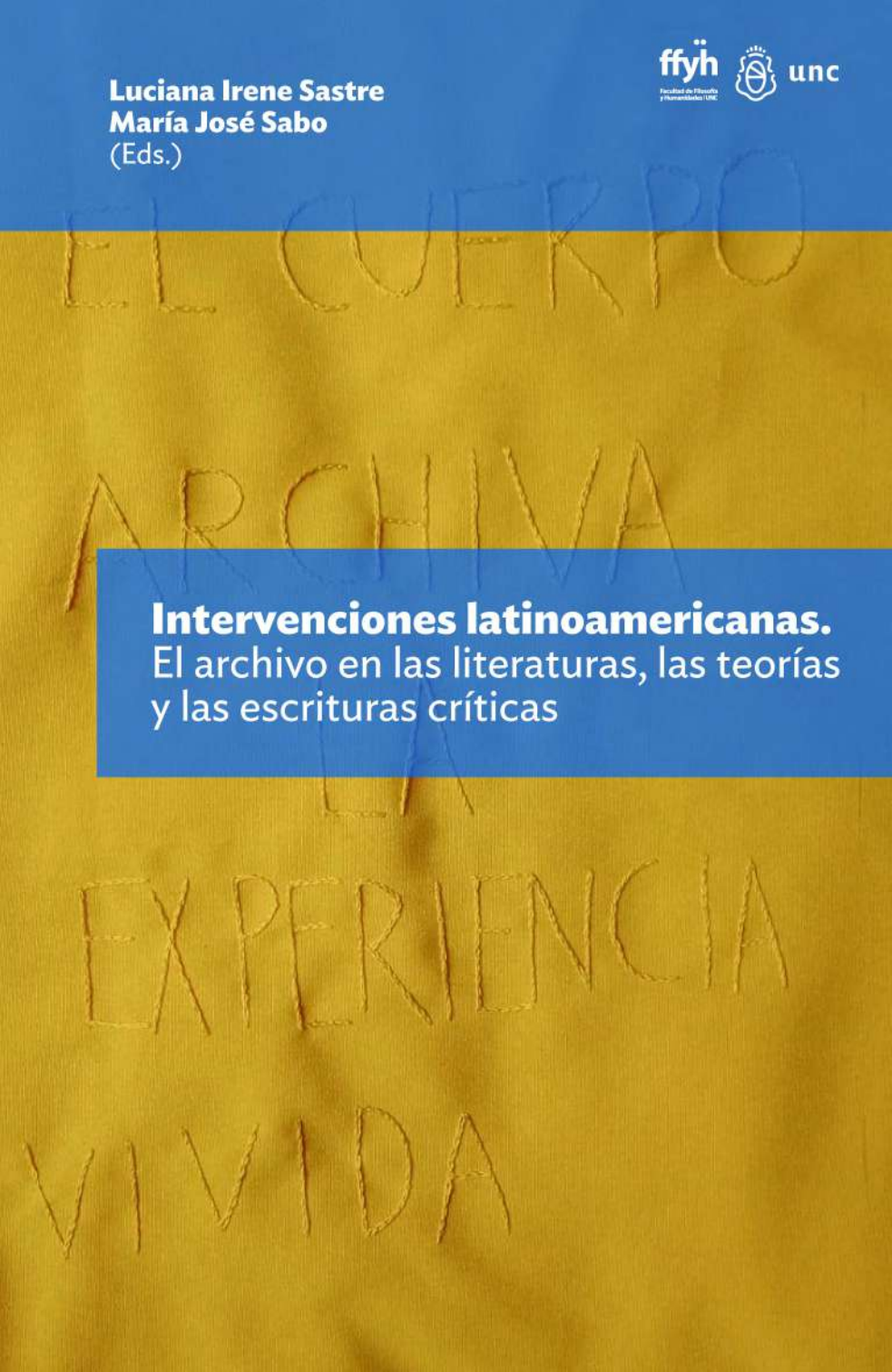
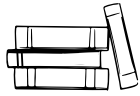
Luciana Irene Sastre
María José Sabo
(Eds.)

