manuel Bandeira en *Libertinagem* [1930], ejemplifican esta búsqueda de una voz literaria genuinamente brasileña.

En el caso de *O Quinze* el modernismo se refleja en la integración del avance tecnológico y sociológico en una historia cuyo escenario es estrictamente rural. En la obra, el tranvía es un elemento imprescindible para el éxodo hacia las ciudades, ya que es la forma disponible que les permite mudarse de regiones y a su vez el medio que interconecta las regiones del Brasil que antes permanecían en ostracismo. A su vez, la novela marca un mapa de las migraciones por la sequía. Se sabe que todos

buscan llegar a São Paulo, pero ¿de dónde provienen estas masas migratorias? Ese es el aporte de Queiroz. Nombra, por ejemplo, retirantes provenientes de Tauape (Maranhão) al oeste de Ceará, que antes de la abolición de la esclavitud en 1888 se dedicaba a la producción agrícola de arroz y algodón, lo que demuestra que detrás de cada retirante está la historia del país palpando. Por otro lado, la irrupción que hace el personaje protagonista de Concepción en el microcosmos del sertón, esta muchacha normalista que lee novelas de escritores franceses, cuyas ideas feministas la convocan, es otra forma de manifestar las ideas modernistas a eco de lo que Rachel de Queiroz pretendía escribiendo sobre el sertón. Como lo explica María Auxiliado Salado (2013):

Ella misma pasó su vida leyendo, traduciendo y escribiendo para transformarse en una mujer universal y transformar el sertón en parte fundamental del Brasil y del mundo (...) “Regionalismo no quiere decir separatismo o anti-internacionalismo, anti-universalismo o antinacionalismo [...] queremos que las formas regionales de expresión articulen lo que es nordestino en conjunto con lo que es general y difusamente brasileño o vagamente americano”. (“Raquel de Queiroz” 33)

Las ideas de Queiroz reflejan las tensiones de la transculturación narrativa. El gesto de involucrar valores feministas, escritores franceses, avances tecnológicos e ideológicos a la par de una preocupación exclusivamente regional, le permite poner en tensión elementos que se creían imposibles de reunir. La historia de *O Quinze* se despliega en las afueras rurales de Quixadá, Ceará. Los habitantes se ven forzados a emigrar a las ciudades, ya sea al norte o al sur, para poder sobrevivir. En medio de

esta odisea, los más vulnerables experimentan situaciones límites, dado que la sed y el hambre los lleva a cometer todo tipo de acciones contra la desesperación de no morir. Cada vez que Concepción sale de la comodidad del hogar burgués, se enfrenta con la miseria. Pero sus ideas no quedan en el interior de cuatro paredes; ella es un agente activo, no *inadvertido* lo que pasa afuera. Su actitud es resolutiva, pero su modo de moverse en el mundo es todavía contradictorio, propio de un momento contradictorio de la historia.

A nivel estructural también se pueden apreciar algunos intentos de renovación literaria. La obra está separada por capítulos enumerados relativamente cortos. Algunos capítulos no tienen más de tres páginas y, en algunos casos, dentro de los mismos capítulos se intercalan fragmentos de mayor brevedad separados por un asterisco. Esta parece ser una estrategia para acaparar mayor atención sobre el fragmento, aunque este no rompa con el tema que se viene tratando. En comparación con estructuras más tradicionales en donde la proporción y extensión de los capítulos son más o menos iguales, la forma de Queiroz (2004) es utilizar fragmentos sucintos para generar un efecto en la psicología de los personajes. Un ejemplo de esto es el ensimismamiento de Concepción, que pasa largas horas de lectura y de reflexión solitaria; en la descripción de sus actividades se intercala un breve párrafo que describe una emoción o un pensamiento de la protagonista. Así también sucede con Vicente, primo y enamorado de Concepción, vaquero que vive la doble angustia de la sequía y del desamor. A continuación, traigo a colación como ejemplo uno de los fragmentos del capítulo ocho en su totalidad que comprueba lo que aquí intento explicar:

*

Quando, mais tarde, Vicente dormia, teve um sonho esquisito:

Conceição, caída por terra, se debatia gemendo.

Ele tentava erguê-la, mas verificava que a moça pesava como o Menino-Deus de São Cristóvão...

E, largando-a subitamente:

–É melhor deixar você un, porque eu tenho de ir-me embora para São Paulo... (*O Quinze* 31)

El asterisco parece dejar el fragmento flotando en el texto, sumado al uso considerablemente excesivo de los puntos suspensivos, detalle que se puede observar a lo largo de toda la novela, posibilita pensar –y en relación también al lenguaje sobrio de Queiroz– que la autora se inclina por prescindir de explicaciones y más bien deja que los sucesos de la obra se vuelvan metáforas. En este sentido, las imágenes que Queiroz construye en sus capítulos tienen mucho poder a la hora de interpelar al lector. Son las imágenes que recrea las que van construyendo la sensación de una época terrible, que no se queda sólo en la circunstancia de la sequía si no sobre todo en conflictos y procesos sociales todavía más profundos provenientes de las secuelas del orden colonial.

Antes de las sequías, algunos estados como Alagoas y Pernambuco ya se encontraban vulnerables tras las revueltas de los esclavos. La revuelta del quilombo dos palmares en 1694 es un ejemplo. La enorme desigualdad de Brasil, las expectativas de la sociedad burguesa y las ideas republicanas son consecuencias de estos procesos. A su vez, las secuelas se ven encarnadas en los retirantes y de hecho,

la mayor sustancia de la novela se encuentra alrededor de ellos, puesto que son, después de los animales, las principales víctimas de la sequía. Estos inadvertidos, son los que mayormente impactan a lo largo del relato por la fuerza de las imágenes que con tanta verosimilitud logró retratar Queiroz (2004). Pese a que Concepción fue construida como la heroína de la obra, son en realidad los personajes secundarios, Chico Bento –peón de la finca de Concepción– y su familia, los que hacen de la novela una obra con lugar en la tradición brasileña de la novela del sertón. A continuación, se puede leer un ejemplo de estos retratos, cuando en el peregrinaje uno de los niños de Chico Bento y Cordulina, se enferma por comer mandioca cruda tras el hambre insoportable:

–Chico! Chico! Valha-me Nossa Senhora! O Josias se envenenou!

(...) –Chico Bento saíra de manhãzinha a ver se descobria alguém que ensinasse um remédio– de cócoras junto à criança moribunda, a cabeça quase entre os joelhos, um filho agarrado à saia, chorava sem consolo.

Um dos outros pequenos, sentado numa trave, chupando o dedo, olhava o irmão. (...) de vez em quando tangia com a mão alguma mosca que tentava pousar no rosto do doentinho.

A criança era só osso e pele: o relevo do ventre inchado formava quase um aleijão naquela magreza, esticando o couro seco de defunto, empretecido e malcheiroso. (*O Quinze* 34-35)

Son dos los relatos que llevan la historia, por un lado, Concepción y su búsqueda existencial detrás del romance con Vicente y por otro, el terrible peregrinaje de Chico Bento y su familia. Podría decirse que es el segundo el que logra la

sensación general de la obra, que es el tedio, la extenuación y la impotencia, mientras que el primer relato ayuda a que *O Quinze* no sea una novela más dentro de la tradición. En este primer relato se rescata la habilidad de Queiroz para introducir sus inquietudes políticas, filosóficas y poéticas; es este el que la ayuda a distinguirse entre sus contemporáneos hombres, dada la novedad de la perspectiva femenina. Sin embargo, los escenarios y las escenas que la sequía dejó por su paso están reconstruidos con una verosimilitud destacable. La sensibilidad de la obra para narrar las vicisitudes de “esses meninos da seca” ha permitido que esta obra cobre una importancia superior dada la urgencia de lo que se relata. A pesar del registro de verosimilitud, o bien en consecuencia de ello, el misterio del que hablaba Flannery O’Connor en el capítulo 1 acompaña a la poética de Queiroz que contornea la crudeza de las escenas con un manto de misticismo, como en la muerte de Josías y el bebé: ambos niños descansan después de un terrible sufrimiento, el primero después de haber sido bendecido por “uma negra vela rezadeira” y el segundo en un improvisado lecho, con una rosa entre las manos, prestada de un altarcito cercano. La curandera negra es otro elemento que añade al misterio dentro de la maqueta sertaneja de Queiroz. Los retirantes se vuelven un submundo que refleja la diversidad que Freyre intentaba describir en su manifiesto cuando enumera los estados del nordeste. La clase blanca acomodada como la de Concepción y su abuela Ignácia, fácilmente vuelven a su casa en la ciudad, mientras que los sectores vulnerables, trabajadores rurales, descendientes de libertos, se agrupan entre sí y se apoyan unos a otros para sobrevivir haciendo uso del conocimiento popular.

En *O Quinze* (2004), la formación de Concepción como normalista es también relevante en cuanto a su rol proactivo. Su pertenencia a la clase privilegiada no la priva de concientizarse de la amenaza climática que su entorno sufre. Sin embargo, Concepción fue construyéndose como un personaje contradictorio y problemático; aunque representa a las mujeres instruidas de la clase alta brasileña, se levanta contra las pretensiones culturales al negarse al casamiento y dedicar el tiempo que le sobra a leer a escritores franceses, a escribir un libro sobre pedagogía y al servicio social que presta a los retirantes. Pese a que se niega al casamiento, opta por experimentar la maternidad insistiendo en cuidar de manera permanente al hijo de un antiguo peón con el pretexto de salvarlo de la miseria. Aunque está convencida de amar al niño, no reclama su tutelaje al final de la obra, más bien se ve seducida por la idea de tener su propio ambiente, una idea inculcada a través de sus lecturas y que resuena al pensamiento de Virginia Woolf con la urgencia de “un cuarto propio” para que la mujer pueda dedicarse a su labor intelectual. En medio de su contemplación literaria, la escena de Concepción leyendo se interrumpe con la aparición de su ahijado, Duquinha, el niño que decidió cuidar como propio:

–Ande brincar na sala, junto da madrinha!

E a moça entrou pelo corredor, seguindo a criança, que ia à frente, no seu passinho incerto, os pés muito grandes, as pernas ainda muito finas, mal disfarçada, sob a camisinha asseada, a marca das privações sofridas.

–No cantinho, ali... Brinque direitinho... Tome uma figura... (...)

–A Badinha! A Badinha!

Conceição quis reencetar a leitura:

–Pois sim! Vá-se sentar. E brinque caladinho que a Badinha quer ler. Mergulhou os olhos no livro; as letras negras clamavam: “E a eterna escrava vive insulada no seu próprio ambiente, sentindo sempre que carece de qualquer coisa superior e nova...”

Conceição murmurou:

–O seu ambiente...

Circunvagou os olhos pela sala, pelos quartos, a mesa cheia de livros, fixou-os em Duquinha. (Queiroz 69-70)

La aparente frialdad de Concepción está relacionada con la lectura que la vuelve única en su medio. La interioridad de su ambiente, puesto que vive en la comodidad pudiente de la casa de su abuela, se contrasta fuertemente con la hostilidad que hay afuera. Pese a su solidaridad con los retirantes, no termina de erradicar su enajenación con el entorno. Algo similar entiende Arrigucci (2013) cuando explica que Concepción nunca permanece del todo ajena a su realidad externa con la que termina relacionándose a través de varios hilos de la historia; es una realidad que la invita a buscarse a sí misma y que en su intento de evasión termina por encontrar refugio en la lectura. De ahí, explica Arrigucci, “nace reseca la novela de la desilusión: relato moderno de la joven independiente, emancipada e infeliz que, en su travesía solitaria, sólo tiene por compañero al libro” (“El sertón en sordina” 21).

En este sentido, Vicente es la mejor contraparte para representar la dualidad entre el frío intimismo intelectual de la interioridad y el extenuante y sofocante exterior: “A seca, com aquele sol eterno, Conceição com sua indiferença tão fria e longínqua” (Queiroz 67). Vicente, atareado con su ganado que lentamente muere de

hambre, no se contrasta sólo en relación a Concepción sino también a su hermano, “el académico”, que estudia en la ciudad y ya ha adquirido todos los manierismos del “citadino *blasé*”. A Vicente lo mortifica la idea de sentirse inferior a aquello, “E no seu orgulho áspero, como uma porta hostil que se fecha, fechou-se a qualquer intimidade com a prima, doendo-lhe que ela também o julgasse incapaz de uma sensação delicada” (29-30). La idea de que un hombre de campo es incapaz de entender las abstracciones de sus dos estudiosos referentes es algo que ronda a lo largo de todo el relato. Concepción misma lo compara poéticamente con la naturaleza, como quien entiende que el único móvil de Vicente es arrear ganado. Así lo expresa en medio de sus pensamientos, cuando evalúa el éxito de un posible matrimonio con él, después de decir “Vicente nunca lera o Machado”:

Elhe lhe parecia agora como um desses recantos da mata, próximo a um riacho, num sombrio misterioso e confortante. Passando num meio-dia quente, ao trote penoso do cavalo, a gente para ali, olha a sombra e o verde como se fosse para um cantinho de céu... Mas voltando depois, numa manhã chuvosa, encontra-se o doce recanto enlameado, escavacado de minhocas, os lindos troncos escorregadios e lodosos, os galhos de redor pingando tristemente.

(Queiroz, *O Quinze* 47)

A pesar del pensamiento progresista de Concepción, hay todavía, como es de esperar de una novela de los años '30, rezagos de una conciencia colonial instaurada durante el siglo XIX y todavía muy naturalizada para la época. El racismo instituido en el orden social y en las uniones matrimoniales es un asunto que la novela no puede esquivar. Como explican Santa y dos Santos (2016):

No século XIX, Gonçalves Dias e José de Alencar haviam inaugurado a construção de uma identidade cultural —dentro do pensamento romântico—, definida a partir da nossa constituição racial, na qual se destacava o elemento branco e o índio, e relegava o elemento negro a uma posição de marginalidade na participação cultural (Ventura 1991, 55). Durante aquele século e principalmente no debate da abolição, a discussão da identidade definida de acordo com o elemento racial se fortaleceu. (“Projetos de modernidade” 30)

Aunque el tema no se desarrolla tan extendidamente como el tema de la indigencia, en la novela aparecen algunos ejemplos. Uno de ellos es el capítulo en donde Chiquinha Buena, una retirante negra y antigua trabajadora del pueblo le comenta entre mentiras y a modo de habladurías, que a Vicente le gusta coquetear con una de las mujeres del campo, aparentemente mulata, pues explica “moço branco não é un bico de cabra que nem nós...”, algo así como “muchacho blanco no se hizo para bamba negra como la nuestra”⁷². Esta termina por ser la razón determinante para que Concepción se decidiera a no casarse con Vicente. A pesar de su solidaridad con los retirantes, el racismo de Concepción se pone por encima y termina siendo no más que la representación de un pensamiento de época. La adopción de las teorías científicas deterministas de Europa en Brasil, una sociedad marcada por diferencias raciales y geográficas influyó en el problema racial. Estas teorías apoyaban una perspectiva romántica que atribuía el subdesarrollo de Brasil a la mezcla racial y a las características del suelo y clima, aspectos que se consideraban como los principales

⁷² La traducción es de María Auxilio Salado que hizo hincapié en que la incompatibilidad era sobre todo racial.

obstáculos para el progreso y la civilización. Estas ideas consolidaron la noción de que la raza y el entorno eran los factores determinantes de la identidad nacional brasileña.

Aunque todavía primitivo, la novela transmite un discurso feminista que apela a la solidaridad como acción social y a la conciencia de clase, aunque todavía marcado por un proyecto de modernidad afín a los intereses coloniales. Esto también se puede ver en la construcción de varios personajes que responden todavía a criterios arquetípicos, como por ejemplo Vicente, hombre fuerte, masculino, ligado a una naturaleza salvaje que se opone a la ilustración de las ideas. Si bien este dualismo es también propio de un criterio anticuado, Concepción pone en tensión estos dos universos cada vez que se sale de la comodidad de su ambiente. Por otro lado, Duquinha, al entrar a su casa como hijo adoptivo, viene a recordar a Concepción —a través de las cicatrices y el cuerpo famélico del niño— que afuera existe un mundo hostil, lo que irrumpe en el espacio doméstico para terminar de romper la dualidad de la vida doméstica civilizada y la naturaleza de un afuera salvaje.

Por último, el trabajo de Queiroz al retratar a los retirantes que eran concebidos como una sola masa de migrantes, permite conocer situaciones individuales en donde los inadvertidos se plantean la posibilidad de una realidad mejor. La extraordinaria secuencia de hechos que se narran a través de la migración de Chico Bento, que en su necesidad se ve obligado a desmoralizarse con acciones como robar y comer carne podrida, representa un desafío nada sencillo para una escritora apenas entrada en la adultez. La sensibilidad con la que narra los hechos inscribe a la novela dentro de la tradición del sertón sin quedar sepultada entre

historias repetidas. Su preocupación, aunque clara, no se queda simplemente con el sufrimiento de los retirantes, si no que invita también a un movimiento de mujeres a girar la mirada hacia el sertón, que deja de ser una mera zona geográfica para convertirse en un *cluster* de conflictos que no hacen más que reflejar las bases de una república heterogénea, con asuntos todavía por resolver.

Marta Brunet: los peones del Quillén

Comenzaré este apartado afirmando que la figura de Marta Brunet (Chillán, 1897) no se puede considerar estrictamente marginal. De hecho, su obra ya ha sido compilada dos veces: la primera, editada por Zig-Zag en 1963 y la segunda, del 2014, como parte de la colección “Biblioteca chilena” de la Universidad Alberto Hurtado. Al mismo tiempo, los estudios sobre Brunet se mantienen relativamente pausados y las mesas de lectura sobre ella no aparentan ser muy populares. Si bien en los últimos años los trabajos críticos sobre Brunet fueron buscando nuevos temas –Brunet como columnista; su correspondencia con escritores; Brunet y la sociedad literaria chilena; feminismo y esoterismo en sus obras, entre otros⁷³–, todavía se encuentra por debajo del interés general⁷⁴. La inclusión de Brunet en este trabajo representa un aporte

⁷³ Algunos artículos que se pueden nombrar son: Darrigrandi, Claudia. "Informar y seleccionar: Marta Brunet como columnista y editora." *Anales de Literatura Chilena*. No. 36. 2021; Darrigrandi, Claudia. "Escrituras imprecisas. Marta Brunet en la prensa chilena." *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 14 (2020): 259-265; Bottini, Antonia Viu. "Cartas a un editor: la correspondencia de Marta Brunet a Samuel Glusberg en la década del veinte." *Anales de Literatura Chilena*. No. 35. 2021; Jara, Natalia Cisterna. "El conjuro en la soledad: los relatos de brujas de Marta Brunet." *Anales de Literatura Chilena*. No. 36. 2021.

⁷⁴ Actualmente la mirada está más enfocada en autoras contemporáneas como Alejandra Costamagna, Daniela Catrileo, Nona Fernández, Lina Meruane, Patricia Cerda, Andrea Jęftanovic o autoras que fueron de círculos más bien urbanos como es el caso de María Luisa Bombal, o más hacia el presente, Diamela Eltit.

importante no solo porque significa reivindicar a una escritora mujer de provincia, sino por demostrar el peso que tuvo su obra literaria en el panorama conosureño de principios del siglo veinte. Los inadvertidos que la caracterizan, los peones, son el objeto poético de toda su obra. Aquí me detendré a analizar únicamente su primera novela, *Montaña adentro* (2014 [1923]), con la que impactó en un círculo dominado por escritores hombres y con la cual mostró su profesionalismo para escribir sobre temas que se creían únicamente de interés masculino.

Se podría decir a ciencia cierta que el campesinado es un sello en las novelas y cuentos de Marta Brunet, en los cuales se busca retratar –de forma gradualmente compleja– la vida rural y sus adversidades. El gesto de escoger a las zonas rurales del sur de Chile como escenario de ficción y a los peones como sus principales actores es un hecho que siempre se destaca en los comentarios críticos sobre la literatura de Brunet. Especialmente en el comienzo de su carrera literaria Brunet se inspiró en su natal Chillán, al sur de Chile. En sus primeras tres novelas, *Montaña adentro* [1923], *Bestia dañina* [1926] y *María Rosa, flor del Quillén* [1927] la descripción lírica de los escenarios naturales demuestra un ojo detallista, familiar y sensible. Sus personajes, en apariencia muy arquetípicos, encarnan una de las características más representativas en mi propuesta conceptual sobre los inadvertidos: seres que sufren en silencio, pero cuyo sufrimiento les otorga una sensibilidad nueva. El exhaustivo estudio de Esther Melón de Díaz (1975) recoge valiosos datos sobre la autora y su progresión literaria. Aclara que las tres novelas ya mencionadas forman parte del criollismo chileno, una corriente del regionalismo cuyo principal objetivo fue alejarse de las ideas idílicas del bucolismo. La propuesta concreta del iniciador del criollismo,

Mariano Latorre (Cobquecura, 1886), era “el cultivo de un tipo de literatura que diera a conocer al Chile regional de forma objetiva” (*La narrativa de Marta Brunet* 33).

Marta Brunet habría seguido la propuesta de Latorre en sus inicios con el uso del registro realista –algo que cuestionaré en las siguientes páginas– y un estricto uso de la nomenclatura autóctona.

Desde mi lectura, y a la luz de las lecturas críticas comentadas en los primeros dos capítulos de esta tesis, la forma objetiva que presupone la práctica del criollismo, es decir, su uso del realismo como estilo predominante y la objetividad como enfoque puede ser cuestionable. Es cierto que Brunet admite a *Montaña adentro* como su novela más criollista⁷⁵ y esto probablemente deriva del hecho de que en la novela hay un claro énfasis en la situación social de los campesinos, así como en el fiel reflejo de su manera de hablar, sus costumbres y preocupaciones vitales. Pero, como ya adelanté en el capítulo anterior, la categoría “criollista” tiene serias limitaciones. Así como la primera etapa del regionalismo brasileño fue cuestionado por su conservadurismo nacionalista, así también sucedió con el criollismo chileno⁷⁶. El

⁷⁵ Melón de Díaz (1975) cita la entrevista hecha por Hugo Lindo en 1939 donde Brunet comparte su autoanálisis: “No. El criollismo de *Montaña adentro* está muy lejos. Puede que mis escenarios sean siempre pueblecitos sureños, pero aún en ellos, y con las mismas gentes –con frecuencia rústicos campesinos– nuevos elementos se mezclan para plantearlos en otras dimensiones, en búsqueda de su profunda verdad anímica.” (*La narrativa de Marta Brunet* 27) En esta cita, Brunet hace una diferenciación en su estilo narrativo antes y después de *Humo hacia el sur* [1946], en donde se refleja la maduración de su técnica.

⁷⁶ A esta altura de mi trabajo ya se puede reconocer que los ismos relacionados a las costumbres del campo y a las particularidades de las regiones tienen la misma debilidad: la rigidez de una postura ideológica que tuvo fuerza en los orígenes de los Estado-nación, pero cuyo proteccionismo fue invalidado por los discursos intelectuales del modernismo latinoamericano en favor de una pluralidad cultural. Sin embargo, antes de concebirse como movimientos estrictamente separados, en el proceso de sistematización histórica es más productivo entenderlos antes que como entidades separadas, como polisistemas, de acuerdo con la propuesta teórica de que entiende a estos movimientos convergentes como “‘hibridaciones’ culturales y literarias” (“En torno al regionalismo literario” 1997:40).

objetivo de representar al Chile rural de la forma más fidedigna posible en los comienzos del criollismo desaprobaba a todo el movimiento por pretender conservar la pureza identitaria de la nación y además por ser poco interesantes para un público lector urbano, entusiasmado por las novedades extranjeras. Alone⁷⁷ (1954) describe la iniciación de Brunet al criollismo del siguiente modo:

Marta Brunet se ensaya en el criollismo, gira en su círculo, ahí aprende a observar, a escribir y describir. “No sólo por la temática –continúa De Torre⁷⁸– sino por la veracidad y exactitud de rasgos, por la fidelidad fonográfica del lenguaje campesino regional, constituyen estas novelas ejemplos acabados de una literatura que es usual calificar de ‘nacional’, ‘propia’, ‘autóctona’, en suma, rigurosamente genuina”. Comentando, hace años, esta primera etapa de Marta Brunet, Gabriela Mistral alabó en ella la “chilenidad” como su principal virtud. Sin embargo, muy agudamente, la gran poetisa no dejaba de reprochar a la joven novelista su debilidad por los localismos, escribiendo: “Yo los detesto en el lenguaje” y oponiéndose a “este dialectismo desenfrenado”. (“La querella del criollismo” 29)

Más adelante, en la misma página, explicita: “en la escuela criollista, [el dialectismo desenfrenado de] la obra de Marta Brunet, que, dicho sea de paso, no produce aburrimiento, marcaba un extremo excesivo, era una especie de punta de lanza.” (29) Alone, utilizando las palabras de De Torre reafirma la categoría de criollista para demarcar a *Montaña adentro* e insiste en que es su fiel reflejo de la

⁷⁷ Seudónimo de Hernán Díaz Arrieta (Santiago de Chile, 1891)

⁷⁸ Se refiere a Guillermo De Torre, poeta de la generación del '27.

chilenidad lo que la vuelve genuina. Su gesto de aprobación es una invitación pública a Brunet a formar parte del círculo de escritores continuadores de la Sociedad Literaria de 1842⁷⁹ –Mariano Latorre, Benjamín Subercaseaux, Víctor Domingo Silva, Manuel Rojas, Raúl Silva Castro, Salvador Reyes Figueroa– que habían heredaron la tarea de consolidar la independencia de Chile y la formación de una identidad nacional a través de su labor literario. El artículo de Alone, además de aprobar su aporte en tal tarea, significaba también un fortalecimiento de su amistad, aparentemente tan necesaria para hacerse un lugar en el circuito literario chileno masculino y capitalino. No solo el hecho de ser mujer era por naturaleza una desventaja, sino que además la aproximación criollista de su primera novela y esa debilidad por los localismos que le reprocha Mistral⁸⁰ serían perjudiciales para su figura de autor, dado el creciente desprestigio que acarrea el criollismo literario y su fama de género poco interesante (de allí la aclaración de Alone: “[*Montaña adentro*] no produce aburrimiento”).

Para finalizar su nota, Alone hace una última salvedad que ayuda a Brunet a no quedar apegada al criollismo y al proyecto político de sus adeptos, que dicho sea de paso es lo que lleva a De Torre, en oposición a Mistral, a celebrar el uso de

⁷⁹ Otras lecturas, si bien no niegan la ayuda de Alone, también sugieren que hubo un intento de invisibilizarla y aprovecharse de su talento en beneficio de Alone. Osvaldo Carvajal M. (2021) ahonda en esta hipótesis en su ensayo “La ‘sociedad literaria’ de Marta Brunet y Alone: apropiaciones en el ejercicio de la crítica literaria chilena de principios del siglo XX”.

⁸⁰ Además de la alusión de Alone, su opinión sobre Brunet se encuentra también en *Repertorio Americano* [1928] donde objeta: “A un reparo de otros yo me sumo, y con limpia intención: al del lenguaje. Poseen vigor suficiente los personajes de Marta Brunet para que puedan bastereárseles si les da el lenguaje ordinario. Yo entiendo los regionalismos como fenómenos colectivos de ternura por el suelo y por la costumbre (...) pero yo los detesto en el lenguaje.” (tomado de Amaro Castro, “En un país de silencio” 2014:65)

localismos en Brunet, más por su efecto político que por el dominio de la técnica.