ffyh Facultad de Filosofía y Humanidades | UNC
unc



Intervenciones latinoamericanas.
El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas

Intervenciones latinoamericanas.
El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas



Luciana Irene Sastre
María José Sabo

(Eds.)

ciffyh Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon Facultad de Filosofía y Humanidades UNC
Área de Publicaciones
80 ffyh AÑOS Facultad de Filosofía y Humanidades
unc

Intervenciones latinoamericanas. El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas / Natalia Andruskiewitsch... [et al.]; Editado por María José Sabo; Luciana Irene Sastre. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2026.
Libro digital, PDF - (Colecciones del CIFFyH)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-33-1958-1

1. Literatura Latinoamericana. 2. Crítica Literaria. I. Andruskiewitsch, Natalia II. Sabo, María José, ed. III. Sastre, Luciana Irene, ed.
CDD A860

Las obras de esta colección se someten a un proceso de evaluación mediante doble referato externo anónimo.

Diseño gráfico y diagramación:
María Bella (Área de Publicaciones, FFyH, UNC)

Gestión del proceso de evaluación:
Georgina Ricardi y Guadalupe Fernández (Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon, FFyH, UNC) - María Bella (Área de Publicaciones, FFyH, UNC)

Comunicación:
Paloma Braverman (Área de Publicaciones, FFyH, UNC)

2026

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento – Compartir Igual (by-sa)

Intervenciones latinoamericanas. El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas

Colecciones del CIFFyH

Autoridades de la FFyH - UNC

Decana

Dra. Alejandra Castro

Vicedecana

Dra. Andrea Bocco

Área de Publicaciones

Coordinador: Bibl. Juan Pablo Gorostiaga

Centro de Investigaciones de la FFyH María Saleme de Burnichon

Dirección: Lic. Isabel Castro Olañeta

Secretaría Académica: Lic. Guadalupe Fernández

Área Educación: Dra. Gabriela Lamelas

Área Feminismos, Género y Sexualidades: Lic. Ivana Soledad Puche

Área Historia: Dr. Pablo Requena

Área Letras: Dra. María Angélica Vega

Área Filosofía: Dra. Natalia Lorio

Área Ciencias Sociales: Dra. Cecilia Inés Jiménez

Índice

13 | Presentación
por María José Sabo y Luciana Irene Sastre

25 | Visitar

27 | Relectura y escritura vegetal en *Caminos del moriche. Cuaderno vegetal de La vorágine* de Efrén Giraldo
por Agustina Giuggia

41 | Imágenes del ensayo literario en los entresiglos. Clorinda Matto y Paloma Vidal
por Luciana Irene Sastre

61 | Archivos del desmadre: descalce y politicidad de lo materno en *alfonsina*
por Soledad Galván

83 | Hablar

85 | Una selva ante el fin: o modos de insistir en la respiración
por Melania Ayelén Estevez Ballestero

109 | Poéticas cantadas de Abya Yala: democracias (bio) diversas en silbidos pajariles
por Natalia Andruskiewitsch

135 | Fabulaciones de la Triple Frontera. Una lectura de *Novelas marafas* de Wilson Bueno
por María José Sabo

161 | Transitar

163 | Escribir desde la errancia: poéticas archivísticas de la diáspora
por Ana D'Errico

185 | El relato de viaje y el principio de disponibilidad como dispositivos de construcción de lo archivístico en "Perdidos en la llubia negra" de Douglas Diegues
por Jean Luiz Palavicini

201 | Imaginar

203 | Danzas minerales: un encuentro entre las obras de Anahí Mallol y Anna Tsing
por Rafaela Scardino

213 | Memorias minerales: agencia, archivo y materia en la narrativa minera de Víctor Montoya
por Ana Manuela Josefina Luna

227 | Imaginar los archivos, imaginar el mundo
por Marco Ojeda



"Escrituras"(2022).
Autora: María Soledad Sánchez Goldar.

Presentación

Nunca dejé que el silencio
fuera cómplice del eco.
Adriana Catrileo, 2019

Este libro reúne textos que podrían fecharse institucionalmente abriendo las agendas de los últimos años. En el año 2018, dirigido por la Dra. Roxana Patiño, nos reunimos en torno al Proyecto de investigación titulado "Archivos de la modernidad latinoamericana: escrituras contemporáneas de la teoría, la crítica y la literatura", en el marco del Programa de Investigación *Escrituras Latinoamericanas. Literatura, Teoría y Crítica en debate (1990-2015).* Tanto este Proyecto como el Programa (dirigido por Roxana Patiño y co-dirigido por la Dra. Nancy Calomarde entre 2018 y 2020, y luego, desde 2021, dirigido por Nancy Calomarde y co-dirigido por la Dra. Alicia Vaggione) estuvieron acreditados y subsidiados por SECyT-UNC, y radicados en nuestro Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. No obstante, la historia de la investigación en sus formas colectivas y plurales comienza alrededor del año 2005 cuando nacía este extenso recorrido perfilándose hacia las modulaciones de la crítica literaria latinoamericana, en las que nociones como las de "tradición", "canon" e "irrupciones de la modernidad" resultaban nucleares.

En 2023 decidimos seguir la huella y renovamos la propuesta profundizando en marcas que se habían definido más sensiblemente interpelantes en las urgencias actuales como las que permitían abrir las teorías de los archivos en relación con los feminismos y con los posthumanismos en Latinoamérica. Las operaciones desde estos dos grandes afluentes, sin ser los únicos, se articularon con preguntas que aproximaron los procesos conceptuales a las prácticas archivísticas en sus múltiples manifestaciones; se trata de desarchivo, contraarchivo, anarchivo, alterarchivo. De tal modo, afrontamos la labor crítica en función de qué y cómo rehacerla cuando tensionamos el llamado a "exhumar" benjaminiano, y la definición del mal derrideano que define, una vez más, nuestro terreno como "el lugar del desfallecimiento", donde memoria y olvido se elaboran apelando a la *hypómnema* literario.

Dando continuidad a los procesos de investigación antes mencionados, el proyecto titulado "Archivos de la modernidad latinoamericana. In-

tervenciones contemporáneas de la literatura, la crítica y la teoría" se puso en marcha en el año 2023, siendo sus sucesivas Directoras la Dra. Luciana Irene Sastre y, posteriormente, la Dra. María José Sabo. El recorrido propuesto enfatizó en la eficacia de las aperturas operadas en los archivos por la presencia activista de las feministas y las humanidades ambientales. En este sentido, redimensionamos las tácticas exhumatorias dotándolas de un creciente poder de intervención para los procesos individuales de escritura inseparables de la construcción colectiva de una región, tanto en su acepción geobiopolítica como en su (auto)configuración epistemológica. Procuramos la comprensión de esta perspectiva de la mano de Griselda Pollock (2010, 2013, 2022), activadas nosotras mismas por su definición de la "virtualidad" como "poïesis de futuro" (2010, 53), a contrapelo de la experiencia presentificante de nuestro tiempo, junto con la invitación a "sacar provecho" con que nos convoca Nelly Richard (1993). Natalia Tacetta (2017, 2024) ha sido un faro fundamental en nuestro recorrido teórico y crítico, marcando los tiempos que la traducción le imprime a los archivos, reclamando justicia poética para con Pollock: compromiso que asumimos. De igual modo, afianzar lecturas como la de Arlette Farge en su texto *La atracción del archivo* (1991), fundamental en lo que ha caracterizado largo tiempo la escritura latinoamericana en relación a los documentos institucionalizados e infamados. Los tomos de la *Historia feminista de la literatura argentina* han sido otro caudal instrumental disponibilizado para trazar otros mapas para los géneros literarios.