Alone permite con esto que *Montaña adentro* se abra a otras posibles lecturas:

Aunque, sin duda, chilena y chilénísima, variando un poco la toponimia geográfica, alterando levemente la entonación de los diálogos rústicos, también podría parecer argentina, colombiana, extremeña, o levantina. Porque lo permanente y profundo, el carácter, la psicología, el modo de vivir y reaccionar de los personajes, siempre seguirá siendo el mismo en cualquier medio, en las mismas condiciones de atraso y asilamiento, en análoga lucha contra fuerzas elementales. (“La querella del criollismo” 29)

Montaña adentro (2014), desde su título, presta especial atención al espacio geográfico –la región de la Araucanía– donde viven estos campesinos inadvertidos, internados en las alturas, demasiado adentro como para ser vistos por una sociedad capaz de condenar las injusticias de patrones y subordinados. Las descripciones bien reflejan esta verdad; allí el río regaña, el color de los matorrales se aprisiona y los loros chismosean entre sí mientras los obreros reniegan –apenas comenzada la novela– porque la máquina de cortar trigo acaba de estropearse:

Adelante los bueyes, atrás de ellos, preocupados [los trabajadores] por el enojo del administrador, que estallarían bravo cuando supiera el percance. Ondulaba el trigal impulsado por el puelche. Abajo, en la hondonada, el río Quillen⁸¹ regañaba en constante pugna con las piedras. El agua no se veía oculta entre los matorrales y eran estos a lo largo del trigal como una cinta

⁸¹ Dependiendo de la versión, Quillén se puede encontrar con o sin tilde. Ambas formas son gramaticalmente aceptadas.

verde que aprisionara su oro. De roble a roble las cachañas se contaban sus chismes interminables, riendo luego con carcajadas estridentes terminadas en i. (Brunet 116)

Los trabajadores se mueven como autómatas carentes de espíritu. La represiva del administrador, que acudía a los modismos de los campesinos para darse a entender mejor, los cohíbe, temen perder el puesto en aquellos tiempos tan difíciles para conseguir trabajo “y más aún conseguir puebla en algún fundo” (117). Es Juan Oses, el “osado”, el fuerino (peón que transita de hacienda en hacienda) el que se destaca del montón:

Tenía el mozo un no sé qué de simpático y fino en las maneras y el mirar de sus ojazos negros (...) había en él signos de otra clase afinada por la cultura (...). Entre los peones corría el decir de que era “hijo de rico”. (133)

La descripción es más bien breve; pocos detalles y una forma indirecta de referirse a la cuestión de clase. Brunet busca plantear de la forma más sutil y a la vez imposible de ignorar, que lo que aquí entra en juego es una cierta rudeza de lugareño frente a la suavidad de las formas de quien ha salido del lugar de origen. Aunque siempre dentro de su zona, el fuerino tiene una estadía temporal. El traslado, el moverse de lugar, son parte de su condición fuerina. Al parecer, esto lo ennoblece y lo embellece. Su moral se eleva, sus maneras también. El sentido de este personaje es justamente resaltar sobre el montón envilecido por la rutina y la pobreza. Melón de Díaz (1975) puntualiza que *Montaña adentro* con sus paisajes costumbristas no individualiza a los personajes, sino que los presenta como una colectividad rural. Insiste en el objetivismo y desecha el idealismo bucólico de raíz romántica: “el

tradicional tema del ‘Beatus Ille’ que sirvió de acicate para propulsión de la independencia literaria hispanoamericana –don Andrés Bello– es superado por la profunda y veraz visión brunetiana” (*La narrativa de Marta Brunet* 46). El propósito de esta etapa narrativa, asegura la crítica, es escribir sobre el matrimonio, la honra arruinada de la mujer, su fuerza erótica y la lascivia de los instintos sexuales de los hombres. El destino es una preocupación vital y la fatalidad es el gran tema de sus primeras novelas, una lectura que parece aludir a cierto determinismo naturalista. La angustia existencial de los personajes los obliga a cultivar el espíritu desde una religiosidad supersticiosa debida a la ignorancia del campesino (62-63). Un rasgo ancestral, sin duda, aunque también transcultural. El positivismo parece no haber llegado a las aldeas chilenas ocultas entre las montañas.

Corresponde entonces preguntarme hasta qué punto los inadvertidos campesinos de Brunet son una colectividad rural o acaso existen bajo cierta autonomía en sus particulares condiciones de vidas, con sentimientos y deseos que, aunque conectados a una red mayor, constitutiva de un sector social, se actualiza íntimamente de acuerdo con sus propias experiencias de vida. La historia de Cata, protagonista en *Montaña adentro* es un ejemplo; madre soltera que vive con su madre, una mujer endurecida por las vicisitudes de la vida quien le advierte que no hay hombre que valga la pena y vale más quedarse sola que estar mal acompañada. Sin embargo, Cata cuestiona su destino y se atreve a volver a amar. Juan Oses, su pretendido, representa la oportunidad de crecer en un medio que lo presta todo para empequeñecerse y conformarse con la miseria que les tocó. No es casualidad que quien trae una oportunidad distinta es el fuerino, proponiéndole algo tan simple como

vivir sin rencor. La posibilidad de salir del medio circundante, aquel deseo de mundo que resonaba en los cosmopolitas, parece ayudarlo a construir una sensibilidad mayor. Lo que podría interpretarse en que no es sino hasta que un hombre de mundo llega al pueblo en que los lugareños son capaces de cuestionar su realidad. Pero el fuerino no es necesariamente un hombre de mundo, sino un hombre que recorre. Es decir, no es el salir del campo lo imprescindible para despertar del letargo, sino el pisar –no literalmente– el afuera de lo conocido. Y, sin embargo, cuando parece que estos dos campesinos burlarán la predestinación, el giro de la historia insiste en la fatalidad. Juan Oses muere en manos de un igual, el padre del niño de Cata, hombre vil. El relato parece decir: “no hay esperanza para los inadvertidos, pobres y tristes nacieron, pobres y tristes morirán”.

Según el crítico Eduardo Mallea (1965), la escritura de Brunet es “testigo participante” de su época (*Poderío de la novela* 174), una perspectiva que plantea el problema social desde el conflicto individual, lectura que se opone a la concepción colectivista de Melón de Díaz que lee la primera etapa novelística de Brunet como una representación de “seres simples, carentes de complejidad espiritual a quienes la fuerza del ambiente maneja a su antojo” (167)⁸². Si bien es cierto que la idea de la fatalidad es un tema troncal en las novelas de Brunet y toma aún más fuerza en *Montaña adentro* (2014), así también considero que los personajes de esta novela no son tan simples como parecen ni la fatalidad tiene la obligación de mantenerlos insignificantes. Doña Clara, madre de Cata, es en realidad un personaje con más

⁸² Contradiendo una lectura previa cuando explica “todos los personajes de Marta Brunet (...) muestran una armazón espiritual que les salva de esa ‘chatura’” (Melón de Díaz 127).

sustancia de la que se puede leer superficialmente. El retrato espiritual que Brunet hace de ella es el siguiente:

Era la de doña Clara una religión muy singular. De Dios tenía una idea muy vaga y si guardaba los mandamientos divinos no era por amor a Dios, sino por miedo al infierno. Pero tenía una verdadera pasión por la mamita Virgen, con la cual siempre andaba en tratos, ofreciéndole rosarios y rosarios en cambio de tal o cual cosa. (Brunet 129)

La descripción coincide con las costumbres religiosas híbridas y paganas de las sociedades transculturadas. En efecto, es un hábito el hacer “tratos” con el santo o con la virgen que requieren de algún tipo de sacrificio como paga después de cumplida la petición. Los sacrificios varían en muchas formas; en el caso de doña Clara, cuando la virgen no se prestaba a negociaciones, la vieja caminaba al pueblo cercano en busca de una vela para encender en lo alto del Quillén “hasta el promontorio que marcaba el sitio donde años antes fuera asesinado el compadre Juan Anabalón. Pero el compadre también solía hacerse el sordo...” (130). Ni se explica quién es el compadre ni qué verdadera canonización tiene. Basta atribuirle un milagro para que se transforme en santo y reciba un canje con la esperanza de tornar las circunstancias a su favor. Hay en estos inadvertidos un claro sentido de supervivencia detrás de la religión, que como explicaba Melón de Díaz parecen tener que ver con una religiosidad supersticiosa antes que con un cultivo consciente de la práctica espiritual. Sin embargo, más adelante en la novela se comenta cómo doña Clara había aprendido los mandamientos a través de un canuto (pastor) de la misión evangélica instalada en la montaña para predicar las doctrinas a los peones:

Solo doña Clara le oía encantada narrar las parábolas, que era para ella cuentos maravillosos. Fuera de estas historias y de aquello de no confesarse, la demás doctrina del “canuto” le era odiosa. (...) Tomando un poco de aquí y otro de allá, hizo una religión para su uso particular. (Brunet 130)

Aunque la primera impresión de este personaje es una representación arquetípica y prejuiciosa de las viejas de pueblo, miedosas y susceptibles a la superstición, hay también en la construcción de este personaje una búsqueda en cierto modo mística –misteriosa, en palabras de O’Connor– en tanto razón oculta, de explicar la realidad y sobre todo de relacionarse con ella de la forma más soportable posible. Como ahondaré más adelante en el caso de *Eisejuaz* de Sara Gallardo, las misiones evangélicas no son una cuestión menor en estos relatos y en la naturaleza híbrida de las culturas alejadas de las grandes urbes. Los habitantes de la región adquirieron hábitos espirituales de una u otra congregación y los mixturaron con las viejas prácticas paganas, propias del legado colonial. La presencia de las misiones tuvo diferentes efectos: por un lado, tuvieron la función de evangelizar, lo que significa predicar el evangelio, pero con la intención de reformar conductas y hábitos de los habitantes de esa región, especialmente de las zonas más pobres. Por otro lado, también se involucraron en la prevención de enfermedades en aquellos sectores en donde la salud pública era inaccesible o nula. Por último, las iglesias evangélicas también se encargaron de fomentar un sentimiento de comunidad, allí donde la iglesia católica parecía mantener límites de clase. Joseph Florez (2024) explica en detalle el caso de la iglesia pentecostal en Chile en la primera década del siglo XX. Por estos años las reuniones de reavivamiento (*revival meetings*) –una suerte de servicio

religioso para invitar a nuevos conversos— se popularizaron tras el impacto de la *Azusa Street Revival* en California años previos (1906):

Pentecostalism enters from distant lands. Autochthonous religious practices are now the primary interlocuters and Pentecostalism the background noise. Chile (...) becomes the site of religious reconfiguration, connected to, but also distinct from, the global spread of a new religious movement. (“Indigenization and Believers’ Accounts” 143)

En un país donde los efectos y reformas de la nueva república aún no llegaban a los pueblos más alejados de la metrópolis y las prácticas autóctonas se mantenían todavía relativamente solidificadas, las iglesias evangélicas fueron tomando fuerza, no solo tras la cordillera sino en distintas regiones de América del Sur, incluidas las villas-miseria de las ciudades y zonas donde, si bien sí había llegado la iglesia católica —de hecho no hay pueblito sin una capilla—, no había logrado el éxito de las iglesias evangélicas y sus métodos de inserción social como los centros públicos donde los creyentes de las regiones de baja densidad poblacional, como es el caso de los pueblos más adentrados de la Araucanía o las zonas subtropicales del norte argentino, podían solicitar un refugio más allá del religioso. Doña Clara y su curiosa religión, como la ambigüedad del fuerino que encarna Juan Oses conforman dos ejemplos a través de los cuales se puede comprobar que los personajes de *Montaña adentro* distan de ser seres sencillos y que detrás de ellos hay un complejo entramado cultural. El gesto de Brunet de terminar la historia de forma fatídica no necesariamente es un eco del estilo naturalista, donde el entorno geográfico determina y limita su capacidad de crecimiento. Hay más bien un contacto con la belleza

inherente en el sufrimiento del ser humano que coexiste con un universo que no puede controlar desde las limitaciones de su humanidad, como se explicaba con el concepto de *yūgen*. Hay detrás de los pequeños detalles de la personalidad de los inadvertidos y sus extrañas prácticas un universo por decodificar que se vuelve más complejo y más misterioso gracias a su terrible final.

La tentación de caer en la lectura inmediata, la que concibe a los campesinos como autómatas carentes de espíritu (como la propia Brunet describe al comienzo de la novela), deriva del estilo literario de los comienzos más rígidos del criollismo que tuvo cierto efecto en esta novela. De hecho, Melón de Díaz hace una marcada diferenciación entre el primer momento de Brunet (culminado con *María Rosa, flor del Quillén* [1927]) y el segundo momento (con su novela más celebrada *Humo hacia el sur* [1946]), en donde se puede observar la evolución de sus personajes que van de seres simples a complejos. En el primer momento, todavía muy condicionado por las formas criollistas, Brunet parece restarle agencia a sus personajes; por el contrario, la naturaleza resalta y tiene un papel preponderante y avasallante. En el segundo momento, sus personajes comienzan a tener una consciencia de sí más evidente. Ahora bien, para balancear la actitud aparentemente pasiva de los personajes de su primera etapa, Brunet busca sobresaltar los detalles topográficos, aquello que Melón de Díaz ha llamado “descripciones impresionistas” por los estímulos visuales que tales descripciones activan, algo que recuerda al impresionismo de los pintores europeos. En ellas, la nomenclatura es abrumadora, pero es un aporte positivo a su poética, como propuse en el capítulo anterior de la mano de Carpentier y Lezama Lima. Las descripciones impresionistas se componen de momentos de paisajismo que

hacen a lo que podría llamarse una poética topográfica muy propia de Brunet: una construcción poética cuyo principal componente es el resaltado de los detalles topográficos de la región y los nombres de sus ríos, montes y árboles, que como en los mapas donde los colores adoptan la forma y la textura de la superficie, aquí las metáforas y las metonimias toman la forma exuberante de la Araucanía con sus vastos bosques de araucarias, robles y coigües, sus ríos y lagos y su clima oceánico. Así, sus descripciones entran en el texto como irrupciones líricas para el lector enfermo por la tosquedad de los acontecimientos del relato, de la malicia, de la frustración, y del padecer de sus personajes, detalle sobre el que ya había teorizado Martha Allen (1952) en su lectura comparativa de Brunet y Bombal:

Es interesante observar el uso que hace Marta Brunet de la descripción del ambiente. Ya se ha mencionado la que contrasta el estado de degradación de los obreros con la serenidad y la alegría de la naturaleza circundante. En [*Montaña adentro*], sin embargo, las descripciones del paisaje aparecen frecuentemente como interrupciones a la narración: el súbito lirismo de una vista de la naturaleza interrumpe violentamente el curso de la relación de acontecimientos sombríos o trágicos. No están como un fondo para la acción, ni añaden nada al desarrollo de la historia, sino que detienen todo el movimiento de la novela (Allen, “Dos estilos de novela: Marta Brunet y María Luisa Bombal” 67)

En el siguiente ejemplo, el súbito lirismo del que habla Allen tiene lugar inmediatamente después de que Cata y Doña Clara encuentran a Juan Osés dejado a

la deriva tras una brutal golpiza por parte de las fuerzas policiales, quienes lo habían acusado falsamente de robar:

Al fondo se escalonan las montañas verdinegras cuyos perfiles dentados se destacan nítidos en el fondo radioso del cielo de media tarde, intensamente azul. Dominando ríos plateados, valles verdegueantes, montañas azulosas y cordilleras pardas, álzase la resta nívea del Llaima, empenachada de levísimo humo. (...) A la derecha el Cautín y el Rari-Ruca charlaban bulliciosos al encontrarse, siguiendo luego unidos su caminata hacia el mar. Zumbaba un moscardón de lapislázuli girando en el aire sobre sí mismo, loco de sol.

(Brunet, *Montaña adentro* 150-151)

Los nombres de los cuerpos terrestres y acuáticos, a su vez personificados en un aura de colores alcanza el preciosismo lírico que le falta a los castigados personajes. A su vez, el tono poético de las descripciones paisajísticas dista mucho de la tradicional sobriedad del registro realista y de su determinismo naturalista⁸³; una lectura es pensar que la exuberancia del afuera, en la naturaleza, suple la carencia interna y material de los campesinos. En este sentido, Lorena Amaro Castro (2014) hace énfasis en lado más comprometido de Brunet, que según afirma, no ha sido tomado tan en cuenta por la crítica. Ya desde su innegable feminismo y su conciencia social y popular se puede comprobar que Marta Brunet estaba interesada en el efecto político, además de artístico, que tendría su obra. La conciencia política era una

⁸³ Melón de Díaz (1975) afirmaba que la personalidad de los personajes de Brunet está supeditada a las fuerzas externas de la naturaleza que los rodea. Pero al mismo tiempo afirma que la atmósfera de *Montaña adentro* es la de la miseria moral y espiritual en un ambiente natural exuberante y rico. La cita exacta dice: "su personalidad entera está moldeada por las fuerzas externas que emanan de la tierra." (*La narrativa de Marta Brunet* 166)

característica propia del movimiento criollista y del regionalismo en general, un tema por entonces dominado por los hombres y que ha llevado a hablar sobre “la voz masculinizada de Brunet” (Alone, “La querrela del criollismo” 29). Amaro Castro trae a colación de nuevo el debate sobre los regionalismos de Brunet en donde De Torre recalca positivamente su “fidelidad fonográfica”. Desde mi punto de vista, la imitación de esa lengua no es una tarea nada fácil. No solo la evidente calidad poética para las descripciones distingue a la narrativa de Brunet y actualiza el modelo más cristalizado del criollismo chileno (con Latorre como su principal exponente) sino también la reconstrucción de lo que pudo ser un lenguaje campesino, ignorado y quizás hasta menospreciado por la crítica y la literatura culta, que, sin separarlo de las renovaciones literarias, lo integra como parte esencial de su poética. La edición crítica que lleva a cabo Natalia Cisterna en el tomo 1 de sus obras completas, edición que utilizo para este análisis, demuestra cómo la escritora editó más de una vez el manuscrito de 1922 de *Montaña adentro* (2014) en busca de generar en el lector un sonido específico de las palabras que se asemejara más al acento chileno del sur que hablaban los campesinos a comienzos del 1900. Algunos ejemplos son el cambio de piedra por *piera* y luego *pieiria* (118), señora por *iñora* (124), conmigo por *conmí* (125). Esto que se interpretó como una obstinación por la fidelidad fonográfica representa en cierto modo un lado performático de Brunet, pues es la manera en la que hace su entrada a un círculo de escritores hombres, “los de la ciudad letrada”, como los lee Amaro Castro, donde debe pisar fuerte con su “palabra provinciana”. Kemy Oyarzún (2000) explica el gesto radical de Brunet al optar por un lenguaje que

antes que una fidelidad fonográfica o un dialectismo desenfrenado es una contrapostura hacia el círculo elitista de la Sociedad Literaria:

La autora de *Montaña adentro* no sólo bastardeaba el lenguaje sino los valores de su casta y género. El lenguaje es material, valórico y político al mismo tiempo. No se trata de un mero problema de representación. El desborde lingüístico-cultural de la praxis de Marta Brunet violentaba en particular los límites de una sociedad rígidamente estamental, atentando contra las “buenas costumbres”, contra el uso de cierto lenguaje, cuerpo de sus valores. (“Género y canon: la escritura de Marta Brunet” 6)

Me permito leerlo no como un gesto de condescendencia para con los suyos, los chillanejos, como leía Mistral, sino una demostración de su técnica literaria. De hecho, la narradora omnisciente de *Montaña adentro* narra con una palabra muy natural, hecha para ser leída en voz alta y muy alejada de la tan criticada distancia del narrador letrado que entró en discusión en el debate post-regionalista. Giovanni Kurz (2023) emprende el análisis genético para explicar el punto de Oyarzún. En el encuentra que hay una búsqueda por llevar al texto a sus límites orales con la intención de componer “un cuerpo lingüístico exótico, ‘fierino’, extranjero a la cultura letrada de su contexto social”:

La narración nunca busca un castellano estándar; el lenguaje campesino aparece como proyecto ya en el manuscrito y queda aún más evidente en la edición de 1923. Los cambios de “rancho” para “puebla” y de “señora” para “iñora” son muy representativos en ese sentido. En el caso de “caderas enjutas”, la cicatriz de la mutación textual es visible: la palabra “esqueléticas”

tachada al igual que “peregrinaje”. Se puede agregar que hay una enorme inquietud creativa: con “aprecio” tachada y remplazada por “verdadero amor”, lo que aparece en la publicación de 1923 es “pasión”. (“Marta Brunet en movimiento” 60)

Se podría decir que los momentos de la narración en los que Brunet se suelta a la naturaleza de la oralidad que no es solo de los campesinos sino también suya, en mayor o menor grado, son algo así como guiños –premeditados o no– de la escritora que proviene del mismo lugar que sus campesinos ficcionales y sin embargo irrumpe en la escena literaria urbana. En la novela, Brunet hace uso de las comillas, aunque no de forma constante; esto no como una forma de citar al campesino, sino más bien como un modo de aludir a expresiones que el lector urbano puede no reconocer. Un ejemplo de esto: “[La Margara] era el perfecto tipo de la campesina montañesa, robusta, coloradota, zafia, chismosa y pendenciera; capaz de recorrer leguas de leguas para llevar (...) un chisme destructor de paz, capaz también de “malcornarse” en el fuego de la disputa” (Brunet, *Montaña adentro* 149). Como se ve, en esta ocasión decide entrecomillar al verbo que significa involucrarse en un pleito. Unos párrafos más adelante, escribe: “Por no ser pedregoso el camino no daba tumbos la carreta, pero con *la repechada* el cuerpo del hombre resbalaba y apenas si los esfuerzos unidos de ambas mujeres conseguían mantenerlo quieto.” (50) Resalto la expresión “la repechada” por la forma femenina de repecho, o todavía menos común, “repechado” para nombrar a una cuesta muy pendiente. El estilo coloquial de esta cita es un ejemplo de la naturalidad con la que la narración se despliega, aunque no de manera constante. En definitiva, su uso, tanto del coloquialismo moderado, como de

la nomenclatura precisa, y el de la fidelidad fonográfica son una forma profesional de demostrar el basto conocimiento de su tierra y de su entendimiento y sensibilidad por los conflictos que la azotan. La poética topográfica que se desprende de su entendimiento es también su forma de demostrar otra disciplina que está más allá de las escuelas literarias y de las regiones geográficas. En la combinación de ambas, topografía y poesía, Brunet se yergue frente a la tradición criollista y frente al canon chileno, animándose a hacer de su región una materia literaria. En ella crecen seres inadvertidos que lejos de carecer una profundidad espiritual, construyen una cosmovisión única para afrontar los desafíos de un entorno hostil.

Gaby Vallejo Canedo: los cholos

En *¡Hijo de Opa!*, publicado originalmente en 1977, la escritora Gaby Vallejo Canedo (Cochabamba, 1941-2024) relata algunos de los sucesos más trascendentales del siglo XX en Bolivia. Entre ellos, la reforma agraria de 1953 y las revueltas civiles que decantaron en los golpes de estado de los años '60 y '70. La novela se distingue por sus descripciones cinematográficas, razón que la llevó a ser adaptada al cine por el grupo *Ukamau*, dirigida por Paolo Agassi con el nombre *Los hermanos Cartagena* (1984), suplantando así el nombre original para hacer énfasis en los dramas del núcleo familiar. Fue de hecho la adaptación la que ayudó a que la novela se difundiera y sea hoy una obra reconocida⁸⁴. Puesto que desarrolla varios de los eventos contemporáneos de la historia boliviana, se ha optado por asignar tanto la

⁸⁴ Hay pocos estudios fuera del país. Uno de ellos es el de Alice Weldon, quien además se hizo cargo de la primera traducción al inglés con el nombre de *Son of the Murdered Maid* (2002).

novela como la película para su estudio en las escuelas⁸⁵, lo que correspondiendo a una escritora mujer es un mérito destacable.

La literatura boliviana es dentro de América del Sur una de las menos difundidas. Así lo explica Adolfo Cáceres Romero (2013) quien colaboró con la edición digital del libro:

Muy poco se conoce de nuestras letras más allá de nuestras fronteras, y, si queremos destacar algo de la obra de nuestras figuras femeninas, el desconocimiento es mayor; no porque no se tenga una obra significativa en ese ámbito, sino porque su trascendencia no ha rebasado los límites geográficos del país, por falta de una política cultural integracionista y porque no se exporta el libro boliviano ni siquiera al área andina. (...) [además,] si no los costea su autor no se publican poemarios y, cuando salen, lo hacen en tirajes reducidos. (“La narrativa femenina en Bolivia” loc. 2460)

Por esta razón, incluyo esta novela en mi corpus con la intención de involucrar a Bolivia evitando un recorte epistemológico andino para priorizar en cambio el diálogo con el resto de las escritoras del sur. Me interesa conectar la propuesta escrituraria y temática de Vallejo Canedo con escritoras contemporáneas a ella, en concreto con Sara Gallardo y Gabriela Alemán, quienes presentan preocupaciones similares como es el problema de la posesión de la tierra y su relación con la jerarquía étnica. A su vez, el énfasis en la poetización de la novela se puede interpretar como una búsqueda literaria en todas ellas. Finalmente me interesa remarcar cómo lo que en

⁸⁵ De hecho, su última versión en formato e-book (2013) cuenta ya con una guía para el docente y el alumno que ayuda a entender los procedimientos literarios de la autora y su contexto de producción.

Vallejo Canedo se presenta como una desestabilización del orden colonial en Gallardo y en Alemán se matiza con la experiencia de la evangelización y de la guerra. En este sentido, el orden propuesto –Vallejo Canedo, Gallardo y Alemán– me permite crear una secuencia literaria, histórica y geopolítica en tanto las tres se sitúan en territorios de disputa.

El título, *¡Hijo de Opa!* (2013), es una alusión directa al personaje principal, Martín, hijo de una sirvienta indígena a la que llaman “la Opa” (en quechua “boba” o “sorda”) asesinada por un niño, hijo del patrón, a su vez padre de Martín. La novela comienza con su asesinato:

Va moviéndose la mano. Va moviéndose el dedo en el gatillo, juega a jugar, hasta que se mueve vertiginosamente el cuerpo que cae al suelo. El grito. La sangre. Las carreras. Los nuevos gritos, los nuevos movimientos, las nuevas sangres. –Ha sido él–. Un grito encajado en la garganta. El desconcierto. El saber y no saber que ha disparado. El grito del otro niño. El grito del hombre. Los movimientos de la mujer del suelo. (...) Con la espera que escuece desde la ventana, juega a jugar con el gatillo y con el dedo. La ve ¡Raf! ¡Raf! ¡Raf!, ¡Raf! Los pasos. Los pies. La rabia de verla siempre así, lenta, zonza, opa... pero no para aquello... con el padre. Jugar a matarla. No. En serio, matarla, contra el padre. (...) Jugar a ser asesino, sabiendo que no podía, aunque quería. Su madre no debía saber lo de la opa. ¡Madre!... La opa. Entonces dispara. (...) El gatillo a los pasos arrastrados. La rabia de haberla visto de otro modo... Otro día. Y el disparo y el grito y la sangre. Y el pensamiento de

que había estado separado de su mano. Sabiendo él, íntegramente, que había matado. (Vallejo Canedo loc. 84)

Este fragmento narrado de forma elíptica y pausada, aprovechando la puntuación como recurso, cuenta el momento en que el único hijo varón de Los Cartagena, Juan José, asesina a la sirvienta tras haberla visto con su padre y preguntarle a su madre: “¿para qué les levantan las polleras a las cholas?” (loc. 100). Las acciones, las voces, los momentos convergen en un mismo fragmento, un estilo que se reproduce a lo largo del relato y que demuestra cierto afán experimental, una búsqueda que más tarde se encontraría de forma radical en otros textos de contenido político como *Lumpérica* [1983] de la chilena Diamela Eltit o *La sangre de la aurora* [2013] de la peruana Claudia Salazar Jiménez. Con esto me adelanto a mencionar el carácter inminentemente combativo de este texto, no solo en su aspecto político sino también poético.

El contexto político y social de la novela tiene su origen a finales del siglo XIX y principios del XX en Bolivia cuando se desarma el antiguo régimen comunal inca de los ayllus donde las comunidades indígenas compartían sus tierras. El reordenamiento implicó la asignación de títulos individuales para las tierras, lo que llevó a la expropiación de muchas de ellas y a la creación de latifundios, dando paso a una nueva oligarquía boliviana. Antes de la conformación del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR, 1942) que impulsa la reforma agraria para devolver las tierras a los sectores perjudicados, ya existían grupos indígenas organizados como los “Apoderados generales” y los “Caciques Apoderados”, liderados por autoridades indígenas en representación de grupos aymara, quechua y

uru que demandaban la restitución de las tierras comunales. En la novela, los Cartagena están contruidos como una representación de las familias terratenientes, en este caso de Tarata (Cochabamba); el orden de la casa representa los sistemas de poder instalados desde la colonia y perpetuados por la oligarquía boliviana latifundista. La jerarquía étnica en la novela está claramente marcada por la división entre sirvientes, todos indígenas, y patronos, criollos-mestizos. La familia, conformada por tres mujeres y dos hombres, de los cuales uno es hijo ilegítimo, va disgregándose hacia diferentes direcciones a medida que transcurre el relato. A su vez, la evolución de cada personaje, tanto física como psicológica, se irá mimetizando con la efervescencia política de Bolivia durante el primer tercio del siglo XX. El hilo narrativo de la novela, que dura lo que el desarrollo vital de la familia Cartagena, permite entrar en varios sucesos históricos: comenzando por el sentimiento general previo a la reforma agraria de 1953 que animó a los levantamientos indígenas y las revueltas mineras hasta llegar a las persecuciones, arrestos y torturas de los gobiernos militares posteriores.

Mi propuesta es pensar que la novela, más que un acercamiento al género histórico, lo que logra es una versión escatológica de la historia tanto en su sentido fisiológico como en su sentido *posmorturio*, dado que nace con el cadáver de la Opa. El desarrollo histórico toma la forma de un relato narratológicamente desarticulado cuyo lenguaje poético se mixtura con el lamento y lo que se puede leer como una búsqueda espiritual de los personajes, lo que aporta a lo que llamo una poética del dolor, es decir, una puesta del lenguaje que permite conectar con el padecimiento de las víctimas desde una experiencia estético-religiosa que reinscribe la historia desde

un código hipersensible. Los participantes de las revueltas tanto urbanas como rurales –campesinos, mineros, jóvenes revolucionarios–, así como los observadores pasivos están retratados desde el punto de vista del dolor físico y del sufrimiento psicológico. La plegaria a Dios, más propia de una espiritualidad desesperada que de una práctica religiosa, es una constante frente a la desolación. Ante la destrucción del espíritu, del cuerpo, de la familia y de la sociedad como concepto y estructura se acude al diálogo místico con Dios:

El corazón se para y me horrorizo. Se me para de miedo. Me sé podrida ya. Muda, alendada. No alcanzo a comprender los designios de Dios. El espíritu, no da paz a mi cuerpo enfermo de no querer la muerte para su carne. Me revuelco en el lecho, entiendo que están demás mis gestos. Lo incontrolable. Me revuelco. Sollozo. Odio a Dios por mi fatiga. Los minutos se amontonan pesadamente hasta hacer horas. El temor de morirme yo sola. YO SOLA. Pecho opreso. Rabia. Horas de ojos abiertos. La podredumbre, el desecho encajado en algún abismo negro de la carne. Lentamente... lentamente... Pero seguramente...Y un momento, sin más, por el hondo suspiro, descubro que mi cuerpo intentaba descansar, dormir con la muerte en mi carne. ¡Cuántas veces la muerte me despierta en las noches! ¡Dios lo sabe! Ya que entonces o le odio o le rezo. (Vallejo Canedo, *¡Hijo de Opa!* loc. 832)

Este fragmento corresponde a Isabel, una de las hermanas Cartagena que se enferma de cáncer en medio del declive económico familiar. Sus referencias a Dios demuestran un resentimiento profundo con la enfermedad, que no es sino un síntoma corporal del deterioro económico y social que debe afrontar la familia. En un

escenario de crisis, Vallejo Canedo parece proponer un vínculo entre el dolor y la espiritualidad. Distingo esta última del sentido más tradicional de *religión*, en tanto sistema estructural de creencias, prácticas, rituales y símbolos. La espiritualidad, en cambio, puede ser entendida como un espectro que por definición se centra en el cultivo del espíritu, es decir, en la búsqueda personal de significado, conexión y trascendencia, sin depender ni prescindir de un vínculo con una religión específica (Armstrong, 1995; Doyle, 1992). Desde este punto de vista, la espiritualidad permite una apertura hacia categorías como las de religiosidad popular⁸⁶ o *lived religion* como práctica colectiva, una dimensión que la distingue de prácticas esotéricas occidentales que desde la definición de Arthur Versluis (2007) implican un conocimiento gnóstico reservado para un grupo reducido, secreto o semi-secreto. En comparación, la espiritualidad es independiente de las formas colectivistas y de las prácticas más herméticas, lo que quiere decir que puede o no ser compartida con otros y no requiere de un marco formal estipulado, sino más bien de una plasticidad natural que le permite tomar y abandonar elementos de diferentes vertientes de acuerdo con su propia necesidad. De la Torre (2021) ha ahondado en el aspecto híbrido del fenómeno espiritual poscolonial en el terreno latinoamericano, entendiendo que lo que se ha

⁸⁶ La *religiosidad* entendida como el grado en que un individuo o grupo se involucra y se compromete con su religión desde sus creencias, la frecuencia con la que practica los rituales religiosos, su conocimiento de las enseñanzas religiosas, y su participación en actividades comunitarias religiosas puede ser un componente más dentro de la espiritualidad. Desde la lectura de Pablo Semán (2001) la *religiosidad popular* en los sectores populares implica una corriente de prácticas y representaciones que atraviesa diversas denominaciones y prácticas autónomas. Estas comparten la característica de ser cosmológicas, ya que asumen la inmanencia y la superioridad de lo sagrado. Además, son holistas y relacionales, ya que afirman un continuo de experiencias que la ideología moderna divide en compartimentos estancos, destacando la preeminencia de la totalidad y la participación de cada sujeto como parte de esa totalidad. Si bien esta articulación no refleja exactamente los espacios que se trabajan en la obra, sí me parece importante pensarla como vía de indagación en textos latinoamericanos que traten la espiritualidad como tópico central o tangencialmente.

llamado “experiencia religiosa” está ligado a una vivencia corporal y por lo tanto emocional y sensible de naturaleza heterodoxa. Esta forma de espiritualidad adaptada a los cambios espirituales de las sociedades posmodernas que se resisten al orden dogmático y sacerdotal incorpora la “inmanencia y subordinación del mundo cotidiano encantado por una simbología de lo sagrado, lo mágico, lo sobrenatural y lo milagroso (...) transversal a diferentes religiones o sistemas de creencias” (“La religiosidad popular” 278). Tomo el concepto de experiencia religiosa como un préstamo que me permite describir un tipo de vivencia que en la novela se traduce en el diálogo místico con Dios como un método para inducir al lector en una suerte de hipersensibilidad que lo lleve a empatizar con los protagonistas de los eventos.

El halo espiritual que irradia el estilo literario de esta novela no solo puede ser entendido desde el sentido práctico que convoca al lector a desarrollar la empatía, sino que además cobra una importancia central en la construcción de su poética. Es importante remarcar que la presencia de la espiritualidad en la literatura boliviana se puede encontrar en dos escritores contemporáneos a Vallejo Canedo. En el mismo año en que se publica *¡Hijo de Opa!*, Néstor Taboada Terán (La Paz, 1929) publica *Manchay Puytu: el amor que quiso ocultar Dios* [1977] convertida en una de las novelas más representativas de la literatura boliviana contemporánea por su retrato del sufrimiento y la lucha de indígenas y mestizos contra el control opresivo de la sociedad colonial y la iglesia católica. En la novela se utiliza un lenguaje poético y simbólico para tejer una narrativa que oscila entre lo real y lo fantástico. Los personajes y sus experiencias están profundamente imbricados con la mitología andina, lo que da a la novela una dimensión mística que se conecta directamente con

las tradiciones ancestrales andinas. Dos años más tarde, Jaime Sáenz (La Paz, 1921) publica *Felipe Delgado* [1979], una exploración profunda y filosófica de la vida, la muerte y la existencia a través de la figura de su protagonista, Felipe Delgado, un bohemio de La Paz que frecuenta bares y tabernas, donde reflexiona sobre la existencia y el destino. La bohemia de la vida nocturna y citadina de *Felipe Delgado* dejan al descubierto los espacios marginales, así como ciertos personajes urbanos que caracterizan a La Paz, como el caso de los aparapitas. Los elementos místicos y metafísicos que emergen de los monólogos sobre la trascendencia y la espiritualidad son una marca distintiva de su estilo y llevaron a Jaime Sáenz a ser uno de los escritores más populares en Bolivia.

Ahora bien, como ya he explicado, la espiritualidad en Vallejo Canedo es utilizada como un elemento poético que ayuda a la reconstrucción de escenarios históricos presentados desde el dolor. La complejidad de su construcción narrativa se desentiende del registro realista y el hecho de ser una novela que se inclina hacia la experimentación con el lenguaje y que sin embargo se mantiene como una novela ejemplar en los estudios sobre la historia política boliviana contemporánea llama a la indagación. El diálogo místico es una forma de acceder a una capa más profunda que supere la realidad inmediata de los eventos históricos. No es un componente que apele a la mitología, como en Taboada Terán, ni a la tertulia bohemia y citadina, como en Sáenz. *¡Hijo de Opa!* es una exploración poética del dolor en su correlación directa con la realidad, sin limitarse solo a la denuncia. Es tanto una denuncia como una invitación a empatizar con el dolor de las víctimas, como un recurso intencionalmente lírico que poetiza su prosa. Como es de esperar en tiempos

turbulentos, la violencia en esta novela es un componente que persiste de principio a fin, aunque ejecutada en distintos niveles. En un comienzo, la violencia es sexual: el padre de los Cartagena abusa sexualmente de la sirvienta Opa. El entonces único varón de la familia, Juan José, presencia este acto siendo apenas un niño y trastornado por la vergüenza de que el hijo de una sirvienta indígena fuera su hermanastro, decide cobrar venganza y empuña el arma de su padre con la cual le dispara a Opa. La violencia sexual también se expone con el abuso que una de las hermanas Cartagena sufre por parte de su primo. El estigma y el tabú del incesto cala en la psiquis de Angela en un perfecto ejemplo de las problemáticas intrafamiliares de una cultura conservadora y machista. Finalmente, la violencia sexual se expone impudicamente con las violaciones múltiples que una mujer del movimiento revolucionario padece en medio de las torturas cuando es arrestada ilegalmente por parte de las fuerzas militares. La autora presta especial atención en denunciar el machismo a través de episodios descarnados, no detallados con la crudeza propia de los textos testimoniales, sino más bien relatados desde la sensibilidad de la víctima y con el manto de lirismo que la prosa de Vallejo Canedo (2013) permite, aunque sin perder el efecto de conciencia que se busca. El siguiente fragmento narra la escena desde el punto de vista de la mujer que es violada delante de su hijo después de haber sido acusada de subversiva:

Unos. Otros. Los sucios. Los hediondos. Los del sexo insatisfecho, desfilan junto a sus piernas abiertas a la fuerza. El niño, sobre una manta vieja, llora.

Mira a la madre. Lloro. **¡Oh Dios de los justos, adormece a ese niño!**⁸⁷

⁸⁷ Negrita en el original.

Ellos le desgarran la carne viva. El niño le desgarran el alma. Los ojos acuosos del llanto no ven más que negras figuras. Muchos rostros cubiertos para dejar de ser hombres, para manosear la carne sin compromisos. Palabras jamás escuchadas antes por sus oídos: injuriosas, procaces. Golpes para atontarla, para que deje de gritar.

¡Oh Dios de los débiles! ¡Calla a ese niño!

La madre escucha el llanto y se retuerce. Quiere ver qué más hacen con el niño. Intenta incorporarse. No puede. Ellos están sobre ella. Todo le cae junto a su alma como un alud hasta asfixiarla. Calientes, jadeantes, mojados, ellos. Metiendo el asqueroso chorro en todo lado: entre las piernas, en la boca, en las orejas, en la cara.

¡Oh Dios de los humillados! ¡Consuela a ese niño! (*¡Hijo de Opa!* loc.

1486)

El impacto del fragmento es representativo de la postura estética y por lo tanto política que Vallejo Canedo toma frente a la violencia, una postura que está muy en concordancia con lo que Jacques Rancière (2009) designó como “reparto de lo sensible”:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un

común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en ese reparto. (...) Hay entonces, en la base de la política, una “estética” (...).

Las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad. (El reparto de lo sensible 9-11)

De acuerdo con Rancière, la noción de lo sensible y su redistribución está profundamente vinculada con la realidad, lo que implica que lo sensible, como categoría estética, no se limita únicamente al ámbito artístico sino al mundo en su totalidad como escenario político y social. En este sentido, la estrategia no es retratar la violencia a modo de testimonio (cronológica y detalladamente) sino acercarla a los sentidos a través de recursos literarios como la fragmentación, las oraciones breves y consecutivas, las metáforas y los vocativos al estilo de las tragedias griegas que irrumpen en la escena; incluso el resaltado tipográfico de las plegarias a Dios funciona para contrastar la perniciosa agudez de la escena con los instantes de fe y de clemencia. La escritura fragmentada que caracteriza al estilo de la novela, y el fragmento como categoría, recordando la definición de Deleuze (1996) como “el reflejo aislado de una realidad sangrienta o apacible” a la que se accede a través de la escritura es funcional a este registro. Deleuze explicaba “en los fragmentos es donde surge el fondo oculto, celestial o demoníaco” (*Crítica y Clínica* 92).

La combinación del realismo de la escena de tortura, opacado por las elipsis y la espiritualidad de las plegarias que hacen a la poética del dolor se manifiesta como una puesta del lenguaje cuyos alcances expresivos le permiten sacar desde el cuerpo aquello que pareciera no poder decirse sino a través de la catarsis de los sentidos. Si

como entiende David Le Breton (2007) la carne es la vía de apertura al mundo y sentir es desplegarse como sujeto, el límite no es la carne sino “lo que la cultura hace con ella. No es tanto el cuerpo el que se interpone entre el hombre y el mundo, sino un universo simbólico” (*El sabor del mundo* 21-22). Así, tanto el cuerpo asesinado de la Opa, el cuerpo enfermo de Isabel, y el cuerpo violado de la mujer revolucionaria, son cuerpos que expresan una cultura desarticulada, fragmentada, envilecida y ultrajada pero que opone resistencia, pues algo de ella todavía vive. “El cuerpo nunca está aislado, no es el cuerpo el que duele, sino la persona. La condición humana es una condición corporal” explica Le Breton, y el dolor, a su vez, es siempre una cuestión de sentido que concierne a una persona singular inserta en una trama social, cultural, afectiva marcada por su historia personal. Cuanto más tiempo se extiende la relación con el dolor, más se altera el sentimiento de identidad, de allí el uso de la tortura. El dolor es siempre una cuestión de sentido y no de sistema nervioso. El dolor encuentra su energía según cómo el individuo signifique su experiencia (Le Breton, *El cuerpo herido* 19).

El cuerpo de Opa en su paso de la vida a la muerte por asesinato se transforma de inmediato en el cadáver de un sujeto político atacado por el mismo agresor que lastima a los demás cuerpos: el autoritarismo machista y racista de la Bolivia poscolonial. Incluso el cáncer, que no se revela como causa sino al final, actúa como metáfora del reordenamiento político y cultural que viven los distintos estratos sociales, en donde cada grupo se ve en cierto modo vulnerado, invadido y saqueado. Los recursos utilizados para llegar a transmitir la experiencia del dolor le permiten al texto prescindir de los detalles de la violación, a diferencia del alegato, y así evitar el

morbo; en cambio, el texto combina dos elementos que podrían pensarse como incompatibles para transmitir lo irrisorio y lo insoportable del hecho: por un lado, la espiritualidad y por otro, lo escatológico del cuerpo enfermo, del cuerpo violado y del cuerpo asesinado. Es lo que Julia Kristeva (2009) encontraba en los poetas simbolistas como una “lógica del cuerpo sensible” que daba paso a otra humanidad “poética” que superaba la poesía meramente decorativa y la retórica vacía. Esta es una puesta textual de sensaciones que intensifican el impacto de los hechos y a través de ello hace uso de la oportunidad que la literatura le da para denunciar una práctica impúdica y perversa que hoy forma parte de los testimonios de las dictaduras militares en América Latina.

Ciertamente las mujeres en esta novela son las principales víctimas de la violencia, pero el reclamo no acaba ahí. Desde el comienzo de la novela se aprecia el génesis de una violencia estructural que decanta en distintas vías. Como lo explica Alice Weldon (2013), la novela comienza con la muerte de Opa como una advertencia del abuso y la discriminación étnica, racial, social y de género que se representa en la novela:

Dentro de tal vórtice de violencia y represión política, y de cambio socioeconómico, el personaje de Vallejo, la Opa, y su asesinato se convierten en un símbolo del trato injusto contra los diferentes grupos sociales, y con mayor énfasis contra las mujeres, cholas, cholos e indígenas a través del abuso sexual, político y social. (“*Hijo de opa!* de Gaby Vallejo: En busca de alternativas sociales” loc. 2569)

El cadáver de la Opa, presentado como un mal presagio desde el comienzo, es ya una declaración de la lucha indígena. Años después del crimen, el asesino Juan José lleva su estigma a nivel profesional con su participación como subjefe de la “Coalición Nacionalista” –en alusión al ala más violenta del MNR– y luego como torturador de las fuerzas militares. Vallejo Canedo representa la vileza del torturador en épocas represivas a través de este personaje. Su infamia lo lleva a traicionar a sus compañeros y reprimirlos desde el bando contrario cuando se le ofrece el cargo de “jefe de la vigilancia política” en Cochabamba. La ideología no tiene verdadera cabida, es la búsqueda del poder, el terror y la represalia lo que guía a las agrupaciones:

–¿Por qué yo? Ya sabe que estuve del otro lado.

–Me interesa tu capacidad de... Te voy a ser sincero, tu capacidad de hacer y organizar las represiones. He sabido. Conmigo puedes perfeccionar. (...) Mira Cartagena, no importa el partido, sino, para lo que sirves. Y sirves. Tú sabes. (Vallejo Canedo, *¡Hijo de Opa!* loc. 1352)

Martín, que ya había adquirido el apellido Cartagena, promete vengar la muerte de su madre cuando alcanzase la edad suficiente para hacerlo. Pero esta idea supera la anécdota personal. Su venganza busca redimir a la clase indígena, sometida bajo el poder de los hacendados. Es el síntoma de la efervescencia social campesina e indígena que finalmente decanta en las reformas agrarias impulsadas por el MNR. A esto se refieren algunos autores (Wiurnos, 2023; Gotkowitz, 2011) cuando expresan que la acción de los indígenas en el campo no fue una mera respuesta a una orden que

venía del Estado, sino una organización consciente y auto impulsada por recuperar sus tierras y el antiguo régimen de propiedad comunal.

La reforma dio paso a un período de cambios profundos en la estructura social y económica del país y terminó por impactar a las comunidades rurales en cuanto a la relación entre terratenientes y campesinos. En este contexto, la familia Cartagena es un prototipo de las familias latifundistas afectadas por la reforma, por lo cual deciden trasladarse a la ciudad. Es Martín, el hijo ilegítimo el que consigue redimir a la familia Cartagena a través de una suerte de empoderamiento identitario al reconocer y asumir su origen “provinciano” y su estirpe quechua, aunque sin contraponerse al hombre de ciudad:

Me llaman el “Tarateño”. A veces con cariño. Y aunque la mayoría no son como yo, provincianos, cholos, sino blancos y bien vestidos, todos me tratan como a su igual. Lo mejor es que no se ríen. Si alguna vez me he equivocado al hablar, me he dado cuenta yo, o porque me han corregido con suavidad.

Hasta creo, que he empezado a quererlos. (Vallejo Canedo, *¡Hijo de opa!* loc. 2010)

En él yace la contradicción del hombre de campo que emigra a la ciudad y que adopta las maneras de los criollos-mestizos, pero no abandona las costumbres indígenas. Más aún, el cholo que también llaman boliviano-no indio, es la maduración de las contradicciones del orden colonial y de las tensiones del binomio campo/ciudad. La separación generada por la reforma agraria no fue sólo entre indígenas y criollos-mestizos sino entre los propios indígenas. Ticona Alejo (2004) explica que antes de la reforma, los llamados “Apoderados Generales” ya habían

tomado suficiente fuerza como para movilizar a la población indígena. Esta organización estaba conformada por autoridades originarias de La Paz, Oruro, Potosí, Chuquisaca y Cochabamba que buscaban su autogobierno. Tras la derrota de sus dos líderes, Feliciano Espinoza y Diego Cari Cari, ya comenzado el siglo XX, un nuevo grupo siguió la lucha, los “Caciques Apoderados”. El reclamo fue estimulando los ideales de la guerrilla y la brecha entre indígenas y criollos-mestizos fue haciéndose cada vez más evidente:

Uno de los ejes del conflicto entre la sociedad indígena y la sociedad criolla-mestiza dominante era el problema del territorio: no meramente como medio de producción, sino como el territorio del ayllu y la comunidad considerada en su totalidad. Vale decir, desde el espacio productivo y social, hasta los espacios sagrados de los uywiris (cerros tutelares), que representa la relación de los ayllus y la comunidad con sus antepasados. (“La Revolución Boliviana” 2)

Soliz (2022) explica que en realidad el interés por vetar el derecho de propiedad individual y volver a las formas colectivistas de la sociedad precolonial no se dio de igual modo en todo Bolivia. De hecho, el altiplano, a diferencia de Potosí y La Paz, demostraba más condescendencia con las estructuras latifundistas o al menos el nuevo régimen de títulos individuales anterior a la reforma agraria había logrado aplicarse con más aceptación y adaptación que en las ciudades (*Campos de la Revolución 60-64*). La revolución que desestabilizó a la oligarquía boliviana fue madurando en sus ideales de inicios de los '50 hasta llegar al golpe de estado de 1964. Los ideales del MNR buscaban la ascendencia de los sectores indígenas al

poder político desde una postura étnica-nacionalista. A medida que el éxodo a las ciudades fue creciendo, estas ideas fueron complejizándose hasta lograr un borramiento en las distinciones de etnia y clase. En este sentido, los cholos representaban un grupo estratégico para la consolidación de la fuerza política, como lo fueron simultáneamente los cocaleros. Robert Albro (2019) explica este fenómeno analizando el papel de los cocaleros en el afianzamiento de los movimientos sindicales. Este era un grupo estratégico intermedio entre campesinos e indígenas que combinaba el problema de etnia y clase y complejizaba los debates nacionalistas:

To draw a sharp distinction between “peasantries” and “indigenous communities” in the Chapare ignores how the cocaleros have strategically embraced both agendas, or combined them, as situations warrant. As I have argued elsewhere (Albro 2005a), the cultural politics of the cocaleros were integral to the emergence of the MAS as a dominant political force in Bolivia during the mid-2000s. Rather than a separatist ethno-nationalism, their combining of ethnicity with class and promotion of indigenous heritage served an extensive and inclusive purpose, as a blueprint for the construction of a plural largely urban-based coalition that helped to bring the MAS to power.

(Cholo Politics 33)

Del mismo modo, los cholos representaban un intermedio entre mestizos e indígenas, aunque de ninguna manera armónico o equilibrado. Existen varias discusiones en torno a la constitución de los cholos como grupo étnico y político (Tamayo, 1910; Albó, 1976; Lazar, 2008; Tassi 2010), pero aquí me detendré únicamente en su papel político dentro del contexto revolucionario del siglo XX en su

búsqueda ideal por una sociedad más inclusiva. Para llegar a ello, los estudios de Ximena Soruco Sologuren (2006) explican en profundidad la construcción del concepto de cholo en Bolivia puesto que en la región andina existen diferentes matices respecto al concepto, pero aclara que en Bolivia la diferencia radica en una separación de lo indígena y de lo mestizo. Mientras el mestizo persigue una asimilación occidental y una mimetización con el criollo que lo “blanquea”, el cholo mantiene un estigma racial. Cuando el cholo abandona el campo tras las reformas agrarias y logra insertarse en las ciudades en busca de un oficio artesanal o de comercio, su posición en la escala social se superpone al del indígena, pero se mantiene inferior a la del mestizo. A medida que los cholos fueron creciendo como grupo urbano, se fueron consolidando en una suerte de “burguesía chola” conformada por dueños de pequeñas y grandes empresas. Así, el cholo irrumpe en el orden social boliviano como un agente que rompe la polaridad indio-blanco. Soruco Sologuren lee esta salida como una interrupción de la lógica colonial:

El cholo habita el imaginario urbano criollo, su presencia desdibuja las fronteras de la sociedad estamental, no es completamente criollo ni indio, urbano ni rural, occidental ni andino, hegemónico ni subalterno. Este “cabalgar entre dos mundos” (Albó et. Al., 1983) interrumpe la lógica colonial de poder que requiere de la polarización para existir. (“La ininteligibilidad de lo cholo” 5)

De modo que el cholo en su posición intermedia unifica los ideales rurales y urbanos; esta es de hecho la conclusión de Sian Lazar (2008) respecto a la “ciudadanía chola” que busca llamar la atención sobre la importancia de la residencia

para un grupo ya urbanizado pero que a su vez conserva su identidad a través de las fiestas rurales. A su vez, su fuerza productora desordena y reordena el mercado en una forma completamente distinta. Nico Tassi (2010) que define a los cholos como *urbanised indigenous highlanders*, hace énfasis en los movimientos económicos transnacionales que comenzaron a funcionar con su presencia en la economía urbana, llevando sus valores originarios a las operaciones cambiarias. Me interesa resaltar estas ideas para demostrar cómo el concepto de cholo desarticula binomios que se instalaron con fuerza durante y después de la época colonial. Decido integrarlos en mi concepto de inadvertidos como un grupo que, si bien no ha sido invisibilizado, sí es todavía estigmatizado y en muchos casos menospreciado en su proceso de urbanización. Me interesa por sobre todas las cosas indagar en su evolución como grupo social, preguntándome de dónde vienen, cuál es su historia y hacia dónde se dirigen.

Los cholos son la mejor representación de la complejidad de la historia boliviana y la desestabilización en el orden social y colonial. En *¡Hijo de Opa!* son los quechuas los que llevan la iniciativa de un nuevo futuro a través del personaje de Martín, mestizo, aunque autoidentificado como cholo, por ser hijo de criollo (el patrón) y de quechua (la sirvienta Opa). Su paso por la ciudad lo lleva a reflexionar que no está tan alejado ni de uno ni de otro. Y sin embargo opta por volver a Tarata en donde encuentra un sentido de comunidad mayor, pero manteniendo tanto sus prácticas sindicalistas entre los agricultores quechuas, como sus prácticas comerciales, a través de un pequeño negocio familiar de fuegos artificiales. La muerte de la Opa es un hecho significativo que prescribe la vida de ambos hermanos hacia

vías paralelamente distintas: Juan José Cartagena termina por convertirse en un hombre sádico y sanguinario, un torturador de la fuerza y un traidor. No tiene ideología ni principios, sólo es admirado por su habilidad como represor⁸⁸. Martín, por otro lado, aunque intenta activamente vengarse de Juan José por el asesinato de su madre, primero se une a los obreros revolucionarios para acercarse a Juan José y culminar su venganza, pero termina por redimirse y entender que Juan José no era más que “un desgraciado que no había sido nunca feliz” (Vallejo Canedo, *¡Hijo de Opa!* loc. 2206). Martín logra superar las barreras del rencor, como así también las de la discriminación:

En Tarata, todo era llano y distinto. Sólo había algo que le hacía sentirse mal del todo: la vergüenza. Cuando le llegaba, le ganaba desde los pies a la cabeza. La primera vez, una palabra suya, había provocado risa. Todo el día estuvo recordando con rabia-vergüenza-rabia. Por la noche repitió la palabra para no equivocarse más. De ahí nomás comprendió que no era la gente, sino su misma talla de hombre provinciano, ignorante. Pensó que el secreto de todo estaría en que debía aprender mucho. Entonces, se empeñó. Leía con dificultad, escribía menos. Cuando hablaba, se cuidaba; pero a veces, se le salían siempre las palabras falladas. (Vallejo Canedo, *¡Hijo de Opa!* loc.1969)

⁸⁸ “Juan José empieza a perseguir a los que había protegido en el régimen anterior. Prefiere los espectáculos de las torturas: algo oscuro, indefinido, le lleva a buscar instantes en que las personas están aturdidas por el dolor del cuerpo. Le gusta verlas así, las golpea, hasta hacerles perder el sentido y entonces un raro placer le golpea a él. Siente siempre, sin saberlo, el cuerpo de la opa sin dejar de ver el nuevo, el torturado por sus propias manos. Oye, sin saberlo, el grito de su madre, sin dejar de oír el nuevo. Y, ni sabe, jamás se ha preguntado qué es lo que siempre está buscando en esos cuerpos aturdidos por el golpe o por la muerte.” (Vallejo Canedo, *¡Hijo de Opa!* loc. 1369)

Lo que me interesa resaltar aquí es cómo estas contradicciones se aglutinan en el personaje de Martín que, aunque mestizo fue criado con las costumbres indígenas y su condición de hijo ilegítimo lo llevó a crecer con el estigma del cholo. Martín vuelve una y otra vez sobre su forma de hablar sin aludir directamente a su bilingüismo. Es solo a través de las expresiones en quechua en que queda claro que lo que opera en sus “palabras falladas” es su lengua materna, signo de su estirpe.

Es en el transcurso de la vida de los Cartagena en donde se pueden presenciar los hechos más significativos del siglo veinte en Bolivia: la reforma agraria, la dictadura militar, el creciente sindicalismo de los trabajadores, el empoderamiento del sector indígena y la creación de la burguesía chola. Esta última es de hecho la idea que su autora parece querer resaltar, la fe en indígenas y cholos pues son quienes pueden enseñar sobre la unión: “Yo quería insinuar [que]... la fuerza está en los indígenas... [y que] el principio del cambio está allí, somos [los bolivianos no indios] artificiales, occidentales, divididos, ambiguos”, explica Vallejo Canedo (Weldon, “*¡Hijo de Opa!* en busca de alternativas sociales” 2013:2781). Se podría decir que *¡Hijo de Opa!* termina por ser una predicción de lo que vendría en 2006 con el movimiento MAS liderado por Evo Morales con la consigna plurinacional y el empoderamiento del sector indígena campesino. En Martín el sentido de deber está con las comunidades indígenas. Habla el quechua y decide dejar la ciudad para volver a su pueblo a revincularse con sus raíces y fomentar el sentido de unión. Para ilustrar mejor esta idea, termino este análisis con una cita de la novela en donde quedan fijadas las esperanzas del país del futuro:

Con los días, las visitas de los niños le hacían soñar un destino distinto. Palabras oídas en aquel grupo le volvían constantemente y cada vez con más fuerza. Comprendía que el hombre de campo, ese su indio-amigo, era tan hombre o más hombre que el de la ciudad. Sólo faltaba que se diera cuenta. Peleaba entonces en su interior la idea de hacer algo y de no saberlo como. (Vallejo Canedo loc. 2236)

Proponer la figura del cholo como un inadvertido es una forma de poner atención a ese espacio liminal que ocupa. Las comunidades indígenas son una colectividad fuerte que sigue organizándose con relativa autonomía, según sus propias reglas y a través de sus propios métodos colectivistas. Su identidad como grupo puede desestabilizarse, pero el sentido de comunidad sigue rigiendo. Los criollos-mestizos, por su parte, fortalecen su identidad sólo en contraste con lo otro, que es lo que mantiene su hegemonía social y económica. El cholo, a diferencia de ambos, se sitúa en un intermedio inestable puesto que adopta prácticas de ambos, pero su progreso parece no detenerse. Ahora bien, es su espacio en la sociedad el que sigue comprometido. A los ojos del criollo-mestizo, es un cholo. Para la mirada del indígena, un igual que dejó la comunidad, con lo cual es al mismo tiempo un foráneo. En este sentido, la muerte de Opa puede leerse como el grito de la lucha indígena, pero también como el escape del clan; es una herida provocada por el criollo-mestizo y de cuya hendidura mana el gen del nuevo boliviano, el cholo, producto de las históricas contradicciones de Bolivia. Y qué mejor manera de narrarlas, sino a lo Tolstoi, que en la historia de una familia se cuenta la historia de un país.

Sara Gallardo: los matacos de la iglesia evangélica

A pesar de ser oriunda de Buenos Aires y descendiente de un linaje aristocrático, los libros de Sara Gallardo (Buenos Aires, 1931-1988) no tuvieron reimpressiones sino hasta tres décadas después⁸⁹. Si bien había logrado publicar múltiples veces en Sudamericana⁹⁰, sus libros fueron traspapelándose en bibliotecas y librerías de usados, un caso que recuerda al de Elvira Orphée. Tanto Orphée como Gallardo lograron ser reeditadas después de un trabajo de archivo llevado a cabo por el escritor Leopoldo Brizuela, por entonces colaborador de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. La inclusión de *Eisejuaz* [1971] en la serie *Clásicos* de Clarín en el año 2000, dirigida por Ricardo Piglia y Osvaldo Tcherkaski, también favoreció su redifusión. En los últimos años, Paula Bertúa y Lucía De Leone se dedicaron a la compilación de textos en relación a su obra: *Escrito en el viento. Lecturas sobre Sara Gallardo* (2013), es una compilación de ensayos críticos que demuestra la activación de los estudios sobre la autora. Se publica luego una compilación de las crónicas periodísticas de Sara Gallardo en *Macaneos: las columnas de Confirmado (1967-1972)* (2016) y en el último tiempo sus crónicas de viaje en *Vivir de viaje* (2023), invitan a nuevos estudios sobre su obra periodística.

Es entre las columnas del semanario *Confirmado* donde se puede encontrar “La Historia de Lisandro Vega”, publicada originalmente en 1968. En esta columna,

⁸⁹ Las nuevas reediciones estuvieron a cargo de casas editoriales tanto económicas (Malas Tierras, Capital Intelectual, Fiordo) como de prestigio (El cuenco de plata, Sudamericana). *Eisejuaz*, particularmente, fue reeditada en 2013 por El cuenco de plata. En 2017 la editorial Wagenbach lo tradujo al alemán.

⁹⁰ La primera edición de *Eisejuaz* fue editada por Sudamericana en 1971, precedida por *Los galgos, los galgos* (1968, Sudamericana), *Pantalones azules* (1963, Sudamericana) y *Enero* (1958, Sudamericana).

Gallardo (2016) cuenta por primera vez la historia de un “indio mataco”⁹¹, Eisejuaz (“Isijuaz” traducido como “una pequeña luz”)⁹² nombre wichí de Lisandro Vega. Allí, el hombre cuenta en primera persona, como un profeta, su camino espiritual. Sara Gallardo lo conoce en Embarcación, Salta, en uno de sus viajes como reportera. Allí, las misiones franciscanas, anglicanas y noruegas de la Asamblea de Dios “se ocupan de los últimos desdichados maticos, tobas y chiriguanos, en una especie de emulación agridulce y a veces heroica de la caridad cristiana” (“La Historia de Lisandro Vega” 275). Veinte años antes de la entrevista que le concede a la escritora, ya sin nada que perder, Lisandro Vega trabajaba en un hotel y era encargado de la misión noruega. Decide abandonar la iglesia y luego de varias vicisitudes, a sus treinta y seis años, busca a alguien que pueda escribir su historia. Gallardo cuenta al pasar en esta crónica que Lisandro Vega narró su historia con la voz de los antiguos profetas. En dos páginas comparte mezquinamente parte de la historia de Lisandro Vega, “de su lucha por levantarse y levantar a su pueblo” y deja el resto para la que sería una obra excepcionalmente extraña que la corona como una de las escritoras más audaces de la literatura argentina.

Eisejuaz es probablemente el libro más estudiado de Sara Gallardo y el que ha llamado más la atención por su originalidad (Mujica Láinez, Vinelli, Brizuela, Kohan). Ya es conocida la frase de Manuel Mujica Láinez: “¡qué libro extraño y bello has logrado! No imagino cómo se te ocurrió, ni cómo te atreviste a emprenderlo”.

⁹¹ En su momento de producción, se les llamaba maticos a los miembros de la comunidad Wichí. Hace ya varias décadas que esta comunidad ha optado por no identificarse con ese nombre.

⁹² Este aporte corresponde a Dora Fernández en el artículo “Eisejuaz: chamán” de Flores Esquivel (2020).

Hacia el final de su carta⁹³, Mujica Láinez declara esta historia como un testimonio y a Eisejuaz como un héroe mitad ángel y mitad monstruo. En efecto, sin tener hasta entonces ninguna otra prueba de la verdadera existencia de Lisandro Vega, la novela se convertía en una rareza inexplicable, dada la minuciosa recreación del lenguaje del matak. Varias décadas después, la exploración del territorio wichí en la novela fue abordada tanto por investigadores de la cultura wichí (Ceriani Cernadas, Dora Fernández) como por miembros de la iglesia evangélica, lo que ha enriquecido los aportes de Sara Gallardo en tanto recreación de la historia de Lisandro Vega e indirectamente de la experiencia transcultural de los grupos étnicos del Gran Chaco. En el artículo “Eisejuaz: chamán (y relatos de la vida de Santos Aparicio)” Enrique Flores Esquivel (2020) comparte una conversación con el pastor Marcos Delgado de la misión evangélica Asamblea de Dios, todavía funcionando en Embarcación. En esta conversación, donde también participa la investigadora wichí Dora Fernández, se rastrean algunos de los datos que se pueden obtener tanto de la crónica como de la novela de Sara Gallardo en relación con la vida de Lisandro Vega y de la conversión de wichís a la fe cristiana, o como lo explica Esquivel “entre los antiguos chamanes wichís y el visionarismo evangélico de los llamados «chamanes de Dios»” (290). En esta investigación se devela que Eisejuaz, de la comunidad *weynayek*, de los matakos de Bolivia, era miembro de la iglesia pentecostal escandinava Asamblea de Dios. Por aquel entonces trabajaba en la cocina del hotel, en la misión evangélica La Loma y su familia había sido cobijada por Berger Johnsen, fundador de la misión evangélica

⁹³ La carta de Mujica Láinez a Sara Gallardo se encuentra en el prólogo de Vinelli de la edición de Clarín (2000).

noruega en Embarcación en los años '30. Ceriani Cernadas y Lavazza (2017) argumentan que el objetivo (biopolítico) de esta misión era reformar moralmente a los indígenas del chaco. Esto implicaba su alfabetización, su higiene y sanidad corporal y el uso de vestimenta occidental. La actitud paternalista y controladora de Johnsen y su esposa se constituyó como una forma de proteger a los grupos indígenas del desprecio general del pueblo. (“Por la salvación de los indios” 25-24)

Eisejuaz, por su génesis, tiene lugar en la discusión literaria sobre la novela testimonial. La metodología de Gallardo de entrevistar y escribir la historia de Lisandro Vega es ya suficiente motivo para entrar en el debate. Desde su primera aparición en la columna de *Confirmado* se puede hablar de testimonio, en tanto se da lugar a comentar a través de la voz de Lisandro Vega la situación social de las comunidades wichí en el Chaco argentino. A su vez, el elemento etnográfico de su investigación sobre la influencia de la iglesia evangélica en la zona otorga una característica más a la novela para ser considerada en primera instancia una novela testimonial. Mucho se ha escrito en relación con las limitaciones y peligros que la novela testimonial, cuando no es autobiográfica, tiene. John Beverley (1989) y Doris Sommer (1996) en diálogo con las discusiones planteadas en el capítulo 2 respecto a la figura del subalterno, remarcan que la búsqueda intelectual del letrado interfiere en su objetivo de difundir el testimonio. En el paso de la escucha a la escritura muchos elementos pueden perderse al ser prácticamente intraducibles, lo que puede llegar a generar una distorsión del testimonio o una idealización del sujeto marginal, o el grupo al que este sujeto hace referencia. Ya son hartas conocidas las críticas que ha recibido el testimonio de Rigoberta Menchú y las acusaciones de tergiversar la

historia. A partir de estas polémicas es que comienzan a replantearse los objetivos, métodos y consecuencias del testimonio como género literario. Miguel Barnet (1992) agrega una dimensión nueva a la novela testimonial de los '60 cuando a modo de diferenciarse de sus antecesores publica *Biografía de un cimarrón* [1966] proponiendo una nueva forma de novela testimonial. La novela testimonio no se distingue por su carácter etnográfico, sino que toma en cuenta su valor como documento histórico. Y sin embargo la búsqueda literaria se entromete en la reconstrucción del escenario testimonial y se impone en su capacidad de proyecto estético:

Novela testimonio, esta denominación sintagmática, implica conjunción de estilos, conciliación de tendencias y fusión de objetivos: enfrentamiento a los problemas del contexto americano. Violencia, dependencia, neocoloniaje, falsificación de la historia, mediante esquemas repetidos y vueltos a repetir. La novela testimonial pone en tela de juicio no solamente los estereotipos étnicos, culturales o sociales, sino también reelabora varios conceptos tradicionales de la literatura: el realismo, la autobiografía, la relación entre la ficción y la historia. (“La novela testimonio” 13)

Sommer (1995) explica que el proyecto de Elena Poniatowska en *Hasta no verte Jesús mío* [1969] se diferencia del testimonio clásico cuando utiliza como epígrafe una parte de la entrevista de Jesusa que desde los términos más estandarizados hubiera preferido dejarse fuera: “Si ya no le sirvo para nada, ¿qué carajos va a extrañar?”. Con este gesto no peleaba por la visibilidad de Jesusa, sino que priorizaba que se mostrara tal cual es. En su aproximación se demuestra una

sensibilidad por una experiencia de vida distinta que termina por cancelar toda tendencia idealizante entre la voz popular y el interlocutor letrado:

We should learn to stop at the possibility, because not to stop and wonder is to overshoot the problem with a kind of misfired sympathy that does more character damage, I want to suggest, than could any penchant for fiction in the editor. To her credit, editor Poniatowska hears Jesusa's haughty humility, and she leaves the unfriendly apostrophes on the page, from the first epigraphic page to the very last dismissive one. This is one indication that Poniatowska continues to be Jesusa's best reader, allowing the other woman's voice to interrupt the flow of what passes for intimacy. Those interruptions may be symptoms of an entire unspeakable language that refuses scrutiny, making the audible text a pretext, perhaps, for noticing a resistant silence ("Taking a life" 918)

Si acaso *Eisejuaz* puede ser considerada una novela testimonial⁹⁴, propongo leerla con este mismo lente, es decir, como un acercamiento sensible a un espacio geográfico, cultural, experiencial y metafísico antes desconocido. Su aproximación no se queda en el terreno etnográfico ni en una descripción de características exóticas. No reconstruye un imaginario romántico del indígena chaqueño. No demoniza a la iglesia evangélica. Su acercamiento implica un encuentro entre dos: una que escucha, otro que habla. A su vez, el paso de la escucha al papel no es una transcripción, sino un desafío literario que requiere de una evolución casi lingüística que permita

⁹⁴ Cabe destacar que Sara Gallardo no hace ninguna dedicatoria ni alusión a Lisandro Vega en la novela. Es la crónica de *Confirmado* la que da la pista del germen de la novela.

demostrar a través de una lengua particular (la poética de Eisejuaz) su vivencia. El efecto inmediato no es solo un español roto, sino una compleja poética que expresa el dolor humano y que busca enseñar algo sobre la compasión. La sensibilidad espiritual de Eisejuaz se expresa sin necesidad de filtros literarios, pues es naturalmente poética, y las vicisitudes de su vida son ya literarias en tanto insólitas, pero en el encuentro con la habilidad escrituraria de Gallardo, se transforman en una novela.

El problema del letrado se vuelve especialmente complejo cuando se trata de Sara Gallardo, ya que su imagen está inevitablemente vinculada a las figuras masculinas de su familia: nieta del científico Ángel Gallardo, bisnieta del escritor Miguel Cané y tataranieta del general Bartolomé Mitre, tres importantes intelectuales y políticos argentinos que son a su vez representantes de la Argentina hacendada. Su linaje problematiza aún más el gesto irruptor de reivindicar a un hombre wichí y cuestiona en cierto modo los pilares del proyecto modernizador argentino. En la historia de Eisejuaz se confiesa lo que sucede en lo profundo del norte argentino y comprende otra dimensión de la Argentina indígena. Arquetípicamente, mirar el país desde Buenos Aires convierte a todo lo que está por fuera en un misterio; la figura de Eisejuaz, cacique en potencia de la tribu wichí, juega con las potencialidades creativas de tal misterio y las tensiones exotistas que surgen del imaginario de la zona del Chaco. Explica Cuevas Aro (2017) que el imaginario del indio en Argentina se mitificó en la conquista del desierto contra los pueblos pampas, ranqueles, mapuches y tehuelches. La historia de la matanza llevada a cabo con la Conquista del Desierto (1878-1885) es la que más se difundió, pero poco se comentó durante el siglo veinte sobre las culturas indígenas del norte:

Así, el desierto, territorio vacante, vacío de “gente como uno” o territorio de la otredad en el imaginario porteño de la época, se extendía por parte de Santa Fe, Córdoba, San Luis, el sur de la provincia de Buenos Aires, el sur de Mendoza, La Pampa y una no muy definida zona patagónica, como lo muestran las “Campañas” más difundidas, la de 1833 y la de 1879. Tal vez por eso, por la distancia de Buenos Aires, la conquista del Chaco y los avatares del sometimiento de los aborígenes de la Puna no han tenido igual repercusión en la enseñanza escolar de la historia. [Además] en el norte no hubo un objetivo de aniquilación, sino que se dirimió la disputa en el marco de la explotación de las personas. (...) Las imposiciones del capitalismo colocaron a unos cuarenta pueblos originarios en la mira de los hacendados y políticos locales como sujetos aptos para ser carne de cañón y mano de obra forzada o barata. (77)

El trato neocolonial hacia el indígena como mano de obra barata está perfectamente corporizado en *Eisejuaz* (2000). La explotación se repite: “Vean cómo esta gente puede trabajar. Puede ser más que el blanco.” (Gallardo 83). Pero no solo su destino lo somete a trabajar por monedas o por comida, sino que además es requerido por una peculiar dedicación al trabajo. Había nacido para ser jefe y su liderazgo se manifestaba en su capacidad de supervivencia. Pero no fue sino después de un momento epifánico, en medio de labores domésticas, en que siente la llamada de Dios y huye de su presente en busca de una realidad transcendental. A partir de allí el misticismo se vuelve parte del personaje y el relato se desarrolla bajo un manto espiritual que se no se explica totalmente ni cómo y ni de dónde surge, salvo algunas

pistas que las da lo que ya he llamado la poética de Eisejuaz. Tal como se demuestra en *¡Hijo de Opa!*, la dimensión lingüística y poética de la novela se potencia creativamente gracias a la presencia de lo sagrado, aquí llevado a un nivel todavía superior, puesto que la búsqueda espiritual es el asunto central de la novela. Las ideas entrecortadas que borbotan en el monólogo de Eisejuaz están condimentadas de pasajes bíblicos. A su vez, la sintaxis se altera con el objetivo de simular el español como segunda lengua (Brizuela, 2017, 10:50). El resultado es una narración insólita, extraña, misteriosa, identificable entre sus contemporáneos. En la siguiente cita, Eisejuaz narra el momento epifánico donde siente la llamada del Señor:

Yo le entregué mis manos al Señor, porque me habló una vez. Me habló otras veces, antes, pero usando sus mensajeros. Me habló con sus mensajeros en el Pilcomayo, cuando fui chico y anduve con las mujeres juntando los bichos del monte. Me habló con sus mensajeros en la misión, y el misionero me puso siete días en penitencia. Pero lavando las copas en el hotel me habló Él mismo. Tenía dieciséis años; recién casado estaba con mi mujer. El agua salía por el desagüe con su remolino. Y el señor de pronto, en ese remolino.

“Lisandro, Eisejuaz, tus manos son mías, dámelas.” Yo dejé las copas. “Señor, ¿qué puedo hacer?” “Antes del último tramo te las pediré.” “Ya te las doy, Señor. Son tuyas. Te las doy ya.” El señor se fue. Quedó el remolino con la espuma del jabón brillando. (Gallardo, *Eisejuaz* 18)

Su verosimilitud para la recreación de los espacios y los sucesos narrativos es también destacable. Esto es de hecho lo que impulsa a Leopoldo Brizuela y Lucía De Leone a investigar y confirmar que la historia de Eisejuaz es en efecto la vida de

Lisandro Vega, oriundo de Embarcación (Salta) y miembro de la comunidad Wichí.

La crónica sobre su vida publicada el 21 de junio de 1968 transcribe la voz de

Eisejuaz:

Yo no conocía a ustedes los blancos. Al principio vivimos en la orilla del río Pilcomayo. Como todos los humanos, me levantaba a la mañana a buscar algo para comer. Se vivía de la pesca. Después, frutas del monte. Pan no se comía, azúcar no se comía, carne de vaca no se comía.⁹⁵ (Gallardo, “La Historia de Lisandro Vega” 276)

Las características del lenguaje de Eisejuaz son las mismas tanto en el real como en el ficcional. En el contraste de ambas, me permito pensar que hubo una decisión premeditada por parte de Gallardo de mantenerlas, no sólo por lo que interpreto como la poética de Eisejuaz, sino además porque detrás de la forma de hablar se esconde una historia de vida. La reproducción de estas características que de acuerdo con María Laura Pérez Gras (2020) se pueden identificar como repeticiones con cadencia interna, adjetivación simple y pueril, doble negación, hipérbaton constante, uso reiterativo de los nombres y pronombres sin dar lugar a la elipsis y la presencia de marcas temporales subjetivas logran mantenerse durante todo el relato. Son estas características sumadas a la dimensión espiritual de sus soliloquios las que componen la poética de Eisejuaz. En el siguiente ejemplo Eisejuaz describe su llegada a Orán desde la cuenca alta del Pilcomayo; en este breve pasaje se pueden visualizar varias de las características hasta aquí enumeradas tanto en su dimensión lingüística como en su dimensión espiritual:

⁹⁵ Las comillas se mantienen en la crónica original que transcribe la voz de Eisejuaz, Lisandro Vega.

Yo soy Eisejuaz, Éste También, el comprado por el Señor, el del camino largo. Cuando he viajado en ómnibus a la ciudad de Orán he mirado y he dicho: “Aquí descansamos, aquí paramos”. Allí mi padre, ese hombre bueno, allí mi madre, esa mujer animosa con el hijo de encargue, allí tantos kilómetros saliendo del Pilcomayo a pies hicimos por la palabra del misionero. Allí mis dos hermanos. Allí yo, Eisejuaz, Éste También, el más fuerte de todos. Veo y digo: “Aquí descansamos, aquí paramos”. Los lugares no tenían nombre en aquel tiempo. (Gallardo, *Eisejuaz* 15)

El narrar sobre la zona del Chaco argentino, específicamente Orán (Salta) y sus adentros selváticos es una contribución que permea entre la etnografía y la literatura, la cual permite retratar un espacio y una historia que como explicaba Cuevas Aro se habían mantenido en el margen de la investigación y difusión histórica de las comunidades indígenas de la Argentina. Por su parte, Eisejuaz representa uno de los inadvertidos más poéticos de esta tesis y la poética de la obra en general puede ser considerada la más compleja y distinguida de este corpus. Sara Gallardo, lectora de la Biblia y de epopeyas clásicas, ha logrado combinar estos dos elementos en un personaje no convencional cuyo monólogo ha sido leído como el de un psicótico con delirios místicos (Brizuela, Vinelli). Pérez Gras (2020) ahondó sobre la dualidad irreconciliable de lecturas de *Eisejuaz*, algunas concibiéndolo, como se ha dicho, como la expresión de un trastorno mental y, por otro lado, el discurso de un chamán o un profeta. La lectura de Pérez Gras propone que no es más que la palabra de un hombre que encuentra libertad en el desierto, un excéntrico que busca salir de un mundo moderno que no deja espacio para aquellos como él:

La ida al «desierto» le permite un replegarse sobre sí mismo para evitar la alienación que el entorno modernizado y corrupto le provoca. En este sentido, observamos que se produce en él una asimilación del mundo animal, y natural en general, que lo vuelve a su esencia de hombre en armonía con la naturaleza, pero que, en el exceso de ese repliegue, se aleja de su humanidad, al llegar a los extremos de la inanición y del desprendimiento de lo material, que muestran el abandono de todo, incluso del más básico sentido de supervivencia. Esta vuelta de tuerca respecto de su alejamiento del mundo «civilizado» es la manera que Sara Gallardo ha encontrado para decirnos que el proceso de individuación de Eisejuaz es irreversible: no hay un lugar para él en el mundo modernizado que lo rodea, pero tampoco en el mundo de sus ancestros porque prácticamente ha desaparecido. (“Eisejuaz: el solitario camino” 8)

Eisejuaz representa el lado más brutal de la transculturación. La alienación de la que habla Pérez Gras se observa en la huida del personaje. Aunque tiene facilidad para el trabajo, prefiere mantenerse al margen de la sociedad, una sociedad violenta e insensible. Prefiere (y puede) auto sustentarse con su fuerza y la compañía de “los mensajeros de Dios”. Escapa de todo grupo del que formó parte alguna vez, grupos que exigen algo que Eisejuaz no está dispuesto a dar. Tanto el proceso de reformación de la comunidad wichí como su integración a la sociedad mestiza, es un shock para la comunidad, uno que Eisejuaz, de quien se espera que dirija la tribu, no está dispuesto a sobrellevar. Mientras Eisejuaz huye, el resto debe permanecer bajo el cobijo, que es también control, de la iglesia pentecostal. La gente del Chaco se enferma y el hospital

más cercano está en la ciudad, hacia donde es difícil llegar, con lo cual la gente no tiene más opción que recurrir al curandero o a la curandera. Así es como la iglesia evangélica insistió en el cuidado del cuerpo y del alma, incitando a no beber y a practicar el evangelio. Estas ideas son absorbidas por Eisejuaz, que no disiente de ellas. Alguna vez curó a su gente y lo buscan como curandero, pero su misión es otra. Un paisano, como llama Eisejuaz a otro mataco, le ruega por la vida de su hija, pero Eisejuaz se niega:

La hija del viejo con la respiración comida como tantos paisanos de nosotros.

Ya se estaba muriendo.

-Curame a mi hija.

-No puedo curar.

-Hombre grande, retirá tu castigo. Te lo pagaré.

-No es mi castigo. Ya te lo dije.

-Buscá la fuerza del Señor, llamala.

-No tengo, no puedo hacer nada. Dejame ya, che. (Gallardo 60-61).

Es válido, en este sentido, que la búsqueda de Eisejuaz no sea necesariamente su encuentro con Dios y seguir su palabra, sino simplemente huir del control excesivo de la Misión Chaqueña y del mandato de su tribu. Esta meditación sobre el amor, como definía Leopoldo Brizuela a esta novela, parece no poder separarse de la historia de Lisandro Vega que subyace por debajo del relato. Vega formaba parte de la iglesia pentecostal escandinava Asamblea de Dios, representada en la novela por “los noruegos”, personajes que aunque se nombran no aparecen activamente. La orden pentecostal está por detrás de las decisiones vitales de Eisejuaz. La iglesia

misionera había detectado a un grupo vulnerable en el norte del país, como sucedía en las zonas rurales de Chile –como describí en mi análisis de *Montaña adentro*– y comenzaron así las misiones entre tobas y maticos. Es allí en donde se encuentra a Eisejuaz. En sus comienzos podía considerarse un fiel a la iglesia, pero tras lo que parece una crisis existencial como efecto de la violenta muerte de su mujer decide huir. A pesar de su desesperación y sus desgracias, la presencia de Dios permanece en él de manera troncal. Es por esto que la novela es en sí una meditación con Dios y una constatación de su presencia. Su huida se convierte en un peregrinaje espiritual, en la búsqueda de la trascendencia y en cuyo camino debe confrontar con lo que Eisejuaz llama “las fuerzas malignas”, que no son otra cosa que los males de su comunidad intentando calar en sus costumbres humanas. Males que en definitiva son producto de la pobreza y la desigualdad que sigue azotando al Gran Chaco.

Aquello que Cuevas Aro (2017) reconoció como paródico, es decir, la santificación de Eisejuaz –de allí su lectura de la novela como hagiografía–, es, desde mi punto de vista, una combinación extraordinaria, en el sentido más literal de la palabra, de elementos que fueron en algún momento incompatibles. A esta altura de mi trabajo, resulta ya evidente que la presencia de un escenario rural no implica lo que en algún momento fue encasillado como indigenista, regionalista o criollista. Por el contrario, la ausencia de espacios urbanos y costumbres citadinas en esta novela potencian las posibilidades creativas de otro escenario, que al estar fuera de la vista conserva su intimidad. El monte, la selva subtropical del Chaco se convierte en un escenario ritualista. A su vez, la relación entre Eisejuaz y El Paqui, un hombre blanco, inválido, infinitamente cruel elegido por Eisejuaz (a través de Dios) para ser salvado,

es una oportunidad única de contemplar las complejas vicisitudes de los fieles en su camino espiritual. La novela no se agota, sin embargo, en esta tarea sino en las múltiples interpretaciones de signos culturales, históricos y poéticos que emergen del relato. La experiencia poética de leerla es en sí lo más destacable de la novela tanto por la inevitable identificación con los sentimientos de Eisejuaz como por el misterio de su lenguaje; si se observa con detenimiento, hay en el lenguaje de Eisejuaz una suerte de sinceridad lingüística que hace de sus pensamientos místicos algo todavía más excéntrico y genuino. Es en el uso demasiado humano de cada palabra en donde yace la poesía de Eisejuaz, lo que en última instancia permite crear allí donde parece no haber nada:

El invierno en ese tiempo había llegado y la calor tan fuerte se calmó. Dije al espíritu que vive en mí: “Que te levantes, que sigas como tu nombre lo dice. Que podamos cumplir como se desea de vos, y de mí, que soy tu cuerpo. Que te levantes y corras como Agua Que Corre. Para que lavemos, para que reguemos aquello que mi corazón no sabe en su ceguera”. (Gallardo, *Eisejuaz* 77)

Eisejuaz: jefe, curandero, profeta. Es “Este También” y “Agua Que Corre”, epítetos que en lengua wichí quizás podrían tener todavía más sentido. Son epítetos que elige para sí (con o sin intermediación de Dios) y cuyo origen permanece todavía en el misterio. Eisejuaz es quien habla con “los mensajeros” y quien transmite sus mensajes. Sus oraciones son las de una religión extraña. Habla a sus hermanos como profeta, como chamán. Sus metáforas son las del evangelio, pero rústicas. Su sermón es una mezcla de conjuro criollo y bendición cristiana. Sus paisanos lo necesitan, pero

Eisejuaz resigna a su posición de jefe, en busca de algo superior. Es un misterio cuánto de wichí hay en su profecía. Dicen los de su tribu “No comprendemos todas tus palabras pero comprendemos cómo nuestra vida se ha vuelto mala.” Y responde Eisejuaz:

¿Adónde irán los piojos del hombre que se muere? Y su cabeza se enfría. Ya huyen, turbados y perdidos, sin saber a dónde van. Ciegos corren por el polvo, ajeno, enemigo, que no los recibe. Angustiados, no saben a dónde los guía su corazón. (...) Así digo a mis hermanos matacos y también a los tobas: ¿a dónde iremos, ahora que el monte se ha enfriado? A los chahuancos, a los chiriguanos, a los, chaneses y a todos digo: ¿a dónde iremos? No hay lugar para nosotros ni allá ni acá. Allá el ruido de los blancos termina con nuestro alimento. Y aquí nos alimentamos de peste y de miseria. (84)

Como objeto literario, esta novela permite preguntarse sobre las decisiones estilísticas de Gallardo al optar por escribir una novela en lugar de una crónica, si se tiene en cuenta su profesión periodística. Podría proponerse como hipótesis que la escritora optó por el formato de la novela gracias a la flexibilidad creativa que esta provee, a diferencia de la crónica en donde se espera que los elementos del tiempo y del espacio no solo sigan un orden cronológico sino además fidedigno. A su vez, el rechazo hacia una novela testimonial tradicional como hacia una biografía formal también le permitió a Gallardo (2000) hacer uso libre de una suerte de empatía poética con Eisejuaz. Las meditaciones sobre el amor fluyen así con la cadencia lírica que el lenguaje místico de su personaje permite. La historia gira en torno a su devoción con Dios, demostrada a través de la entrega incondicional al Paqui, al que

Eisejuaz decide salvar aunque sin su consentimiento. Es por él por quien Dios le pide las manos “para ayudar al que no tiene”. El Paquí, a su vez, funciona como el alter ego del amor. Es toda la maldad que hay en el mundo y su presencia en la historia es necesaria para resaltar lo otro: la entrega incondicional y la devoción de Eisejuaz que se presenta como la única forma de amor genuino. Esta es en sí una meditación sobre la fe y el dar sin esperar nada a cambio; una indagación sobre una suerte de resignación religiosa que obliga al ser a aceptarse, como tan hermosamente lo expresa Eisejuaz:

Es difícil cumplir en este mundo de sombras. Pero no podemos llorar por lo que somos. Sólo decir: “Aquí estoy, y en mi ceguera digo: bueno”. Así como dice en su ceguera la semilla que nada sabe, y nace el árbol, que ella no conoce. (*Eisejuaz* 125)

Gabriela Alemán: los soldados del Chaco Boreal

Gabriela Alemán (Río de Janeiro, 1968) de nacionalidad ecuatoriana pero reconocida por elegir a Paraguay como escenario literario, fue acaparando atención desde la publicación de *Humo* en 2017⁹⁶. La novela aborda la Guerra del Chaco (Paraguay-Bolivia, 1932-1935) y los consecuentes conflictos económicos, políticos, culturales, ecológicos y lingüísticos como lo son el discurso de formación de una

⁹⁶ Autora de ocho libros hasta la fecha, los más conocidos son *Fuga permanente* (2001), *Body Time* (2003), *Poso Wells* (2007), *Álbum de familia* (2010) y *La muerte silba un blues* (2014). En 2006 recibió la beca *Guggenheim* y en 2017 su última novela, *Humo* (2017) fue recomendada por *The New York Times*. Paraguay también aparece como escenario en *Fuga permanente* (2001) y varios cuentos de *La muerte silba un blues* (2014).

identidad nacional, la expropiación de tierras, el extractivismo, la deforestación y el bilingüismo. La disputa territorial desatada por la ambición de Bolivia y Paraguay de controlar los recursos naturales del Chaco Boreal⁹⁷ y el acceso a las rutas comerciales con salida al Atlántico fue extremadamente sangrienta y costosa en términos humanos y materiales. A pesar de la aridez de la región, se creía que había depósitos de petróleo y otros recursos valiosos; las condiciones del terreno, el clima y la falta de recursos adecuados hicieron que la guerra fuera más difícil de lo imaginado para ambos países. Las batallas fueron caracterizadas por la guerra de trincheras y los enfrentamientos de guerrillas, lo que llevó a un alto número de muertos⁹⁸. Si bien hay un extenso archivo histórico sobre el tema, la novela se entromete en la experiencia sensible de los soldados antes que en sus detalles militares, dando lugar también a la postura del pueblo guaraní y la implicancia que diferentes comunidades indígenas tanto de Paraguay como de Bolivia tuvieron en la guerra. El conflicto llegó a su fin en 1935 con el Tratado de Paz entre Paraguay y Bolivia gracias a la mediación de la Liga de Naciones sin dejar un claro vencedor, pero estableciendo que Paraguay ganaría la mayor parte del territorio en disputa, incluidos los yacimientos petrolíferos. A pesar del alto costo humano y económico, la guerra no logró proporcionar los beneficios esperados para ninguno de los países involucrados (Crespo et al., 2012). La interacción de distintos grupos sociales en el escenario del conflicto –soldados de ambos bandos, indígenas de la región, inmigrantes y enfermos de lepra– hicieron del contexto un escenario naturalmente complejo.

⁹⁷ Oficialmente territorio de Bolivia, Paraguay y Brasil. Se ubica en la zona norte del Gran Chaco (Bolivia, Paraguay, Argentina y Brasil). El río Pilcomayo divide el Chaco Boreal del Chaco Central.

⁹⁸ Se calcula que la Guerra del Chaco dejó alrededor de 50 mil bolivianos y 35 mil paraguayos muertos.

El Chaco, lo que para Eisejuaz se abría como el desierto de su libertad, en *Humo* (2018) se muestra como *el infierno verde*⁹⁹, donde la contienda y la caza de ñandúes son un periplo imposible. Aquí se deja entrever la vulnerabilidad de los soldados desde la consciencia nebulosa del inmigrante que experimenta un país nuevo, en este caso Andrei, médico yugoslavo y corresponsal de guerra que migra a la Argentina y se traslada a Paraguay para servir en un leprocomio. En plena guerra, Paraguay experimentó una de las peores urgencias sanitarias por el desate de la lepra en los países del sur. En este contexto, Andrei ofrece su servicio como médico y atiende a los soldados heridos en campaña y a las comunidades indígenas afectadas por la enfermedad, la guerra y el despojo de sus tierras. A través de ellos se adentra en la contracara del discurso patriótico que había intentado forjarse tras la derrota de Paraguay en la Guerra de la Triple Alianza:

Allí no hay nada por qué pelear... Todo es desierto blanco, blanca la luz que lo quema todo, blanco el suelo calcinado que no deja salir nada, que no deja que nada entre... Y cuando ese blanco deslumbrante termina, sin un respiro de transición, lo demás es una explosión de verde y espinas. Verde selva tupida, llena de culebras venenosas y agua estancada... Allí no hay nada; nada por que valga la pena matar, nada porque valga la pena morir. (Alemán loc. 233)

La crisis de la guerra afecta a las colonias de leprosos y acabándose los recursos Andrei decide llevar a cabo una caza de ñandúes, cuyos huevos se vendían por grandes sumas, dinero que ayudaría a seguir curando a los enfermos. Francisco, un joven guaraní acompaña a Andrei en estas exploraciones en las profundidades del

⁹⁹ La expresión es de Rafael Barret (1978) para referirse a los yerbales paraguayos.

Chaco y lleva el registro escrito de lo que sucedía en paralelo a la guerra. Junto a la correspondencia entre Andrei, Biró, inventor del bolígrafo, y Palamazczuk, investigador de la penicilina, la novela se convierte en un híbrido entre la novela histórica, el diario de viaje, la novela epistolar y la crónica, géneros y estilos que a su vez fueron muy utilizados en el pasado como medios para resguardar la memoria de la guerra. Tanto el diario como las cartas son formatos que le permiten a la novela resaltar su lado más íntimo, aquel que sólo ve quien lo experimenta en carne propia y lo comenta como un secreto, silenciado por el ocultismo de los gobiernos y obscurecido por el atrofio del shock.

Alemán reescribe su propia versión de la guerra sobre la base de distintos testimonios y fuentes tanto orales como escritas; en una nota final, a modo de epílogo, la autora nombra entre varios autores a Rafael Barrett (Cantabria, 1876)¹⁰⁰ sobre quien se basa para crear el personaje del viejo Ayala, encargado de narrar el pasado paraguayo y denunciar los abusos del poder. Del libro *El dolor paraguayo* (1987 [1910]) retoma ideas y debates que se vuelven troncales en la novela como la disputa por las tierras y el trasfondo social del bilingüismo. La novela toma como préstamo párrafos enteros de *El dolor paraguayo* para representar los escenarios del conflicto y el contexto previo a este. Las investigaciones de Luis Toro Ramallo (Sucre, 1899) sobre el territorio del Chaco también fueron importantes para la reconstrucción de las escenas de guerra. Así, a modo de poética *palimpsestica*, Alemán hace un entrecruzamiento de textos históricos –a su vez ya híbridos, como la escritura de

¹⁰⁰ Huyendo de España por conflictos con la nobleza, comienza su carrera periodística en Paraguay en 1904 donde se conecta las juventudes revolucionarias.

Barrett caracterizada por su mixtura entre crónica y ensayo— reescribiendo y reordenando la información. El resultado es un texto que oscila entre fragmentos de gran lirismo y postulados más bien sobrios, donde el tono positivista tiene presencia y se prioriza el proveer información fáctica, como se puede apreciar en la siguiente cita, cuando se comenta el paulatino desplazamiento y explotación de las comunidades indígenas bajo el control extranjero:

Comenzaron a llegar después de la Guerra de la Triple Alianza. Cuando la población paraguaya era de doscientos cincuenta mil, una sexta parte de lo que había sido antes de 1865. De un millón quinientas mil personas, quedaban catorce mil hombres; doscientos treinta y un mil mujeres, ancianos y niños. El general Bernardino Caballero vendía todo, acosado por las deudas de la guerra. La primera deuda que el Estado paraguayo adquiriría en toda su historia, una deuda por un millón de libras esterlinas con Inglaterra. Las refinanciaciones de esa deuda terminaron por elevarla a tres millones en los siguientes años. Mientras tanto, el presidente Caballero, fundador del Partido Colorado, patrocinaba la venta de la mayoría de las propiedades del Estado a los extranjeros. Tierras fiscales, ferrocarriles, industrias. Las tierras entregadas con franquicias, prácticamente ilimitadas, que incluían el control sobre la población nativa. (Alemán loc. 1265)

El estilo realista toma partida cuando la novela adopta el deber de informar a su audiencia y se fía de sus fuentes históricas, especialmente cuando busca denunciar el extractivismo, el ataque ambiental hacia los bosques chaqueños para la explotación del tanino y el trabajo esclavo en los yerbales:

–Eran sus tierras del Chaco, las que le dejó Ayala cuando murió. No sé a quién se le ocurrió desarrollar un plan de progreso para las tierras orientales. Progreso, ya te imaginarás, significaba convertir a esos humedales y sabanas de palma negra y karanda en tierras productivas. Eso decían los papeles: cambiarían los bosques improductivos por tierras de pastoreo. No había vuelta atrás, comenzaron a presionar a Andrei para que vendiera. Luego llegaron amenazas y, después, el primer muerto. (loc. 1729)

Cada denuncia que se lleva a cabo proviene de la voz de Ayala, que como la autora explicita al final de la novela, es la voz de Barrett. Roa Bastos (1978) ya había celebrado el legado literario y sociológico de Rafael Barrett, quien escribió “una de las más vívidas descripciones del trabajo esclavo que se han escrito en América” (“Rafael Barrett” XXIV) en *Lo que son los yerbales* [1910]. *Humo* (2018) agradece el legado de Barrett como testigo participante del atropello nacional y extranjero hacia las tierras y mano de obra paraguayas; Andrei por su parte se desdobra como interlocutor de las ideas anarquistas y revolucionarias de Ayala/Barrett:

–Tiene una memoria prodigiosa, querido amigo.

–Tanto como la suya.

–¿Y entonces?

–Nada.

–¿Qué quiere de mí, Andrei?

–Nada.

–Soy un viejo inservible.

–Que escribe esto: Se propone un comité protector de los obreros. ¿Por qué no un patronato de damas campesinas? ¡Siempre la habilísima estratagema de convertir en cuestiones de beneficencia las cuestiones de derecho! No queremos vuestra caridad, ¿entendéis? No queremos compasión, queremos justicia. No necesitamos que se proteja a nadie, sino por de pronto que se cumpla la ley. Está abolida legalmente la esclavitud en el Paraguay, ¿sí o no? Hace años se gritó que hay quince mil esclavos paraguayos en los yerbales y en los obrajes. Detrás del capataz está el negrero de levita, el director de empresa, el ilustre hombre de negocios que sabe lo baratas que son las conciencias políticas. La esclavitud está bien instalada. (Aleman loc. 1564)

Roa Bastos apreciaba el hecho de que Barrett fuera español, puesto que le permitía tomar una distancia intelectual sobre la historia de Paraguay, que paradójicamente lo acercaba a las profundidades más íntimas del país. Entendía sus contradicciones y era capaz de entender sus crisis y su penosa historia como el más paraguayo de los paraguayos. En este sentido, la mirada del extranjero en Andrei, como el que busca interpretar las capas más complejas de una cultura es una vuelta a la preocupación intelectual de Barrett, que a su vez encarna otra forma de transculturación narrativa, no ya desde la técnica sino desde la mirada extranjera. Paraguay renueva la fábula del país misterioso, “isla caída del mapa”¹⁰¹ que llama a geógrafos y literatos a escribir sobre él. No solo la hostilidad del territorio chaqueño

¹⁰¹ La expresión es de Roa Bastos (1978) en “Rafael Barrett”: “El agudo sentido epigramático de la fabulilla alude certeramente a la voluntaria ceguera de ciertos ‘geógrafos’ que tradicionalmente se han ocupado del Paraguay como de una isla que parece haberse caído del mapa. Aquellos más cautos que han preferido encerrar este vacío de su desconocimiento en una fórmula no menos vacía: ¡la incógnita paraguaya!, entran con mayor razón en la alusión satírica. No puede negarse que la fórmula se ha popularizado bastante; parece haberse constituido en un lugar común ya casi inevitable.” (XIII)

por sus condiciones naturales lo vuelve un espacio inusitado (usualmente descrito como lo peor del desierto y lo peor de la selva combinados en un solo suelo), sino también el entrecruzamiento de subculturas indígenas e inmigración extranjera, siempre en conflicto. Las catastróficas consecuencias de las guerras, las costosas fallas de las estrategias políticas, la repartición de tierras y la excesiva generosidad paraguaya llevaron al país a afrontar una complejidad con la que convive. Se observa en su bilingüismo y su diglosia y se transfiere a la literatura. *Humo* absorbe estas contradicciones y las transforma en sustancia literaria; en el plano temporal, el relato comienza en un presente difuso, ya situado en los 2000 pero todavía con los resquemores de la vuelta a la democracia. Allí, Gabriela (homónimo de la autora), una mujer con cojera que nunca termina de explicar la causa de ella, va en busca de las cartas de Andrei; el presente se une a la narración del pasado, significativamente más poética y deambula entre uno y otro tiempo y entre una y otra forma escrituraria. La complejidad discursiva de la novela es un buen reflejo de la complejidad histórica y cultural de Paraguay. Los sucesos históricos salen a la superficie en una variedad de formas como son los recuerdos, las reflexiones de los personajes, los fragmentos de cartas, el diario de viaje, los diálogos entre los personajes todavía vivos. Como explica Hadatty Mora (2020), la cojera de la protagonista es un indicio de una época enclenque:

Alemán construye la trama, que se teje y desteje en el pasado y en el presente, en torno a la plausible conexión entre la guerra del Chaco (...) una campaña de domesticación de ñandúes, y la presencia de personajes ficticios que los conectan en una trama intensa y compleja, proyectada hacia el presente por un

evento cercano y real, pretexto y soporte de significación a la vez: la tragedia del incendio del centro comercial Ycuá Bolaños en Asunción en 2004, y la posterior falta de penalización para los responsables de ese fuego que se desvanece en el humo de los incendios reales e imaginarios que no cesan de presentarse en dicho país, aun después de la vuelta a la endeble y joven democracia. La inequidad, la impunidad, la violencia, como ejes de identidad de la cultura paraguaya, atraviesan la representación del siglo XX y llegan al XXI en esta novela llena de directrices que van mucho más allá de una lectura del cuerpo que cojea. (“El mundo es ancho y de muchas” 71-72)

Si bien la novela negocia con algunas de las reglas del mercado editorial, como los cierres con suspenso de cada capítulo a modo de anzuelos para el lector, todavía se puede encontrar un objetivo literario superior. La muestra de subgéneros son un ejemplo de ello y las fuentes citadas al final de la novela demuestran que la autora llevó a cabo no solo una labor creativa sino además un puntilloso trabajo de investigación. Sin quedarse en este plano, la escritura procede a una búsqueda del refinamiento de la técnica, donde la poética y la historia se intervienen mutuamente en un justo balance. Cuando se trata de transmitir la experiencia de los soldados, el lenguaje se torna poético y aprovecha sus beneficios para narrar aquello que parecía imposible de describir. Algunos de los pasajes más líricos provienen de *El dolor paraguayo*; el siguiente ejemplo corresponde a “De paso” del libro de Barrett:

El sol. El aire arde como una llama invisible. Entre la tierra calcinada y las zarzas secas, sedientas, hierven los insectos. Todo está blanco, de un blanco implacable de metal en fundición. La temperatura, de puro excesiva, apenas se

siente. Un aturdimiento, una impresión de que se pesa el doble, de que se hundan en una hoguera que no los consume porque no son quizás más que cenizas. Imposible pensar. El sol: están dentro del sol. (Alemán loc. 756)¹⁰²

Teniendo en cuenta el archivo historiográfico sobre la Guerra del Chaco, que tradicionalmente priorizó el análisis de la estrategia militar y sus efectos políticos, el hecho de que la novela permita un acercamiento al escenario de batalla desde la humanidad de los involucrados demuestra el afán por un acercamiento justo y al mismo tiempo sensible hacia el tema. Pese a la injusticia, la impotencia y la desesperación de los hechos, en la novela la marcha de los soldados en la frontera tiene la desenvoltura descriptiva de los paisajes idílicos, cuando no fue sino todo lo contrario. Propio de la poética de los inadvertidos, esta unión aparentemente irreconciliable es posible en esta novela y las descripciones pueden cobrar una belleza singular. Cuando el relato se aleja de la fuente, la escritura retoma aquello que la diferencia del discurso histórico: la libertad para la poetización, que además de permitirle contar el relato de la guerra de una manera nueva, también la avala para entrecruzar los hechos con el subjetivismo de los sentimientos que son en sí otra forma de información:

Los crepúsculos incendiaban el bosque con sus orgías de color rojo que harían jurar a cualquiera que todo el horizonte ardía... Y las arañas, contra ese cielo luminoso, como estrellas de carbón, a punto de descender sobre sus cabezas para calcinarlos vivos. Y los aguarás, que engordan en la selva y siguen en

¹⁰² En la versión original de Barrett se utiliza la forma del nosotros. Alemán lo modifica a la forma impersonal para describir las sensaciones de la guerra. Barrett describe con este fragmento su incursión en el Chaco. El texto original es de 1907.

manadas la marcha de los ejércitos. O los buitres, ebrios de olor a muerte.

Todo eso se pierde en el silencio de Andrei. (Alemán loc. 961)

Muy similar a lo que lograba Rulfo con la semántica de sus cielos, Alemán demuestra el dominio de los recursos estilísticos para crear la atmósfera de la oscuridad de la guerra y la hostilidad del terreno en el que conviven hombres y alimañas:

Vuelven a callar y el aullido de los monos carayás quiebra la noche por sobre los demás ruidos de la selva. La oscuridad se filtra como si fuera la sangre de un carnero degollado. La noche sin luna cubre a las serpientes, a los jacarés, a los peligros cercanos. A los inmediatos. Y la abre a los escondrijos inexplorados. Aguas negras, de un negro reluciente y aceitoso, de un negro lúgubre y cóncavo, en cuya margen misteriosa de aguas negras se encubren serpientes, ahogados con una soga al cuello. (Alemán loc. 658)

Estas descripciones aparecen como fragmentos breves separados por un asterisco, lo que no es más que un detalle meta-escriturario que recuerda al lector que detrás de la narración hay una técnica, estrategia ya descrita en el apartado sobre *O Quinze* de Rachel de Queiroz. Se puede ver cómo las expresiones, las combinaciones y sinestesias van transformando un paisaje que estimula los sentidos de los lectores con la metáfora “carnero degollado”, la expresión “noche sin luna”, el oxímoron “aguas negras” y los adjetivos “lúgubre y cóncavo”. Expresiones oscuras que ayudan a la percepción del lector a recrear la densidad del momento y la sensación de una época insoportable y absurda. Las citas desarrollan las sensaciones que experimentan los soldados en el encuentro de ambos bandos paralelamente a la caza de ñandúes

emprendida por Andrei y Francisco. A pesar de que la estrategia fue valerse de archivos históricos y distintas fuentes, todas nombradas al final, hay un doble gesto creativo y reconstructivo al narrar escenas que han sido en cierto modo omitidas o pasadas por alto por los registros históricos de la postguerra, particularmente el padecimiento tanto de soldados como de comunidades indígenas que vivían en territorio chaqueño antes de la guerra, algunos de los cuales participaron activamente en ella.

Capdevila (2008) explica que la omisión general de la participación indígena en la guerra puede explicarse a través de dos causas: por un lado, la tradición historiográfica de resaltar otros actores, como los líderes militares, sin necesariamente ser conscientes del blanqueamiento e invisibilización que esto implicaba y por otro, la carencia de datos en archivos consultados como los expedientes de la Cruz Roja o los informes de las misiones militares extranjeras. Consecuentemente, las comunidades indígenas quedaron relegadas a tribus salvajes o primitivas que acompañaban al “infierno verde” del Chaco (“Los indígenas en la Guerra del Chaco” 18). No solo se ignoraron las particularidades de cada grupo étnico que existía en el Chaco antes de la guerra, sino además su participación en ella. Salvo en la retórica nacionalista, donde los indígenas contribuyen a consolidar el imaginario nacional de la diversidad cultural del Chaco paraguayo, así como en una suerte de retórica del entorno hostil, donde los indígenas son un elemento conflictivo más dentro de una naturaleza incontrolable, su consideración es prácticamente nula. A diferencia del menosprecio general que se llevaron los indígenas de Paraguay, combatientes y no combatientes, el lado boliviano tuvo una intención reivindicativa con ellos. En Bolivia la voluntad de construcción de

la nación estaba supeditada a la acción de los veteranos de la guerra del Chaco; a pesar de sus divisiones étnicas, se priorizaba una integración nacional que no excluyera a los indígenas ni del altiplano ni de las tierras bajas. Los soldados indígenas fueron considerados protagonistas nacionales¹⁰³. Paraguay, en cambio, en un “nuevo régimen de etnicidad” asigna a los indígenas del Chaco una “identidad india” dentro del espacio nacional paraguayo: “mientras que el mestizaje estructura la nación paraguaya y que la discriminación era menos fuerte que en Bolivia, las trayectorias de los indios en la guerra del Chaco siguieron siendo paralelas a las de los protagonistas nacionales” (Capdevila, “La guerra del Chaco en la encrucijada” 2011:9).

Numerosos escritos se han llevado a cabo acerca de la guerra, desde memorias hasta reportes médicos. A pesar de la gran abundancia de detalles estratégico-militares que pueden encontrarse, poco se ha registrado sobre la repercusión de los indígenas en la guerra, tanto en su papel activo entre los soldados como en las consecuencias físicas, políticas y territoriales que recayeron sobre ellos. Después de varias décadas, Nicolas Richard (2008) se propuso rastrear la incógnita acerca de la implicancia indígena y compiló una serie de investigaciones que demuestran cómo las huellas indígenas fueron invisibilizadas por los discursos nacionalistas:

La guerra ha sido retrospectivamente «blanqueada», construida y representada en clave nacionalista y militar. Se ha hecho de ella el parangón de una guerra

¹⁰³ El sargento Tarija, el Capitán Pintura y el cacique Chicharón son tres ejemplos cuya intervención en la guerra ha sido estudiada en los últimos años y que la historia ha dejado de lado. No solo su intervención durante la guerra tuvo una función clave sino también postguerra. El sargento Tarija, por ejemplo, se convertiría en el principal informante de etnólogos de la cultura chamacoco. El artículo “La tragedia del mediador salvaje. En torno a tres biografías indígenas de la guerra del Chaco” de Nicolas Richard (2011) ahonda en profundidad este tema.

moderna e internacional, olvidando que funcionó también como una campaña de ocupación de los territorios indios, articulando una dimensión colonial y colonizadora que la inscribe. (*Mala Guerra* 13)

Las investigaciones recopiladas en *Mala Guerra* (2008) exponen a través de relecturas de cientos de reportes, testimonios y archivos sobre la guerra que la presencia indígena es mínima y en muchos casos está tergiversada y limitada a concepciones colonialistas. Algunos historiadores como David Zook o Pierre Mondian nombran algunos pueblos en sus investigaciones, especialmente guaraníes y tobas “ahí en donde otros no ven más que mataco y otros solamente chulupí” (Richard 16), pero, una vez más, se priorizan los detalles militares. Otros autores terminaron por reducir las poblaciones del Chaco a los menonitas descendientes de los de Rusia, que, para agregar complejidad a la situación territorial, ya se disputaban las tierras con los grupos indígenas algunos años antes de que estallara la guerra, lo que demuestra que el blanqueamiento fue un largo y paulatino proceso. Si bien mi análisis no se detendrá en estos detalles, sí es importante mencionarlo para resaltar la importancia de esta novela en su doble gesto de retomar un tema que todavía tiene mucho por debatirse y de reconstruir agentes que en el discurso oficial quedaron relegados a un plano menor. *Humo* (2018) se centra en el caso paraguayo y los conflictos del pueblo guaraní, pero los soldados que aparecen responden tanto a Bolivia como a Paraguay. Es justo decir que todos son pobladores del Chaco y que a pesar de la división política, son tan partícipes los unos como los otros. La novela no distingue a los soldados de cada bando, más bien los presenta como una totalidad que, aunque conservan sus rasgos distintivos, por su etnia o por su lengua, su pésima

experiencia en la guerra y el sentido general de desamparo es lo que los sigue unificando:

Cargan pocas provisiones, todos llevan una cantimplora y los muchachos tobas traen tres cueros —de los que han cortado patas y cuellos— que les han servido como toldos en las canoas y los protegerán de las hormigas y termitas cuando descansen por las noches. También traen sogas y machetes. El tiempo no existe, el que les tomará atrapar los animales, el que durará el armisticio. Caminan con los ojos enrojecidos por el sudor que irrita los párpados, por el polvo que levantan al andar. No hablan. Al mediodía descansan; caminan en la mañana y en la tarde, a veces por las noches. Buscan una sombra pero los árboles del Chaco no son árboles. Son huesos retorcidos atormentados de sed. Lo único que los cubre en esa peregrinación son los tábanos y las nubes de moscas verdes. Cerca de Paredes comienzan a ver las torres, los nuevos esperpentos del llano. El desierto de matorrales atravesado por los esqueletos de acero que buscan petróleo pero que, en realidad, solo bombean aire estancado. Allí, lejos de todo, la avaricia pujando. Sacudiendo el suelo yermo. Extrayendo: nada. (Alemán loc. 1564)

Si bien este relato resalta lo absurdo del conflicto e insiste en la delimitación del Chaco como un territorio de contacto, de límites difusos y culturas en tránsito, la figura del viejo Ayala no confunde los hechos y se ocupa de recordar a los verdaderos dueños de la tierra. Tal como en *Hijo de hombre* [1960] Roa Bastos utilizaba el mito como reordenamiento de la realidad y representación de la fuerza social paraguaya, en *Humo* (2018) funciona como un método de reivindicación, no en

su sentido celebratorio, sino como vuelta al origen, al antiguo mito guaraní del *yvy marãe'y*, la “Tierra Sin Mal”:

El Chaco, Andrei. Se lo han repartido como si nadie lo hubiera habitado.
Nunca. Makás. Chulupíes. Tapietes. Guarayos. Chorotís. Guasurangos.
Chiriguanos. Chamacocos. Lenguas. Angaités. Sanapanas. Ayoreos. Nivaklés.
Tobas. Mocovíes. Los guaraníes estaban ahí. Subían y bajaban por montañas y
ríos buscando la tierra donde el yaguareté hoy, el tigre azul, rompería el
mundo para crear otro donde no existiría prohibición ni culpa. (Alemán loc.
1256)

“La Tierra Sin Mal” es la traducción que propone por primera vez el antropólogo Curt Unkel Nimuendajú en 1914 cuando publica *Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt* donde describe su experiencia con los apapocúva, un grupo guaraní-hablante del estado brasileño de Mato Grosso do Sul que había llegado desde Paraguay, enfermos y hambrientos, con la esperanza de llegar al mar. Nimuendajú, los acompaña hasta la costa y los convence de asentarse en la reserva indígena de Araribá. Sin embargo, los guaraníes retoman su plan de migrar más allá del mar hacia lo que Nimuendajú llamó *yvy marãey*, nombrando por primera vez una expresión que se volvería un mito: la “Tierra Sin Mal”. Como explican Villar y Combès (2013), un siglo más tarde, lo que para Nimuendajú era uno de los “fundamentos de la religión de los apapocúva” reaparece en la nueva Constitución Política de Bolivia y el estado plurinacional. A partir de allí el mito apapocúva y mito tupí-guaraní pasó a ser un mito antropológico (“La ‘Tierra Sin Mal’” 203). Pero independientemente de las múltiples tergiversaciones del mito, lo

importante de resaltar aquí es el debate que desata, “la imagen de la ‘Tierra Sin Mal’, a más de ser una utopía, un horizonte poético y un rito, es la que impulsa los pueblos desterrados a luchar por su re-territorialización” (Chamorro en Villar y Combès 215). La alusión a mitos y deidades guaraníes, como el caso de Ñanderu Vusu, el dios creador aparece no como una revisión de la historia originaria, sino como una reafirmación de los guaraníes como dueños de la tierra:

Antes, antiguamente, Ñanderu Vusu dispuso esta tierra para nosotros, nos colocó en el centro. Por eso no podemos abandonarla. Esta historia no la pueden entender los menonitas, nosotros habitamos este lugar desde siempre. El dinero no los salvará. Nosotros los recibimos, los ayudamos a limpiar el monte para que instalen sus carpas y luego colaboramos con ellos para la roza y la siembra y luego en la tala de árboles. Continuamente nos amenazan, pues ellos dicen que este lugar les pertenece. Nuestros abuelos, antepasados, todos nacieron y murieron aquí. (Alemán loc. 1275)

La tierra le pertenece a ellos. Ni a los bolivianos, ni a las empresas, ni a los menonitas. En este sentido, la vuelta al origen busca no el recordar sino el reafirmar que los guaraníes existieron antes que la invasión extranjera. Como mencioné antes, la inclusión de la mitología guaraní en la novela está más cerca de una reivindicación de la cosmovisión guaraní antes que de una forma colorida de celebración cultural. En concordancia con la transculturación narrativa, el uso de la oralidad es otro recurso al que se accede para lograrlo, como un modo de reflejar la lengua de la región, pero también como un modo de transmitir lingüísticamente la historia y la cosmovisión de los individuos de la zona. Augusto Roa Bastos ya lo

había llevado al máximo en *Hijo de hombre* con la batalla de Boquerón. El estilo fragmentado de la novela recuerda a la cojera narrativa de *Humo* y la oralidad, con largos párrafos en guaraní, puede ser pensada como una fuerte influencia en la novela de Alemán. Ambas novelas se deciden por dejar las frases en guaraní tal como están – salvo por algunas pocas excepciones en *Hijo de hombre* que se traducen para evitar perder el sentido del relato– de modo tal que la lengua tenga un estatuto igualmente importante al del español. En *Humo* (2018) los personajes hablan un español vetado de vocablos del guaraní y yopará, una característica del español de Paraguay y sobre todo el español de mediados de siglo XX. En el siguiente ejemplo se puede ver un diálogo entre Andrei y Vallejo, un paciente criado entre las comunidades indígenas de Paraguay:

–Karai doctor Andrés, vos piko no podés.

–¿Qué? –le pregunta Andrei.

–Tus ojos, ahora nomás, hicieron algo, se detuvieron masiado, como muertos. Añamemby. A vos te gustó eso de quedarte solo para siempre, de decidir quedarte solo.

–Pero Vallejo, si usted no puede ver.

–No me lo vas a negar, ajepá, ¿chera’a? (Alemán loc. 594)

La novela llama directamente “nuevo castellano” al español de la frontera que empieza a surgir en la década del ’30, mezcla de guaraní, aymara y quechua. El recurso de la oralidad, es decir, el de representar mediante la grafía y la elección de palabras la forma de hablar de ciertos habitantes, es quizás uno de los mejores recursos que puede proveer la literatura. Innegablemente, escribir como hablan los

habitantes del Chaco paraguayo lo más fielmente posible a ellos, es una forma de preservar su cultura y su historia, pero también implica la posibilidad de darle una voz a los que en la historiografía no la habían tenido. La autora no hace uso de glosarios ni pie de páginas para traducir las frases completas que utiliza en guaraní o en yopará; tampoco lo hizo en sus traducciones al inglés. Según explica

De alguna manera el guaraní representa a todas las lenguas que además van desapareciendo a diario en estos años. (...) Y mientras más vas eliminando y mientras más vas neutralizando las lenguas, las diferencias se van perdiendo. Las diferencias no quieren decir que no hay posibilidad de comunicación, no quieren decir que es imposible que yo no me entienda con alguien que solo hable guaraní, pero atrás de esa lengua hay una concepción del mundo, hay una historia. Y pienso ahora más que nunca, con todo lo que está ocurriendo en el mundo, que esa historia no se puede borrar simplemente para volverlo más cómodo, o más fácil, o más traducible para otro idioma. (Alemán, “Preservar lo intraducible” 2022:90)

Para finalizar con el estudio de esta obra, sólo cabe destacar la valentía y el profesionalismo que implica para una escritora mujer escribir sobre ambientes, escenarios y personajes que han sido tradicionalmente llevados a cabo por escritores hombres. La tarea es doble cuando se la hace con una fuerte tradición literaria masculina por detrás. El logro de Gabriela Alemán no fue solo el de escribir una novela con una belleza poética destacable, sino también el de hacerlo con una verosimilitud que la distingue entre sus contemporáneos. Su aporte es especialmente valioso a la luz de los estudios mencionados en donde se demuestra la ausencia

indígena en los estudios sobre la Guerra del Chaco. Se podría afirmar que la finalidad de esta novela es divulgar la historia de Paraguay respecto a la desidia que sufrieron los soldados de ambos lados, así como a la apropiación de tierras indígenas. Los negocios empresariales detrás de la guerra, con su explotación, su extractivismo y su deforestación también fueron expuestos en varios pasajes de esta novela. En este sentido, la óptica de Jennifer French (2005) sobre la novela regional como una forma de ecocrítica parece tener sentido en esta novela si se la entiende bajo la luz de la genealogía transcultural femenina propuesta en el capítulo anterior. Por último, habiendo aparecido esta novela en los índices más prestigiosos del mundo, también me propongo resaltar el hecho de que Paraguay tuvo la oportunidad de destacarse y llamar la atención de futuros investigadores para fijar la mirada en un territorio que no ha recibido el mismo tratamiento en los estudios académicos como otros países del sur, a pesar de su rica y compleja historia.

Fernanda Melchor: la lumpería veracruzana

El título de este apartado es una deferencia con *Lumpérica*, primera novela de la chilena Diamela Eltit publicada en 1983. Escrita durante los tiempos de la dictadura militar chilena, el neologismo que da nombre a este libro esconde el concepto marxista del *lumpenproletariat* –en español, el lumpemproletariado o simplemente el lumpen–, definido por la RAE como “el sector social más bajo del proletariado desprovisto de conciencia de clase”. La *lumpería* es un giro más al neologismo de Eltit que propongo para pensar a un sector diverso del mundillo

interno de los barrios pseudo-urbanos de Veracruz, México. En este contexto, leo *Temporada de huracanes* [2017] de Fernanda Melchor (Veracruz, 1982) como una puesta en escena de arquetipos *lumpéricos*, pasivamente políticos, en tanto cuestionan de forma indirecta –con la adopción de un estilo de vida anómalo y extravagante– las irregularidades de un sistema totalmente corrompido. Aquí los inadvertidos son jóvenes drogadictos, brujas, travestis, prostitutas, adolescentes embarazadas, todos *offsiders*, desempleados, indigentes conviviendo en un terreno baldío a las orillas del Golfo de México.

Lo primero que llama la atención al comenzar a leer *Temporada de huracanes* (2017) es el ritmo, ya que la narración se limita a un mínimo de pausas. Desde que comienza, se percibe un compás casi imposible de interrumpir sino hasta al final del capítulo, dada la escasez de puntos y aparte, un recurso que recuerda a la estructura rítmica de *El otoño del Patriarca* [1975] de García Márquez (Paz Soldán, 2017). Cada capítulo se distingue por el cambio de foco de los personajes-narradores: la Lagarta, el Munra, Norma y Brando. Quizás para restar dificultad en la lectura, la novela sigue una estructura de separación de capítulos, específicamente ocho sin título, cada uno dominado por el discurrir mental de un personaje, aunque siempre mediado por la voz omnisciente. El individualismo del personaje-narrador transforma la voz omnisciente en un dictamen enjuiciador utilizando la tercera persona, pero permitiendo que el *yo* intervenga libremente, como se puede apreciar en la siguiente cita:

una guitarra que Maurilio aprendió a tocar él solo, sin que nadie le enseñara, nomás pulsando las cuerdas y escuchando los sonidos que salían de la caja,

(...) con eso tuvo para aprender a tocar canciones enteras y hasta inventarse él mismo algunas tonadas a las que les ponía coplas indecentes, y cuando ya lo tuvo todo bien amarrado llegó con la abuela y le dijo: doña Tina, porque así la llamaba siempre, por su nombre, no mamá o mamacita, siempre doña Tina, pinche igualado; doña Tina, le dijo: ya me voy a trabajar a la carretera, ahora soy músico, no me esperes ni desesperes, yo te voy a mandar unos centavos tan pronto pueda para que te ayudes, y se fue el cabrón. (Melchor 29-30)

La novela se distingue por el uso del discurso indirecto libre que le permite integrar otras voces dentro del mismo capítulo sin necesidad de tener que separarlas explícitamente con un blanco tipográfico o líneas de diálogo; usualmente aparece el “dijo:”, como en el ejemplo anterior, aunque no en todos los casos y siempre prescindiendo de las formalidades de la narrativa más tradicional, en donde se buscaba distinguir gráficamente la voz del narrador de la de los personajes y la de los personajes entre sí. Esta aparente informalidad le ayuda a generar el efecto de las habladurías o del chisme como una suerte de bullicio multidireccional y polifónico (Bajtin, 1986) que permite conocer las distintas opiniones sobre un mismo hecho o sujeto, y es justamente lo que Robles Lomelí (2021) interpreta como “el eco del pueblo”: “no en primera persona, como lo sería, por ejemplo, Ixtepec en *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, sino el eco envolvente de todos los chismes habidos y por haber en La Matosa” (“El chisme como representación” 439). Se destaca además la potencialidad del chisme como posibilidad de reconstrucción de la historia. Si el pueblo no puede confiar en la prensa oficial, entonces recurre al chisme. Al mismo tiempo, el intercambio entre la tercera y la primera persona puede

estar intentando reflejar la oralidad propia del desvarío narrativo del chisme. Como categoría de análisis, el chisme es trascendental en la construcción de esta novela, no solo por sus efectos rítmicos sino también como fuente de información y como espacio de resistencia:

Cuando la ciencia histórica tradicional no es suficiente para excusar las connotaciones de esa violencia en un pequeño pueblo mexicano surge entre la gente el chisme o la habladuría capaz de relativizar los hechos, desafiar la imposición institucional y generar solidaridad entre quienes han perdido toda esperanza (“El chisme como representación” 435).

La reivindicación sobre el chisme surge a propósito de lo que la propia Melchor (2023) alega en entrevistas: “me parece importante escribir textos que den cuenta de ambas caras, que aborden las historias que muchas veces los jarochos conversamos en la sobremesa, pero que no suelen trascender de la plática o el chisme” (“En mis obras hablo del Veracruz que no se ve”). El chisme es entonces un modo de otorgar referentes históricos a La Matosa, un pueblo ficticio¹⁰⁴ que vive cotidianamente en la violencia y que se encuentra institucionalmente marginado; la información va pasando de boca en boca y los hechos se van reconstruyendo más allá de lo que dice el periódico local, de modo tal que como proponía Lomelí (2021) el chisme funciona como un arma que permite recrear la verdad (“El chisme como representación” 442).

¹⁰⁴ La elección de un pueblo ficticio delata la tradición literaria de Melchor y la genealogía en donde está ubicada dentro de esta tesis (Jua Rulfo, García Márquez). Las *trastierras* de las que hablaba Pacheco se relacionan con la construcción de este tipo de escenarios arquetípicos que engloban problemáticas transfronterizas.

Además de funcionar como una fuente informal de información, el chisme es un medio para estimular el sentimiento de comunidad. Huerta-Mercado (2022) a través de las investigaciones antropológicas de Max Gluckman (1968) que resaltan el lado positivo del chisme, explica: “el chisme es una goma social que permite generar una narrativa. Las historias que nos contamos y que nos creemos son las que hacen posible que formemos una comunidad” (s/n). Ahora bien, el sentido de comunidad está atravesado por una vigilancia subyacente y un deber de mantener los valores del grupo. En este sentido, la circulación de la información lleva implícita la tarea de recordar a los oyentes que detrás de cada integrante hay un panóptico *foucaultiano* funcionando: “since gossip is a social as well as an individual phenomenon, it has built in restraints and sanctions” (Gluckman, “Witchcraft and Gossip” 31). A la luz de estas reflexiones, propongo pensar que el orden que el control subyacente del chisme presupone, no es el de los estándares generalizados de los países con tasas bajas de criminalidad y desigualdad social; es decir, no es un orden que responda al estado de bienestar con acceso a la salud y a la educación, a políticas sociales inclusivas, a un sistema de justicia eficiente, de salarios dignos y empleo estable, a una confianza en las instituciones, a la planificación urbana y a la vivienda asequible, entre varios otros factores que se pueden considerar. El orden del chisme es un orden distinto, con un límite de tolerancia distinto y con valores que responden a un tipo de comunidad híbrida desatendida, es decir, a una comunidad que fue desarrollándose con patrones anti normativos e irregulares a causa de sus problemas sociales estructurales. Los chismes que circulan en la novela son historias basadas en conflictos sociales derivados en gran parte de la violencia sistémica, el desequilibrio económico y un

sentimiento general de frustración y desesperanza. Todos los factores se camuflan entre los códigos culturales y normas de convivencia ya afectadas por la naturalización de la violencia y el melodrama social como moneda corriente, con lo cual, el tipo de control que se ejecuta a través del chisme responde más a valores sociales en relación con el machismo o el compromiso religioso católico antes que con la paz o la responsabilidad cívica.

La imitación del chisme como recurso narrativo es una estrategia que Melchor utiliza muy a conciencia desde su experiencia como periodista en la llamada “nota roja” de la prensa sensacionalista de Veracruz, cuyos titulares trágicos y alarmantes¹⁰⁵ sobre crímenes pasionales son presentados como hechos aislados y pormenorizados, pese a la urgencia y seriedad que ameritan. *Temporada de huracanes*, de hecho, surge a partir de un titular de aquellos y se aprovecha para recrear un escenario en un pueblo ficticio que designa a la zona cañera de Veracruz. En este espacio, múltiples actores problematizan lo que usualmente se presenta como un hecho aislado pero que es en realidad una partícula dentro de una estructura de poder y de violencia mucho más compleja. La novela comienza con el descubrimiento del cadáver de la Bruja, la curandera del pueblo sobre cuya historia gira el relato. Para reconstruir la imagen de la Bruja, la narración combina las voces del pueblo, presentando distintas opiniones y puntos de vista. En el siguiente ejemplo, se distinguen dos posturas paralelamente distintas: una subyugante y machista, expresada por los borrachos del pueblo,

¹⁰⁵ Algunos titulares de diarios de Veracruz que ejemplifican esto son: “Acusan por secuestro a tres expolicías estatales”, “Asesinó a su esposa en Cañada Morelos, pasará 45 años en prisión” (diario *El mundo*); “Asesinan a balazos a profesor de primaria en Atoyac, Veracruz”, “Hallan a hombre sin vida” (diario *Los Tuxtlas*) “Policías mataron a dos niños en Amatlán y nunca hubo justicia, recriminan” (diario *Al calor político*). Todos de julio del 2023.

mientras que la otra, la de las prostitutas, tiene un tono que agradece sus servicios de brujería y su hospitalidad. En medio de ambas posturas, se inmiscuye también el pensamiento de los interesados en la supuesta riqueza de la Bruja. Esta última voz termina con un vocativo (“¿verdad?”) que demuestra el salto de una voz a otra. Si bien son muchos los juicios que se emiten sobre la bruja, elijo estos dos a modo de demostrar la técnica que se ejecuta. Las distintas posturas, opiniones e intenciones se desarrollan y combinan a lo largo de cinco páginas:

Qué Bruja ni qué ocho cuartos, coincidían, esa vieja lo que quiere es cabeza, decía un vivillo, si me va a chupar la Bruja que empiece por aquí por el tallo, decía otro, y se agarraba las talegas, y entre la guasa y la risa y los eructos y las palmadas contra la mesa y las carcajadas que más bien parecían alaridos, no faltaba el gañán que se quedaba pensando que con todas esas tierras y con todo ese dinero que supuestamente tenía ahí escondido en cofres y sacos repletos de monedas de oro, que con todas esas riquezas la Bruja esa de los cañaverales bien podía darse el lujo de pagar por lo que ellos daban gratis a las muchachas del pueblo, y a uno que otro borrego perdido que lo andaba mereciendo, ¿verdad? (...) Una cosa espantosa, dijo la gente, porque cuando los chamaquitos esos la encontraron el cuerpo ya estaba todo inflado y los ojos se le habían salido y los animales le comieron parte de la cara y parecía que la pobre loca sonreía, espantoso, pues, una putada, carajo, si ella en el fondo era bien buena y siempre las estaba ayudando y no les cobraba nada ni les pedía nada a cambio más que un poquito de compañía; por eso fue que se animaron, entre todas las chicas de la carretera y una que otra que trabajaba en

las cantinas de Villa, a juntar aquel dinerito para darle un entierro digno al pobre cuerpo podrido de la Bruja (21-26)

La ambivalencia para describir a la bruja es posible gracias al recurso polifónico que utiliza la autora, recurso que llama *coro de voces* (“la novela es un coro de voces que cuenta el crimen de una forma circular, como una especie de espiral de relatos”)¹⁰⁶. A su vez, la estrategia del narrador es la de sumergirse, en términos de lo que Beatriz Sarlo (2006) proponía con el concepto de narrador sumergido, aquel que no se diferencia de sus personajes, sino que comparte las mismas ideas y experiencias, permaneciendo indistinguible a ellos:

El narrador sumergido nunca es superior a sus personajes ni en ideas ni en experiencias. Es una especie de Cándido al que las cosas suceden, en general para bien, y que se entrega (como si hubiera sido aleccionado por el Dr. Pangloss) al curso del mundo que, a pesar de desilusiones y contratiempos, siempre es el mejor posible ya que, sumergido, es imposible ver otro. (“Sujetos y tecnologías” 5)

El análisis de la dimensión estructural de la novela es particularmente importante en este apartado dado el fuerte vínculo con su engorrosa temática. La intensidad de la lectura es equivalente a lo insostenible de los hechos; el narrador los presenta como quien cuenta una fatalidad inevitable, aunque predecible. Los hechos – y en ellos las emociones– se despliegan con la naturalidad propia del fluir de la conciencia, pero también con la resignación de quien conoce su entorno. A su vez, es destacable la abundancia de sucesos narrados, siempre con limitada puntuación. Se

¹⁰⁶ En la entrevista anteriormente citada.

podría decir que, a diferencia del resto de las novelas analizadas, *Temporada de huracanes* es un tipo de novela que recupera el valor de la acción dentro de la construcción de su poética, no únicamente como una forma de alinearse con las pautas actuales de lectura y de la industria audiovisual¹⁰⁷ (rápida, de suspenso, activa y divisible en capítulos), sino también como una forma inevitablemente realista de representar lo que cotidianamente sucede en el México profundo. La evidente familiaridad con las voces, escenarios y temas de la novela lleva a Melchor a narrar con una verosimilitud destacable. Ella misma se identifica como jarocha (veracruzana) y esto la habilita a hacer uso de la riqueza de los regionalismos de la lengua de Veracruz. Sin embargo, no es solo la naturalidad con la que representa las voces en su escritura lo que la hace merecedora de galardones sino también el no tener ningún tipo de pudor para narrar, es decir, no tener escrúpulos a la hora de contar una historia con un lenguaje soez, vetado de insultos muy propios de la zona y contar los eventos más repugnantes y crueles desde la psicología del personaje. Quizás el mejor ejemplo en la novela de esta habilidad está en el penúltimo capítulo del libro, en donde Norma, una chica de trece años, relata su historia de abuso sexual por parte de su padrastro, Pepe, y posterior aborto. A la vez, el relato se interrumpe con la voz de su madre y más adelante con la del pederasta, que justifica su accionar con total convencimiento. Las tres voces se unen en una sola narración prácticamente sin diferenciarse. En este caso, se procura no introducir la voz del segundo ni del tercer personaje con algún tipo de marca lingüística, como podrían ser comillas o

¹⁰⁷ Dicho sea de paso, en 2023 Netflix adaptó *Temporada de huracanes* en el formato de película con dirección de Elisa Miller. Melchor ya había demostrado tener talento para los productos audiovisuales como guionista con la serie de Netflix *Somos* (2022).

líneas de diálogo, sino que se opta por mantener el fluir de la narración y es a través de las ideas y el tono de lo narrado desde donde se puede distinguir quién está hablando:

Si Norma conseguía que la madre descargara las angustias que oprimían su corazón, tal vez más tarde ya no sentiría tantas ganas de encerrarse en el excusado a gritar que quería morirse, ni saldría a emborracharse para buscar el afecto y las caricias de los hombres, a dejarse lastimar por esos cabrones que son todos iguales, unos cabrones que te bajan la luna y las estrellas pero que a la mera hora te dejan ahí tirada como una jerga vieja y apestosa, pero tú no seas pendeja Norma, tú no debes de creerles: no esperes cariño de ellos, no esperes nada, son culeros; tú tienes que ser más abusada que ellos, tú tienes que darte a respetar porque ellos nomás van a llegar hasta donde tú los dejes, y ahí es donde debes ser más inteligente que ellos, reservarte hasta que llegue el bueno, un hombre honesto y trabajador que te cumpla, un hombre bueno como el Pepe, que nunca te deje tirada con tu domingo siete, y Norma asentía y decía que sí, que así lo haría, que ella jamás les creería nada a los hombres (...) pero quién sabe cómo y con qué mañas el Pepe se las arregló para hacerle un hoyo más, un agujero que, con el tiempo y los dedos callosos de Pepe y la punta de su lengua, fue creciendo hasta ser capaz de albergar completa la verga de su padrastro, hasta el fondo, decía él, hasta que tope, como debe ser, como Norma se lo merecía, como ella misma lo había estado pidiendo en silencio todos esos años, ¿no? Porque ahí estaba ese beso que ella le había dado, como prueba de que ella fue la que lo empezó todo; ella, la que lo

sedujo a él, rogándole con los ojos; ella, la que en la cama se meneaba bien sabroso y se ensartaba solita en su verga tiesa, como desesperada, como poseída, ansiosa por recibir su leche. Por eso era que casi nunca duraba nada dentro de ella: tan rica que estaba, tan apretada todavía, tan tierna entre sus brazos. (Melchor, *Temporada de huracanes* 132-134)

La naturalidad con la que los personajes hablan intercaladamente en una misma línea narrativa impacta con brusquedad en el lector, dada la sensibilidad de las historias que se narran y se desenvuelven desde el narrador omnisciente, que a su vez absorbe el padecimiento de los personajes y resuelve de acuerdo con sus personalidades. Los eventos narrados están directamente relacionados con las problemáticas típicas de las zonas marginales y los estratos más vulnerables de México y de Latinoamérica en general: la violencia sexual, la violencia obstetra, las violaciones, el aborto, las adicciones, el narcotráfico, los asesinatos, la deserción escolar, el desempleo, son algunas de las problemáticas que se desarrollan en el libro y que remiten a los arquetipos del género de la narconovela, pero Melchor se enfoca en la experiencia individual de las víctimas. Según lo explica Di Bernardo (2022):

mientras que la narconovela se centra en el estilo de vida y los hechos de los sicarios y los jefes de los grupos criminales, así como en la “ecología de las relaciones entre las personas que habían sostenido, durante décadas, las esferas más bajas [...] de los ciclos comerciales informales” (Herlinghaus, 2013: 59), la novela de Melchor arroja una luz sobre lo que le sucede a las víctimas de lo que Segato llama “segundo estado” (la combinación de poderes corporativos, estatales y criminales) (2010: 70). De hecho, las historias de las

víctimas, personajes como Norma, Bruja, e incluso Luismi, siempre están en el centro de la narración de la novela, mientras los que podrían considerarse personajes arquetípicos de la narconovela quedan relegados a los márgenes narrativos. (“Capitalismo global y petroficción” 84)

Efectivamente, tanto la Bruja, como Norma y Luismi pueden ser considerados personajes excéntricos, en tanto se distinguen del resto del pueblo por sus características individuales: la Bruja, un personaje transgénero que se balancea entre el esoterismo y el pragmatismo que requiere la supervivencia; Norma, una adolescente capaz de sobrevivir por su cuenta pero que todavía busca la inocencia que nunca tuvo; y Luismi, un muchacho sensible que prefiere vivir narcotizado antes que afrontar la brutalidad de su entorno. Sus intereses los vuelven personajes fuera de la normalidad hostil que distingue al pueblo, buscando ocultarse de la mirada juzgadora de La Matosa y de la torpeza humana, a veces huyendo, como Norma, a veces dopados con pastillas como Luismi, a veces travestidos, como la Bruja. La narración no necesita detenerse mucho tiempo en la descripción de estos personajes para demostrarlo. No escasea en detalles, pero no fuerza la descripción para profundizar en sus particularidades. Lo que hace es agregar como al pasar y por boca de otro un detalle minúsculo que hace de ese personaje un sujeto con una sensibilidad distinta que le permite reflexionar por un instante sobre su entorno y detener la vorágine del aparente darwinismo social. Tanto la Bruja como Norma están atraídas por la lectura: el narrador describe a la Bruja como una criatura curiosa y silenciosa por la cual “rezaron para que no durara viva mucho tiempo, (...) después [la] sorprendieron (...), con un libro abierto sobre las piernas cruzadas, sus labios chasqueando (...) las

palabras que sus ojazos negros iban leyendo” (Melchor, *Temporada de huracanes*

11). Norma encuentra azarosamente un libro en la parada del bus y se detiene a leerlo:

Porque en casa no había nunca tiempo para leer nada, y además ni se podía, con el barullo que montaban sus hermanos, y el ruido de la televisión encendida, y los gritos de su madre, y las chanzas bufas de Pepe, y la pila de tarea que tenía que hacer después de fregar las ollas de la comida que ella misma había cocinado al mediodía, antes de irse a la escuela. (122)

Y Luismi, por su parte, influenciado por su padre músico, deja ver su talento para el canto en las noches de juerga en casa de la bruja, no sino hasta que todos pierden la conciencia bajo los efectos de los narcóticos:

El que se paró a cantar al micrófono fue el pinche Luismi, (...) ¿quién iba a decir que ese güey podía cantar tan chido? ¿Cómo era posible que ese pinche flaco cara de rata, hasta el huevo de pastillo, tuviera una voz tan hermosa, tan profunda, tan impresionantemente joven y al mismo tiempo masculina? (176-177).

Tales intereses parecieran humanizar y sensibilizar a los personajes en algún punto, aunque no se ahonda lo suficiente. Es más bien un guiño al lector que empatiza con ellos y que percibe que hay algo que los vuelve únicos entre tanta miseria.

No es casualidad que Melchor haya elegido para situar la historia una zona cañera, o sea un escenario históricamente representado por la clase trabajadora y los estratos más bajos de la sociedad. Las condiciones de explotación laboral en las plantaciones de caña de azúcar son ya hartamente conocidas. Son zonas pobres en donde viven familias demasiado alejadas de las zonas urbanas y por lo tanto de las

instituciones, lo que los obliga a vivir en una relativa marginalidad social, no solo por la distancia de los centros urbanos, sino también por el distanciamiento de las prácticas cívicas que implica este vivir lejos del centro. En el caso de México, esta distancia ya no fue dándose únicamente en cuanto a las prácticas sociales de la vida urbana, sino también de la vida campesina, ya que en los últimos años el motor económico de las zonas costeñas de México pasó de la agricultura tropical a la industria extractiva transnacional, lo que transformó la mano de obra campesina en mano de obra asalariada (Checa-Artasu en Di Bernardo, 2022:86), un panorama que se representa bien en el escenario de La Matosa. Allí la urbanización está apenas esbozándose gracias a la construcción de una carretera que permitió llegar al pueblo y por lo tanto repoblarlo. Así también el descubrimiento de los pozos petroleros que prometían posibilidades de trabajo generó un movimiento nuevo de expectativas entre la gente, algo que en la novela está siempre como telón de fondo, aunque en el relato los sueños se mantienen frustrados:

La Matosa tardó en volver a poblarse y llenarse otra vez de chozas y tendejones levantados sobre los huesos de los que quedaron enterrados bajo el cerro, gente de fuera, en su mayoría atraída por la construcción de la carretera nueva que atravesaría Villa para unir con el puerto y la capital los pozos petroleros recién descubiertos al norte, allá por Palogacho, una obra para la que se levantaron barracas y fondas y con el tiempo cantinas, posadas, congales y puteros en donde los choferes y los operadores y los comerciantes de paso y los jornaleros se detenían para escapar un rato de la monotonía de aquella carretera flanqueada de cañas, kilómetros y kilómetros de cañas y

pastos y carrizos que tupían la tierra, desde el borde mismo del asfalto hasta las faldas de la sierra al oeste, o hasta la costa abrupta del mar siempre furioso en aquel punto, al este; (Melchor 25-26)

El pensar a La Matosa como un espacio pseudo-urbano me permite resaltar los elementos transculturales que se manifiestan a través del aspecto de los personajes y sus prácticas culturales, todavía vistos desde una fuerte aversión racista. Un ejemplo de ello es la insinuación de las raíces africanas de los habitantes de La Matosa y particularmente de Luismi (“con esas mejillas cubiertas de granos y los dientes chuecos y su nariz de negrito y los pelos duros y crespos que aparentemente todos en La Matosa tenían” [Melchor, *Temporada de huracanes* 116]). Al igual que los elementos religiosos y espirituales que he identificado en los análisis previos, aquí también la curandería como práctica esotérica cobra una importancia vital para explicar el tipo de interacción cultural mestiza que identificó a México:

Mejor tendría que asistir a la misa que el padre Casto le dedicaba a los endemoniados de la parroquia, a todas esas gentes que por andar creyendo en la brujería quedaba en poder de las fuerzas oscuras, de las legiones de los demonios y espantos sueltos por el mundo, espíritus malignos que nomás andaban a las vivas viendo quién les daba entrada con pensamientos impíos, con rituales de hechicería y creencias supersticiosas que por desgracia abundaban en aquella tierra debido a las raíces africanas de sus habitantes, a las costumbres idólatras de los indios, a la pobreza, la miseria y la ignorancia. (Melchor, *Temporada de huracanes* 160)

En Latinoamérica las curanderas y los curanderos son el vivo resultado del sincretismo entre la religión católica (con rezagos de prácticas moriscas), el chamanismo indígena y los rituales religiosos africanos. En las investigaciones de Javier Laviña (1999) se demuestra que algunas prácticas antiguas de la curandería durante la Nueva España se mantienen todavía hoy. La cosmovisión mágica por influencia morisca, africana e indígena había sido perseguida por la inquisición desde el siglo XVI por responder a resquicios de creencias paganas. En el siglo XVIII el racionalismo ilustrado siguió la persecución de la iglesia católica, pero los sectores populares lograron mantener prácticas consideradas heterodoxas:

Los hechiceros, brujos, curanderos, ponían en práctica un conocimiento de la herboristería que requería un aprendizaje considerable y una dedicación importantes. Junto con estas prácticas terapéuticas el concepto de enfermedad era evidentemente místico, y el ambiente mágico de lo sobrenatural la intervención de agentes malignos capaces de influir en la vida cotidiana de hombres y mujeres de Veracruz. Los brujos veracruzanos no sufrieron ningún tipo de condena, las averiguaciones del tribunal de la inquisición fueron solo eso, averiguaciones, no se pudieron presentar las pruebas o los testigos necesarios para condenar a los hechiceros. (“Afromexicanos, curanderos, heterodoxos y brujos” 201)

Laviña apunta que la medicina afromexicana se ejercía a partir del aprendizaje y observación de la naturaleza con lo cual la curación dependía del uso de sustancias acompañadas de oraciones que ayudaban a remediar los problemas espirituales. El curandero no recibía la capacidad de curar por divinidad sino por aprendizaje. El caso

de México combina el chamanismo indígena y la santería africana con la influencia esotérica de la Europa cristiana medieval de las brujas moriscas; un buen ejemplo de este sincretismo es la misa negra de Catemaco que se celebra todos los años. La novela utiliza de principio a fin ejemplos de este tipo de prácticas llevadas a cabo por la Bruja. Con la siguiente cita, presento uno de ellos:

[Munra] recordó que una vez hacía muchos años, cuando él era muy chico aún y vivía con su mamá en casa de su abuelita Mircea en Gutiérrez de la Torre, una vecina, una señora ya grande que vivía en la casa de al lado mandó a cambiar la tubería de su casa y los hombres que excavaron frente a la entrada encontraron una cosa que su abuela llamó un trabajo, un trabajo de brujería: un frasco de mayonesa de los grandotes con un sapo inmenso flotando dentro, un sapo muerto y a medias descompuesto que nadaba en un líquido turbio junto con un par de cabezas de ajo y unos ramos de yerbas, y quién sabe qué otras porquerías que Munra ya no alcanzó a ver porque su madre le tapó los ojos y se lo llevó de ahí, pero aun así él empezó a sentir un dolor de cabeza tremendo y su abuela tuvo que llegar a limpiarlo con unas ramas de albahaca y un huevo que le pasó por la frente y que después rompió y estaba todo podrido por dentro, y le explicó que aquella cosa tan fea que los hombres habían desenterrado era un trabajo que alguna persona malvada había puesto ahí para hacerles brujería a los vecinos; que gracias a un poderoso maleficio el sapo entraba al cuerpo de la persona que tenía la mala fortuna de pisar el sitio en donde el trabajo estaba enterrado, y que una vez dentro de uno, el sapo aquel

comenzaba a comerse los órganos del embrujado, a llenarlo de inmundicias hasta matarlo (Melchor, *Temporada de huracanes* 83-84).

Se puede ver entonces que la brujería, cuando no es en forma de amarres a petición de las señoras del pueblo, se convierte en una práctica que se lleva a cabo como una forma de medicina alternativa, no estandarizada, a la cual pueden acceder los sectores más vulnerables de manera inmediata, como es el caso de Norma que recurre a la Bruja para que le prepare un brebaje abortivo. Este es un hecho al que quería arribar Gluckman (1968) en sus estudios sobre la brujería en Sudán cuando afirmaba que la brujería era parte de una filosofía positiva culturalmente establecida en una sociedad “transcending and constraining individuals, used to explain the occurrence of misfortunes in terms of personal animosities within societies which have a stationary techno-economy at almost subsistence level, or which are just emerging from such a techno-economic stage” (“Psychological, Sociological and Anthropological Explanations of Witchcraft and Gossip” 26). En este sentido, el tratamiento de la bruja en *Temporada de huracanes*, lejos de representar un agente que lleva a cabo una práctica primitiva, lo que hace es poner en manos de la Bruja por un lado, una forma de denuncia social que manifiesta la falta de atención estatal y de desarrollo urbano pero por otro, la capacidad de adaptación que la religiosidad popular como forma de sostén social tuvo. La reflexión teórica de Julio Caro Baroja (1992) respecto a la figura de la alcahueta en *La Celestina* responde a esta idea. El saber esotérico, misterioso, podían tenerlo personas iletradas: viejas de pueblo o pastores que no salieron jamás de su medio (“Vidas mágicas e inquisición” 49). A pesar de que la alcahueta representaba a una mujer envilecida por la vida que no

mostraba una maldad demoníaca sino al momento del conjuro, era también una mujer de mentalidad moderna:

No hay que buscar filosofía sistemática en *La Celestina*, sino cambio, un acomodo continuo a un vivir trabajoso y cruel. La vida es breve; la juventud, brevísima; más aún la de la mujer que la del hombre. Hay que gozar. El cuerpo pronto se marchita. Para los viejos no hay más que placeres secundarios: la bebida es el mayor. Han de guardar dineros y ganarlos como sea: arrastrando el insulto y la vergüenza pública. (Baroja 137)

En el caso de la Bruja de Melchor, pese a ser un personaje fuera-del-centro, es una persona no necesariamente iletrada que aún tiene relación con ciertos sectores marginados del pueblo: las prostitutas, los drogadictos, los homosexuales. Como Celestina, corporiza a un sector con poca representación y ascenso social y combate las desgracias de la *lumpería* con su magia. Es a raíz de esta relación con aquellos grupos despreciados en que la Bruja se convierte en una figura moderna, en tanto es el resultado de los cambios que acarrea la modernización y un agente activo en el intento de contrarrestar las consecuencias de la redistribución de los sectores rurales, la reestructuración económica, la desigualdad social y el abandono estatal, pero sin por ello dejar de hacer apología al placer ni evitar o protestar en contra de los delitos y los vicios en los que caen los perjudicados, incluida ella misma.

Conclusiones

Habiendo propuesto una genealogía transculturadora femenina dentro de la articulación poética de los inadvertidos, insisto en que estas obras son susceptibles de ser reemplazadas por otras de escritoras más cercanas al hoy o todavía más alejadas, aunque esto no implica restar importancia a las obras escogidas ni vulnerar el orden propuesto, sino más bien pensar en la flexibilidad que la genealogía de Rama propone, así como la poética de los inadvertidos. Quisiera detenerme ahora en las autoras que podrían haber sido incorporadas dentro de esta tesis pero que por razones de formato no pudieron formar parte. Una de ellas es Libertad Demitrópulos (Jujuy, 1922). Su novela más conocida, *Río de las congojas* (1981), es quizás el proyecto literario más idóneo para pensar una genealogía que sigue ampliándose. Su intervención en la tradición historicista sobre la conquista del Río de la Plata abre varios interrogantes. Se pregunta Ricardo Piglia (2014):

¿Y a Buenos Aires, entonces, quiénes vinieron a fundarla de nuevo en 1580?

¿Qué hombres, y qué mujeres, a quienes la historia ha olvidado? *Río de las*

congojas se plantea en sus páginas, implícitamente, esos interrogantes, y su respuesta es a la vez sentimental, poética y política” (“Prólogo” 11).

La flor de hierro (1978), con el mismo ímpetu, traza problemáticas sin resolver. En ella, Demitrópulos deja al desnudo las deliberaciones que un puñado de hombres hicieron sobre el suelo del norte, sin detenerse a pensar hasta qué punto tales decisiones afectarían a una generación completa. Mas su estilo, otra vez, no es el de los archivos históricos. Hay, por cierto, una mixtura entre el registro histórico y el literario, pero lo que vence es su prosa poética, con sus metáforas y sinestesias, o como lo describía Piglia, su “música verbal”. Aquí un ejemplo de ello:

Agua llovediza. Agua de murta. Agua ardiente. Agua de lentisco amargo.

Agua de malva. (...) Agua de papaya. Agua mentolada. Agua de ruda macho.

Agua manil. Agua sepia. Agua de muérdago. Agua que no has de beber...

Todas estas aguas había en Medinas desde que se fundó la encomienda.

Cuando se escaseaba una de ellas había de las otras, y así no nos faltaba agua para calmar las distintas clases de sed. (...) Después de caminar: sed. Por la noche: sed. Aristóbulo trabajando en la plaza bajo el sol, tiene sed. Sed tiene el cartero que por llevar una carta tiene que recorrer todo el pueblo, a pie, bajo el rayazo del sol. (...) En invierno calmamos la sed comiendo naranjas y mandarinas. Pero ¿cómo lavamos la ropa y la vajilla, cómo limpiamos la casa y tantas cosas que hay que limpiar? “*Que conteste el gobierno*” dice mi mama que cada día está más descreída de que han de dotar de agua a Medinas.

(Demitrópulos 73-74)

Cuando Deleuze hablaba sobre los americanos y su capacidad de crear un pueblo universal, no hablaba de Medinas, en el norte argentino. Más podría haberlo sido aquel pueblo. El norte argentino (La Rioja, Catamarca, Santiago del Estero, Tucumán, Salta y Jujuy) tiene la cualidad de englobar distintos ecosistemas y en consecuencia también sus problemáticas. Elijo a Demitrópulos para continuar con esta genealogía por entender que los dramas de la colonización de América del Sur se repiten con distintos matices. En el narrar el norte argentino hay también un ímpetu de diálogo con Chile y Bolivia que se comunican por su geografía a través del altiplano y la cordillera de los Andes, dos fronteras en conflicto que unen a los tres países. Más ¿por qué no dedicarse directamente al ejercicio del historiador? Porque la literatura cuenta cosas que la historia no puede contar. El discurso académico limitaría la catarsis de sentidos que subyace tras los hechos. La literatura da licencias que otras disciplinas no pueden dar y Demitrópulos lo entendió.

Otro ejemplo importante, pero del noreste, es Selva Almada con la trilogía que narró el litoral argentino: *El viento que arrasa* (2012), *Ladrilleros* (2013) y *No es un río* (2020). El litoral (Misiones, Corrientes, Entre Ríos, Formosa, y Chaco) abre un diálogo con el resto de los países limítrofes a través de sus fronteras fluviales: Paraguay, con el río Paraná, Brasil, con el río Iguazú, y Uruguay con el río Uruguay. No es sólo la información cultural lo que une a las fronteras de estos países, transmitida en forma lingüística, por ejemplo, (también podría ser musical), sino la historia política. Esto no es ninguna novedad, pero sí quizás el repensar los mapas del Conosur que dentro de los estudios literarios tradicionalmente se limitaron a Chile, Argentina y Uruguay. Propongo entonces adoptar una perspectiva transfronteriza en

donde se incluya a Bolivia, a Paraguay y a Brasil en estudios futuros. Los estudios regionales llevan décadas proponiendo y justificando este enfoque y con esta tesis he intentado ponerlo en práctica reconociendo que las problemáticas estructurales de los inadvertidos en cada novela se actualizan de distintas formas en cada país. La violencia hacia los peones chilenos y su explotación laboral se actualiza en los retirantes de Brasil, migrando hacia territorios con mejores oportunidades. Esta misma idea se actualiza en la comunidad wichí que cruza el Río Pilcomayo hacia Argentina y en el éxodo de los cholos del altiplano a las ciudades. La sensación del absurdo, el no tener por qué pelear ni por qué vivir de los soldados paraguayos se actualiza en la lumpería veracruzana semi-urbana. Pero al final, a todos los une una profunda sensación de insatisfacción cuyos orígenes son ya antiguos.

Las aventuras de la China Iron (2017) de Gabriela Cabezón Cámara, *En la noche del viernes* (1997) de Luz Argentina Chiriboga, *La voluntad del molle* (2006) de Karina Pacheco, *El bosque tumbado* (1994) de Clementina Rosa Quenel, *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, *Solo los elefantes encuentran mandrágora* (1986) de Armonía Somers, *El verbo J* (2018) de Claudia Hernández, entre varios otros que pueden nombrarse, son más ejemplos que podrían considerarse para esta genealogía; la lista está siempre actualizándose. En todas ellas la poesía se esconde detrás de las descripciones, de los monólogos del fluir de la conciencia, de la elección de escenas y situaciones en donde la tensión entre la desidia y la belleza tiene un balance que no se encuentra en obras que se deciden más por una que por otra. Elijo estas novelas por su valor literario demostrado en su quehacer técnico y en su tratamiento de los temas, y propongo leerlas desde la poética de los inadvertidos,

un enfoque que permite al lector emprender un camino por distintas épocas y regiones en su diversidad de conflictos, todos ellos experimentados por sujetos inadvertidos, que como grupo no son otra cosa que la fuerza productiva que permite que el mundo siga funcionando.

El uso de la teoría de Rama en esta tesis me permitió girar la mirada “hacia adentro” e invitar a mis lectores a hacerlo también. Aquí el adentro implica un espacio que aún guarda problemáticas, prácticas, lenguajes propios de un pasado colonial que sigue intentando diferenciarse. Si bien esta realidad no es exclusiva de los espacios rurales, sí es cierto que es constitutivo de escenarios que no tienen la misma intensidad de intercambio extranjero como en las grandes ciudades consideradas cosmopolitas. Pero lo que se conserva relativamente intacto no es una esencia nacional auténtica, como se pensaba en los primeros proyectos regionalistas, sino lo contrario. Es un constante cuestionar lo local y su sentido de pertenencia. Es un preguntarse qué hay más allá, qué lo distingue del aquí y saber que el aquí está compuesto de varios tiempos, espacios y formas. Y ese cuestionar y preguntarse es lo que le permite escaparse de etiquetas y categorías, en fin, lo que le permite reinventarse.

Con este trabajo quise demostrar otra forma de universalismo: uno provinciano, oxímoron creado por una mentalidad que en los orígenes de mi estudio creí eurocéntrica y que poco a poco fui entendiendo que era más bien *urbanocéntrica*. La vieja tendencia a imaginar las producciones culturales de las provincias como mero folklore y la de las grandes ciudades como arte de vanguardia, ha ido perdiendo fuerza, afortunadamente, gracias a la conectividad actual. Sin embargo, en la práctica

cultural, los diseños urbanísticos priorizan los espacios para el arte en las ciudades, mientras que las áreas menos urbanizadas deben esforzarse el doble por generar espacios para la creación y circulación artística. Ahora bien, tenía razón Moreiras cuando cuestionaba el poner el valor en la modernidad como norma hegemónica para lo universal, pues esta mirada implica que lo local sólo toma valor cuando alcanza estos estándares, lo que perpetúa la dicotomía que intento desestabilizar. Pero yendo un paso más allá, me permito pensar una relación entre lo local y lo universal desde una perspectiva no-jerárquica, lo que implica primero pensar que quizás no hay un solo “universal cultural” –impuesto por las grandes capitales culturales, París, Nueva York– sino más bien diversos universales. El pensamiento decolonial ya ha planteado esta visión con los conceptos de pluriverso (Escobar, Mignolo) enfatizando que lo universal es en realidad una construcción histórica que excluye ciertas voces y estéticas y el aporte está en proponer que lo local (lo provinciano) tiene un valor intrínseco sin necesidad de validación externa, o específicamente, sin validación de los núcleos hegemónicos.

Pero nuevamente, en la práctica real, muchos libros no logran llegar a un amplio número de lectores si no es gracias a una recomendación de lectura en *The New York Times*, como fue en el caso de *Humo* de Gabriela Alemán, lo que no es más que una naturalización del orden del mundo, o de los sistemas-mundo de los que hablaba Immanuel Wallerstein en donde el capitalismo impone las leyes del mercado y el mercado impone el valor de los productos culturales. Más allá de esta realidad, creo importante argumentar que las obras propuestas, en representación de micro-culturas, son en sí mismas universales en su capacidad de resonar con experiencias

humanas profundas, independientemente de su reconocimiento por los centros culturales hegemónicos. Mi lectura busca acercarse a lo que Édouard Glissant (2008) propuso con su poética de la relación y el *Tratado del todo-mundo*: que las diferentes culturas se interconectan en la medida en que superan la noción impuesta de “identidad como raíz única” en lugar de una “raíz rizoma” (24). En este sentido, lo importante no es que una cultura sea universal según los criterios impuestos, sino que se interrelacione con otras culturas, aunque esto sea a través de fracturas y rupturas; para esto, el mejor método, de acuerdo con Glissant, es la criollización, no en la pérdida de uno mismo sino en la coalición de lo diferente con el Todo-mundo, una expresión caótica y fractal, pues las culturas se rechazan, se desaparecen las unas a las otras, luego persisten, luego se adormecen, luego se transforman. Es un “proceso imparabile, que mezcla la materia del mundo, que conyuga y cambia las culturas de las humanidades de hoy en día. Lo que la Relación nos permite imaginar, la criollización nos permitió vivirlo.” (28)

Con este trabajo he intentado demostrar algo que, si bien está de acuerdo con la tendencia deconstructivista de nuestro presente, todavía sigue siendo objeto de asombro: que la poetización de la lengua tan en comunicación con la filosofía no era cosa únicamente de poetas europeos, de *dandys* o cosmopolitas. Aquí el lenguaje del que nacen tales meditaciones no es uno solo, al que acostumbraban los grandes clásicos, aquel que simulaba ser neutro, límpido o refinado. En la poética de los inadvertidos, las más profundas meditaciones se expresan con la misma lengua que se usa para hablar del día a día, pero no sin antes detenerse un momento a pensar en aquello que vale la pena expresar. La naturaleza o el dolor son dimensiones que

pueden apelar a la atención de los inadvertidos y en sus mentes resuena algo que parece no conocerse. Al intentar expresarlo, los inadvertidos lo comentan con las expresiones que tienen a mano, con un lenguaje a simple vista vulgar y sin embargo profundo, aún más profundo por su inevitabilidad, porque quiere decir que lo que lo invoca tiene cierta urgencia por salir, por expresarse. Sale con las palabras apresuradas, con las mismas con las que se insulta o con las que se habla de cualquier nimiedad. Y como si fuera poco, su criollización se inmiscuye en ese mensaje. Entonces su resultado es único.

Epílogo

Una de las peculiaridades de la poética de los inadvertidos es la posibilidad de combinar lo incompatible. Así como en esta tesis me propuse analizar la combinación de elementos tan contrarios como la poesía y la insensibilidad, también quisiera analizar la paradoja que me llevó a escribirla. El cuadro de Jules Breton, *The Weeders*, me llamó la atención casi como una epifanía. De lejos, es un cuadro en una galería prestigiosa de una de las metrópolis más populares del mundo. De cerca, el cuadro de Breton es una escena de la vida rural donde se ve a un grupo de campesinas desmalezando la tierra. Una de ellas, parada de perfil, descansa la espalda con la mirada perdida. Yo, una cordobesa, criada en La Rioja, viviendo en Nueva York, miraba a esa campesina de la Francia rural. Ese cuadro y yo fuimos en ese momento otro ejemplo de las incompatibilidades inestables que en esta tesis se imponen como lo cosmopolita y lo transcultural, o la ciudad y las trastierras. En el horizonte, un sol fosforescente. A la izquierda, una tímida luna menguante. Y fue de hecho ese cielo el que me llamó primero, porque me había parecido de una luminiscencia exagerada, tanto así que parecía que el resto de los elementos en el cuadro eran solo un pretexto para usar una paleta inusual. Pensé: hay algo místico aquí. Tiempo después, el germen místico del cielo de Breton se encontró con una idea de una escritora norteamericana, Flannery O'Connor, sobre la que alguna vez me había hablado Leopoldo Brizuela en un taller literario en Catamarca. Recuerdo cómo su traducción del cuento "Everything That Rises Must Converge" [1965] resaltaba los

regionalismos del sur estadounidense. En el cuento, una mujer blanca y grotesca, apegada a los laureles de su ascendencia esclavista y su hijo, un muchacho moderno, harto del patetismo y del racismo de su madre eran los protagonistas del sórdido *monstruario* del sur, sujetos inadvertidos, pobres y maltrechos. Recuerdo la imagen de la madre, abofeteada por una mujer negra en la parada del colectivo, después de que la blanca intentara darle una moneda al hijito de la negra. La gloria del *Antebellum South* se destrozó con el impacto de esa bofetada, y la mujer cayó redonda en la vereda. “Home”, decía la mujer blanca, ensombrecida y confundida en la voz de Brizuela, que nos leía el cuento. Era la derrota. Debían volver a casa. Me impactó la venganza y la metáfora. También la tristeza. Pero esa forma rústica de hablar de sus personajes en una situación al mismo tiempo tan absurda y tan poética fue lo que más me marcó. Investigando a O’Connor encontré que había un concepto más exacto que aquel primer intento de definir la impresión que me transmitía el cuadro de Breton. O’Connor no lo llamaba misticismo. Lo llamaba “misterio”. Era eso. Había un misterio detrás de esta escena. Así como en Breton había un misterio detrás del paisaje. Ambas eran formas *criollizadas* de contar una historia de derrotas a su vez distinta y común. Escenas rústicas, melancólicas, poéticas. Criollización es para Édouard Glissant la actualización de lo conocido en algo nuevo. La coalición de lo diferente con el Todo-mundo. ¿Pero diferente para quién? Para quien no es de allí. Y, sin embargo, el Todo-mundo propone una matriz unificadora, pues encuentra en lo diferente lo que tiene de igual.

Así, mirando el cuadro, entendí que la campesina que miraba al poniente tenía este algo de misterio que tenían otros personajes con los que conecté alguna vez,

algunos con nombre, otros sólo con alma. Lo que tenían en común era una forma de secretismo. Nadie sabía que detrás de detalles superficiales (un rostro sucio o una apariencia boba, un vestido de lino o un par de anteojos) había una forma de sentir diferente. Pues los inadvertidos tienen una cualidad: son infortunados y nadie los ve en su miseria. Pero dentro de ellos hay un volcán latiendo, un fuero íntimo que se pregunta cosas y escucha respuestas que no sabe bien de dónde vienen. Hay quienes hacen contacto con ello, hay quienes no. Y si bien en las obras de este corpus lo que prima es el desastre, es un desastre redentor, si no para los mismos antihéroes que protagonizan las historias, al menos para quienes las leen. Entendí que el paisaje de Breton no era mero bucolismo, pues había una mujer pensando. Pero ¿qué pensaba esta mujer, además de su cansancio? Y las desmalezadoras, ¿qué objeto tenían allí, tan ocupadas con su trabajo? ¿Es que no habían notado ese sol y esa luna? Ella, la que piensa, la inadvertida, ¿está o no está ahí?

En el teatro japonés *nō*, las escenas que se recrean son también rurales y sus personajes son mensajeros del *yūgen*, traducido como profundidad, pero también como sombras y oscuridad. Mas este concepto es inseparable del *myō*, traducido como misterio. Unidos, el *yūgen* y el *myō* expresan lo que el teatro *nō* busca: “la belleza del misterio y la profundidad”. En este tipo de teatro, los personajes se relacionan con dioses, fantasmas o demonios, pero su humanidad es insuficiente para entenderlos. Esto que transmiten es la belleza del sufrimiento humano en un mundo que no pueden controlar. Es ese el fondo oscuro que se venera. El lado incomprensible de los eventos mundanos. Junichiro Tanizaki escribió *El elogio de la sombra* [1933] precisamente para demostrar esta posibilidad combinatoria, sombra y

belleza, desde la arquitectura: en occidente la belleza siempre estuvo ligada a la luz, a lo brillante y a lo blanco, mientras lo oscuro y lo opaco siempre estuvo ligado a lo negativo. Pero no en Japón, donde se elogia la sombra de las puertas *shoji*, sus linternas de papel o su vajilla de madera.

Por supuesto, fue mi atención occidentalizada la que se sintió apelada por el sol fucsia de Breton. Y, sin embargo, fue la melancolía enturbiada de la inadvertida la que terminó por convencerme de que allí había algo que se escapaba del paisajismo idílico y de la escuela realista. Pensé: es el mismo misterio que persigue a Sixto, el personaje principal de *Dos veranos* de Elvira Orphée. “Ese indiecito tucumano” como lo llamaba Rosa Chacel, que se para a mirar con timidez las vidrieras de las confiterías del centro, “ese Sixto tiene un algo de oriental”. Y Chacel no estaba tan errada. Orphée, gran lectora de escritores japoneses me mostró cuánta profundidad hay detrás de los inadvertidos del norte, de ese norte que tan bien conozco.

Debo admitir que la gran paradoja de esta tesis y de esta presentación es que en su propia génesis hay mucho de cosmopolitismo y mucho de transculturador. Y pienso que a medida que sigan pasando los años, la heterogeneidad extrema que temía la teoría de la transculturación, como lo decía Moreiras, parece ser inevitable. Lo vemos con ejemplos dentro y fuera del arte: *ImillaSkate*, un equipo de mujeres cholas que practican *skateboarding* en sus trajes tradicionales en Cochabamba, Bolivia. Claudia Alarcón, primera artista wichí en ganar el premio del Salón Nacional de las Artes Visuales en Buenos Aires. Lenin Tamayo, creador del quechua pop que combinó el estilo k-pop con la cultura andina. Kusi Inkillay que interpreta las canciones icónicas de Michael Jackson en quechua. Las “mamas solares”, campesinas

indígenas que aprendieron a fabricar paneles solares y lámparas portátiles en la India y llevaron luz eléctrica a sus aldeas en Quiché y Huehuetenango en Guatemala. Quilla Nina que usa la inteligencia artificial para representar íconos de la cultura pop como el animé *Sailor Moon* pero con rostros indígenas. *Warmi Power*, un proyecto que enseña a las mujeres aimaras las técnicas del taekwondo para defenderse de la violencia machista. Son estos algunos ejemplos que he ido recopilando a lo largo de los años. Ejemplos que impactan por su aparente incompatibilidad, pues son formas que se han mantenido siempre separadas pero que en los últimos años han comenzado a transculturarse. Será interesante ver en unos años más qué combinaciones irrisorias, qué criollizaciones, diría Glissant, comenzarán a aparecer a través de estos contactos.

Mas no es la transculturación lo que me motiva a escribir este texto. Aquello es un hecho. Es la sorpresa, lo raro, lo improbable en las mixturas lo que me anima y me llama desde siempre. Si la pregunta es ¿cómo llegan estos temas de los que hablo a converger en algún punto en común? Digo que es por esta mixtura. La unión de lo incompatible, que sólo por generar sorpresa obliga a preguntarnos “por qué”. ¿Qué misterio hay detrás de las disonancias? Esa era la pregunta sin respuesta que guiaba a los simbolistas franceses y que decantaba en una poesía esotérica y decadente. Cuando leí por primera vez *¡Hijo de opa!* de Gaby Vallejo Canedo, me impactó el misticismo que irradiaban algunos fragmentos. Monólogos poéticos y fórmulas religiosas, diálogos con Dios. Me propuse analizarlo desde el mismo lugar que Breton. Así que busqué en la biblioteca de la universidad: misticismo. Había algunos libros sobre el tema en el tercer piso de McKeldin Library en la Universidad de Maryland. El orden de los libros en la biblioteca variaba de psicología a ocultismo,

astrología, quiromancia. En su variedad, los libros sobre metafísica iban acercándome más a lo que buscaba: una suerte de misticismo occidental. Para mi sorpresa, la estantería que había comenzado con psicología y ocultismo, pasando por otras rarezas como satanismo, terminaba con libros sobre teoría estética y arte. Me dije entonces: no estoy sola en esto. Los bibliotecarios de McKeldin tienen un criterio similar al mío. Hay algo de místico en el arte, algo de misterio. Algo de yūgen. Mas debo decir que el acceso fue a través de los inadvertidos. Estos personajes caracterizados por haber tocado el dolor. La decadencia, la misma de los poetas franceses. Fue el dolor el que los unificó en algún momento, el que cruzó fronteras. Pues es la puerta de la trascendencia. Allí comprendí que lo que alguna vez fue curiosidad, o inquietud intelectual, hoy es una forma de entender tanto el arte como los procesos vitales, que no están absueltos de los otros procesos, los históricos, los políticos. Pero mi forma de entenderlo es la del último Foucault, que entendía que esta decadencia es la de un sujeto que es alma-sujeto, es *khresis*, un sujeto que se relaciona con el resto y consigo mismo y que como cuida de sí es como cuidará al mundo y viceversa. Es esta autoconciencia a la que aspiro y la que deseo motivar en mis lectores a través de ese dulce dolor de los inadvertidos, capaz de abrir las puertas de la percepción, como lo llamaba Huxley. La percepción, es desde allí desde donde nace la poesía. Y es quizás la trascendencia a donde quiere arribar. ¿No es acaso eso lo que buscan los artistas en última instancia? ¿No es ese misterio el que buscamos explicar todos los adeptos al arte?

Bibliography

- Adamovsky, Ezequiel. "El color de la nación argentina. Conflictos y negociaciones por la definición de un ethos nacional. De la crisis al Bicentenario." *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 2012, pp. 343-364.
- Adorno, Theodor. *Teoría Estética*. Ediciones Akal, 2004.
- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pretextos, 2006.
- Aguilar, Gonzalo. *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Santiago Arcos Editor, 2009.
- Aira, César. "La nueva escritura." *Centro de Estudios de Teoría y Crítica. Universidad de Rosario*, 2000, pp. 165-170.
- Alabarces, Pablo. *Pospopulares: las culturas populares después de la hibridación*. Bielefeld University Press, 2021.
- Albro, Robert. "Cholo Politics and Urban Indigenous Self-Fashioning in Bolivia." *Bolivian Studies Journal / Revista de Estudios Bolivianos*, vol. 25, 2019, pp. 29-44.
- Albó, Xavier. *Khitipxtansa? ¿Quiénes somos? Identidad localista, étnica y clasista en los aymaras de hoy*. Cipca, 1976.
- Alemán, Gabriela. *Humo*. Random House, 2018.
- Alemán, Gabriela. *Preservar lo intraducible: entrevista con Gabriela Alemán Luis Medina Cordova*. en *Ciberletras* n. 47 de Julio de 2022.

- Allen, Martha E. "Dos estilos de novela: Marta Brunet y María Luisa Bombal." *Revista Iberoamericana*, 35, 1952, pp. 63-91.
- Alone. "La querella del criollismo." *Zig-zag*, Julio 10, 1954, p. 59.
- Alonso, Carlos J. *The Spanish American regional novel*. Cambridge University Press, 1990.
- Alvarado, Karina O. "A Gynealogy of Cigua Resistance." Karina O. Alvarado, Alicia Ivonne Estrada. *U.S. Central Americans: Reconstructing Memories, Struggles, and Communities of Resistance*. University of Arizona Press, 2017. 21-38.
- Aristóteles. *Retórica*. Translated by Arturo E. Ramírez Trejo. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Armstrong, Tony. "Exploring spirituality: The development of the Armstrong measure of spirituality." *Annual convention of the American Psychological Association*, August, New York, 1995.
- Arrigucci, Davi. "El sertón en sordina." Queiroz, Rachel de. *El Quince*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 13-27.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Balakian, Ana. *El movimiento simbolista*. Guadarrama, 1967.
- Barnet, Miguel. "La novela testimonio, alquimia de la memoria." *La palabra y el hombre*, no. 82, 1992, pp. 75-78.
- Baroja, Julio Caro. *Vidas mágicas e inquisición vol. I*. Istmo, 1992.
- Barrett, Rafael. *El dolor paraguayo*. Biblioteca Ayacucho, 1978.

- Bell-Villada, Gene H. "Gabriel García Márquez as Local and Universalist, Traditional cum Modernist Storyteller." Juan E. De Castro (ed.), Ignacio López-Calvo (ed.). *The Oxford Handbook of the Latin American Novel*. Oxford University Press, 2022, pp. 670-688.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Abada Ediciones, 2009.
- . *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Taurus, 1980.
- . "Experience and Poverty." Translated by Howard Eiland and Michael W. Jennings. *Walter Benjamin Selected Writings - Volume 2 (1927-1932)*. Harvard University Press, 1999.
- Beverly, John. "The Margin at the Center: on testimonio." *Modern Fiction Studies*, vol. 35, no. 1, 1989, pp. 11-28.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas. 1923-1972*. Emecé Editores, 1974.
- Bosi, Alfredo. *Histórica concisa de literatura brasileira*. Cultrix, 2006.
- Breton, David Le. *El cuerpo herido: identidades estalladas contemporáneas*. Topía, 2023.
- . *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Nueva visión, 2007.
- Breton, Jules. *The Weeders*. Metropolitan Museum of Art. 1860. New York, 2020.
- Brizuela, Leopoldo. *Eisejuaz*. 9 de Marzo de 2017. Youtube.
- Brotherston, Gordon. *The Emergence of Latin American Novel*. Cambridge University Press, 1977.
- Brunet, Marta. *Montaña adentro. Obra narrativa vol. I*. Ediciones universidad Alberto Hurtado, 2014.

- Cáceres-Romero, Adolfo. "La narrativa femenina en Bolivia." Canedo, Gaby Vallejo. *¡Hijo de Opa!* Vínculo, 2013.
- Cándido, Antonio. "Literatura y subdesarrollo." Fernández-Moreno, César. *América Latina en su literatura*. Centro Editor de América Latina, 1972. 335-353.
- Cándido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Editora Itatiaia Limitada, 1975.
- Candido, Antonio, y otros. *La literatura latinoamericana como proceso*. Centro Editor de América Latina, 1984.
- Capdevila, Luc. "La guerra del Chaco en la encrucijada de las memorias indígenas y de la historia militar. La polifonía de una situación colonial." *Paraguay en la historia, la literatura y la memoria*. Ed. Thomas Whigham Juan Manuel Casals. Universidad de Montevideo, 2011. 267-280.
- Capdevila, Luc, Combés Isabella y Richard Nicolas. "Los indígenas en la guerra del Chaco." Nicolas Richard, et al. *Mala Guerra*. Museo del Barro, 2008. 13-67.
- Carvajal, Osvaldo. "La 'sociedad literaria' de Marta Brunet y Alone: apropiaciones en el ejercicio de la crítica literaria chilena de principios del siglo XX." *Anales de Literatura Chilena n. 36*, 2021, pp. 219-235.
- Castro, Lorena Amaro. "En un país de silencio: narrativa de Marta Brunet." Brunet, Marta. *Obra Narrativa*. Universidad Alberto Hurtado, 2014. 15-87.
- Cesar Ceriani Cernadas, Víctor Hugo Lavazza. "'Por la salvación de los indios': una travesía visual por la misión evangélica de Embarcación, Salta (1925-1975)." *Corpus*, vol. 7, No. 2, 2017.

- Ciriza, Alejandra. “Género y desigualdades en la movilidad urbana en América Latina: reflexiones a partir de experiencias en la Ciudad de México.” *Revista Transporte y Territorio*, 2015, pp. 57-75.
- Coccia, Emanuele. *Sensible Life: A Micro-ontology of the Image*. Fordham University Press, 2016.
- Contreras, Marina E. Franco y Russel. “Axios Latino: El nuevo 'boom' de literatura latinoamericano es femenino y nuestra lista de recomendados para el verano.” *Noticias Telemundo* 19 de julio de 2021.
- Corbatta, Jorgelina. “Manuel Puig: Between Pop-Art and Psychoanalysis.” Juan E. De Castro (ed.), Ignacio López-Calvo (ed.). *The Oxford Handbook of the Latin American Novel*. Oxford: Oxford Press, 2022. 783-752.
- Cornejo-Polar, Antonio. *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales I*. Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013.
- . *Escribir en el aire. Ensayo sobre las heterogeneidades socio-culturales en las literaturas andinas*. CELACP, 2003.
- Cortázar, Julio. *Último round*. Siglo XXI editores, 1974.
- . *Bestiario*. Sudamericana, 1970.
- Crespo, Horacio y et al. *La Guerra del Paraguay: Historiografías. Representaciones. Contextos*. Colegio de México, 2012.
- Cristi, Ana María. “Un mapa por (re)construir: cartografía fungi y crítica literaria feminista.” *Estudios de Teoría Literaria*, 2022, pp. 31-45.
- Croce, Marcela. *Polémicas intelectuales en América Latina*. Simurg, 2006.

- Cuevas-Aro, Ulda Margoth. *Eisejuaz de Sara Gallardo: ¿hagiografía o parodia?* Corregidor, 2017.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Anagrama, 1996.
- Demaría, Laura. *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Beatriz Viterbo, 2014.
- Demitrópulos, Libertad. *La flor de hierro*. Catañeda, 1978.
- Díaz, Esther Melón de. *La narrativa de Marta Brunet*. Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico, 1975.
- Di-Bernardo, Francesco. “Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor.” *Valenciana* no. 29, 2022, pp. 81-101.
- Doyle, Derek. “Have we looked beyond the physical and psychosocial?” *Journal of Pain and Symptom Management* 7, 1992, pp. 302-311.
- Eriz, Magda Sepúlveda. *Gabriela Mistral. Somos los andinos que fuimos*. Editorial Cuarto Propio, 2018.
- Faulkner, William. *Light in August*. Vintage International, 1990.
- Flores-Esquivel, Enrique. “Eisejuaz: chamán (y relatos de la vida de Santos Aparicio).” *Boletín de Literatura Oral*, 10, 2020, pp. 289-307.
- Florez, Joseph. “Indigenization and Believers’ Accounts of Pentecostal Faith in Chile 1910-1920.” (ed.), David W. Bebbington. *The Gospel in Latin America. Historical Studies in Evangelism and the Global South*. Baylor University Press, 2022. 141-161.
- Freedman, Ralph. *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. Princeton University Press, 1963.

- Freire, José Carlos. “O sertão é o Brasil: releituras sócio-históricas de Grande Sertão Veredas.” *Revista Espinhaco*, 2022, pp. 1-27.
- Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. Translated by Horacio Pons. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- French, Jennifer. *Nature, Neo-Colonialism, and the Spanish American Regional Writers*. Dartmouth College Publisher, 2005.
- Fumagalli, Carla. “Tretas del débil.” (coord.), Beatriz Colombi. *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Clacso, 2021. 481-485.
- Gallardo, Sara. *Eisejuaz*. Sudamericana, 2000.
- Gallardo, Sara. “La Historia de Lisandro Vega.” (comp.), Lucia de Leone. *Macaneos: las columnas de Confirmado (1967-1972)*. Winograd, 2016. 275-277.
- Glissant, Édouard. *Tratado del todo-mundo* translated by María Teresa Gallego Urrutia. Gallimard, 2008.
- Gluckman, Max. “Psychological, Sociological and Anthropological Explanations of Witchcraft and Gossip: A Clarification.” *Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 1968, pp. 20-34.
- Gombrowicz, Witold. *Contra los poetas*. Sequitur, 2015.
- González, José Eduardo. *Appropriating Theory. Ángel Rama's Critical Work*. University of Pittsburgh Press, 2017.
- González-Almada, Magdalena y Rosario Barahona. “Palimpsestos y paradojas. Itinerarios histórico-políticos en Bolivia (1952-1993).” *As revoluções na*

- América Latina contemporânea: entre o ciclo revolucionário e as democracias restringidas. Pulso y letra*, 2017, pp. 291-331.
- Gotkowitz, Laura. *La revolución antes de la Revolución: Luchas indígenas por la tierra y la justicia en Bolivia 1880-1952*. Plural Editores, 2011.
- Guerra-Cunningham, Lucía. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Hochbaum, Zoe. “El ‘nuevo boom’ literario.” *Infobae* 19 de agosto de 2022.
- Huerta-Mercado, Alexander. *Feliz Seré: Chisme, Humor y Lágrimas En La Cultura Popular*. Pontificia Universidad Católica del Perú: Fondo Editorial, 2022.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Planeta-Agostini, 1985.
- Kębłowska-Ławniczak, Ewa, y otros. *Literary and Cultural Representations of the Hinterlands*. Taylor & Francis, 2023.
- Kohan, Martín. “Un héroe mitad ángel y mitad monstruo.” *Página/12* 10 de Marzo de 2013.
- Kristeva, Julia. “Pensar el pensamiento literario trad. Luis Alfonso Castellanos.” *Cuadernos de Literatura*, vol. 14, núm. 26, 2009, pp. 246-262.
- LaFleur, William. *The Karma of Words: Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*. University of California Press, 1983.
- Laviña, Javier. “Afromexicanos, curanderos heterodoxos y brujos.” *Boletín americanista* (1999): 197-210.
- Lazar, Sian. *El Alto, Rebel City: Self and Citizenship in Andean Bolivia*. Duke Univerisy Press, 2008.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Ediciones Istmo, 1978.

- Loy, Benjamin. "The Latin American Novel as World Literature." Juan E. De Castro (ed.), Ignacio López-Calvo (ed.). *The Oxford Handbook of the Latin American Novel*. Oxford University Press, 2022. 787-804.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas 2.0." *Propuesta Educativa* (2009): 41-45.
- Macías-Brevis, Sergio. *Gabriela Mistral. Poesía y justicia social, constantes en la vida de la más grande escritora iberoamericana*. Ayuntamiento de Gijón, 1998.
- Magalhães, Soraia Costa. "Flagelos, cercados e colonialidade: da seca aos currais da fome em O Quinze, de Rachel de Queiroz." *Palimpsesto*, 2024, vol. 23. Núm. 45, pp. 414-437.
- Mallea, Eduardo. *Poderío de la novela*. Aguilar, 1965.
- Mazzotti, José Antonio. "Heterogeneidad." (Coord.), Beatriz Colombi. *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Clacso, 2021. 231-243.
- Melchor, Fernanda. *En mis obras hablo del Veracruz que no se ve*. Universidad Veracruzana. Julio de 2023.
- . *Temporada de huracanes*. Literatura Random House, 2017.
- Mignolo, Walter. *De la hermenéutica y la semiosis colonial al pensar descolonial*. Abya Yala, 2011.
- . "La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas." *AdVersus*, año II, núm. 3, 2005, pp. 35-50.
- Mistral, Gabriela. *Antología*. Penguin Random House, 2019.

- Moi, Toril. "I'm not a woman writer. About women, literature and feminist theory today." *Feminist Theory*, 2008, pp. 259-271.
- Mora, Yanna Hadatty. "El mundo es ancho y de muchas: desajuste del cuerpo femenino en la narrativa de viaje de las escritoras latinoamericanas en el siglo XXI." *Kipus n. 48*, 2020, pp. 65-89.
- Moraes, Antonio Carlos Robert. "O Sertão." *Terra Brasilis*, 2003, pp. 4-5.
- Moreiras, Alberto. *The Exhaustion of Difference*. Duke University Press, 2001.
- O'Connor, Flannery. *El arte del cuento*. Buenos Aires, 2017. Eterna Cadencia Blog.
- O'Connor, Flannery. "Stories and Occasional Prose." O'Connor, Flannery. *Collected Works*. The Library of America, 1988, pp. 697-865.
- Odin, Steve. *Tragic Beauty in Whitehead and Japanese Aesthetics*. Lexington Books, 2016.
- Olea, Raquel. *Variaciones. Ensayo sobre literatura y otras escrituras*. Cuarto Propio, 2019.
- Orphée, Elvira. *Aire tan dulce*. Bajo la luna, 2009.
- . *Dos veranos*. Sudamericana, 1956.
- Ortolani, Benito. *The Japanese Theatre*. E.J. Brill, 1990.
- Oyarzún, Kemy. "Género y canon: la escritura de Marta Brunet." *Cyberhumanitatis vol. 14*, 2000.
- Pacheco, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. La casa de Bello, 1992.
- Palermo, Gonzalo. "El nuevo boom latinoamericano está protagonizado por mujeres." *El observador* 20 de agosto de 2019.

- Paz-Soldán, Edmundo. “Fernanda Melchor: intensidad y horror.” *La Tercera* 20 de agosto de 2017.
- Pérez-Gras, María Laura. “Eisejuaz: El solitario camino de un héroe incomprendido.” *Gramma*, 2020.
- Perus, Françoise. “En torno al regionalismo literario: Escribir, leer e historiografiar desde las regiones.” *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 1997, pp. 33-42.
- . *Transculturaciones en el aire: (en torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana)*. Universidad Autónoma de México, 2019.
- Piglia, Ricardo. *La tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Eterna Cadencia, 2016.
- . “Prólogo”. *Río de las congojas*. Demitrópulos, Libertad. Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 9-11.
- Portinari, Candido. *Retirantes*. 1944. Oil on canvas. Museum of Art of São Paulo.
- Queiroz, Rachel de. *O Quinze*. José Olympio, 2004.
- Quezada, Jaime. *Diario íntimo de Gabriela Mistral*. Planeta, 2002.
- Rama, Ángel. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- . “La tecnificación narrativa.” *Hispanamérica*, vol. 10, no. 30, 1981, pp. 29-82.
- . *Transculturación Narrativa en América Latina*. Nómada, 2017.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM Ediciones, 2009.
- Richard, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?” *Debate Feminista* (1994): 127-139.

- Richard, Nicolas. *Mala Guerra: Los indígenas en la Guerra del Chaco (1932-1935)*. Colibris, 2008.
- Richards, Nelly. "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural." *Revista iberoamericana*, 1997, pp. 345-361.
- Roa-Bastos, Augusto. "Los trasterrados de Comala." *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 37, 1981, pp. 105-115.
- Roa-Bastos, Augusto. "Rafael Barrett: descubridor de la realidad social del Paraguay." Barrett, Rafael. *El dolor Paraguayo*. Biblioteca Ayacucho, 1978. IX-XXXII.
- Robles-Lomelí, Jafte Dilean. "El chisme como representación histórica de la ausencia en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor." *Revista de Historia de América núm. 161*, 2021, pp. 435-458.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Planeta, 2003.
- Saer, Juan José. *La narración-objeto*. Seix Barral, 1999.
- Salado, María Auxiliado. "Rachel de Queiroz." Queiroz, Rachel de. *El Quince*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2013. 29-36.
- Samatan, Marta Elena. *Gabriela Mistral. Campesina del Valle de Elqui*. Intituto amigos del libro, 1969.
- Santana, Nara M.C. y Ricardo Augusto dos Santos. "Projetos de modernidade: autoritarismo, eugenia e racismo no Brasil do século XX." *Revista de Estudos Sociais*, núm. 58, 2016, pp. 29-38.
- Sarlo, Beatriz. "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia." *Punto de vista*, 2006, pp. 1-6.

- Semán, Pablo. “Cosmológica, holista y relacional: una corriente de la religiosidad popular contemporánea.” *Ciencias sociales y Religión*, año 3, núm. 3, 2001, pp. 45-74.
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Northwestern University Press, 2014.
- Sobejano, Gonzalo. “La novela poemática y sus alrededores.” *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, vol. 40, 1985, pp. 464-465.
- Solíz, Carmen. *Campos de la Revolución. Reforma Agraria y formación del Estado de Bolivia 1935-1964*. Plural Editores, 2022.
- Sommer, Doris. “No secrets.” (ed.), Georg M. Gugelberger. *The Real Thing: In testimonial Discourse and Latin America*. Duke University Press, 1996. 130-57.
- . “Taking a Life: Hot Pursuit and Cold Rewards in a Mexican Testimonial Novel.” *Journal of Women in Culture and Society*, vol. 20, no. 4, 1995, pp. 914-940.
- Soruco-Sologuren, Ximena. “La ininteligibilidad de lo cholo en Bolivia.” *Tinkazos*. vol. 9-21, 2006, pp. 47-62.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “¿Puede hablar el subalterno?” *Redalyc*, 2003, pp. 297-364.
- Stratta, Renato Rocco-Cuzzi e Isabel. “La escritoras. 1940-1970.” *Capítulo, la historia de la literatura argentina*. Centro Editor de América Latina, 1968.
- Swanson, Philip. “The New Novel in Latin America (1920-1950).” Juan E. De Castro (ed.), Ignacio López-Calvo (ed.). *The Oxford Handbook of the Latin American Novel*. Oxford University Press, 2022. 110-123.

- Tamayo, Franz. *Creación de la pedagogía nacional*. Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975.
- Tassi, Nico. “The ‘postulate of abundance’. Cholo market and religion in La Paz, Bolivia.” *European Association of Social Anthropologists*, vol 18-2, 2010, pp. 191-209.
- Ticona-Alejo, Esteban. “La Revolución Boliviana de 1952 y los Pueblos Indígenas.” *Temas Sociales*, 2004, pp. 8-21.
- . “La Revolución Boliviana de 1952 y los Pueblos Indígenas.” *Temas Sociales*, n. 25, 2004, pp. 8-21.
- Tizón, Héctor. *El hombre que llegó a un pueblo*. Perfil, 1998.
- Torre, Renée de la. “La religiosidad popular de américa latina: una bisagra para colocar lived religion en proyectos de descolonización .” *Cultura y Religión*, vol. XV, núm. 1, 2021, pp. 259-298.
- Vasallo, Brigitte. “Desmontando la maternidad subrogada.” *Pikara Magazine* (2014).
- Versluis, Arthur. *Magic and Mysticism*. Rowman and Littlefield, 2007.
- Vigoya, Mara Viveros. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación.” *Revista de Estudios Sociales*, 2016, pp. 11-24.
- Vallejo Canedo, Gaby. *¡Hijo de opa!* Vínculos, 2013.
- Villalueva, Darío. *La novela lírica. Tomo I. Azorín, Gabriel Miró*. Taurus, 1983.
- Villar, Diego y Isabelle Combès. “La ‘Tierra Sin Mal’: leyenda de la creación y destrucción de un mito.” *Tellus*, 2013, pp. 201-225.
- Vinelli, Elena. “Prólogo.” Gallardo, Sara. *Eisejuaz*. Clarín, 2000. 5-9.

Weldon, Alice. “*¡Hijo de opa!* de Gaby Vallejo: En busca de alternativas sociales.”

Canedo, Gaby Vallejo. *¡Hijo de Opa!* Vínculo, 2013.

Wells, Gary. “The Moon in the Landscape: Interpreting a Theme of Nineteenth

Century Art.” *Culture and Cosmos*, 2012, pp. 373-384.

West-Pavlov, Russell. *The Global South and Literature*. Cambridge University Press, 2018.

Wordsworth, William. “Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey.”

Revisiting the Banks of the Wye During a Tour, July 13, 1798 27 de Julio de

2024: <https://poets.org/poem/lines-composed-few-miles-above-tintern-abbey-revisiting-banks-wye-during-tour-july-13-1798>.