Una tarea así planteada renueva sus condiciones permanentemente, insiste en su decisión pues siempre se enuncia desde los umbrales de qué decir respecto de la literatura, cómo leerla en los entresijos de los días que corren; sin embargo, Pollock insiste en que la literatura es el lugar del entramado múltiple que testimonia la experiencia o su contrahistórica resistencia. A veces el vocabulario archivístico conlleva las sombras de lo destruido, lo desaparecido, lo secreto, lo espectral, pero también es la fuerza anarchivística la que esas hiancias narrativas posibilitan. Y es algo colmado de experiencias concretas pues allí donde un expediente se deshace, la literatura trae a la voz la supuesta mudez. Es entonces que otras escuchas se corporizan, validando lo desarticulado, lo no humano, lo ilegible, lo precario, lo inalcanzable… como materialidades a explorar. Incluso las cenizas, lo sabemos con Derrida (2009), dan cuenta de los procesos de desaparición en los que ni los restos pueden ser identificados. Aun así,

las cenizas nos hablan de la interdependencia que mantiene la existencia apegada a las artes y a la literatura, dotadas de capacidad de entender en lo no dicho, precisamente, el no poder decir.

Para recoger la riqueza de estas múltiples aristas planteadas en torno a la cuestión del archivo en la literatura latinoamericana el libro se centra en el abordaje de cuatro zonas problemáticas. Cada una de ellas ha sido titulada a partir de una acción nuclear, pero a la vez expansiva: "Visitar"; "Hablar"; "Transitar" e "Imaginar". Estos verbos obedecen al sentido profundo de las prácticas archivísticas insumidas en los distintos *corpus* literarios y artísticos trabajados por los/las autoras/es. El entramado del archivo y el hacer pone de relieve la dimensión performática siempre latente en todo trabajo en torno al archivo; sea que lo interpele, que lo merodee, que lo reverencie, que lo desoculte… parece no haber archivo (no haber, más bien, significación del archivo) sin una práctica subjetiva que dé cuenta de sus potencias.

En este sentido, la publicación se abre con la primera zona titulada "Visitar". Allí los tres artículos compendiados reflexionan sobre formas de apertura a contrapelo del archivo (sea una tradición crítica, un texto canónico, un protocolo de lectura) que, operadas desde el presente, resignifican aquello consensuado del pasado. Estas "visitas" toman la forma de relecturas, las cuales incomodan o desordenan, porque ponen de manifiesto aquello que debió ser enmudecido para que el archivo apaciguara sus violencias, sin embargo, su tarea crítica demanda ser alojada.

El primer texto se titula "Relectura y escritura vegetal en *Caminos del moriche. Cuaderno vegetal de La vorágine* de Efrén Giraldo". El diario de lectura como archivo es también una apuesta en la que las relecturas encaran las aperturas de la literatura latinoamericana en su indagación epistemológica. La Dra. Agustina Giuggia analiza las técnicas escriturarias que Efrén Girarldo activa como lector de la novela *La vorágine,* de José Eustasio Rivera. Frente a la pregunta por qué no ha sido dicho acerca de una obra canónica, la forma textual se distancia del ensayo como género para procurar el registro de los efectos que en la propia vida provoca la literatura en tiempos de catástrofe ambiental. Por este camino, se abre además el archivo crítico de la literatura latinoamericana en la que lo conocido y lo omitido dan cuenta de los sistemas enunciativos allí inscriptos, como rastros de la construcción de lo que en el presente persiste del conflicto entre naciones y regiones, plataforma desde la que leer las operaciones

literarias actuales en clave vegetal. No se trata solo de observar las consecuencias específicas sobre la gran región otrificada en que fue constituida América Latina, sino de volver sobre las geoformaciones discursivas que disputaron los sentidos en el ámbito de la literatura, y qué archivos fueron hospedados también, a la espera de ser leídos.

El artículo de la Dra. Luciana Sastre, titulado "Imágenes del ensayo literario en los entresiglos. Clorinda Matto y Paloma Vidal", propone la lectura del género ensayístico a partir de la tensión con su propia tradición, pero, aún más, con la tradición crítica latinoamericanista, para dar cuenta de zonas muy poco transitadas. Estas, no casualmente, se corresponden a la labor ensayística de mujeres: la de Clorinda Matto de Turner y la de Paloma Vidal. Ambas escritoras entablan en sus ensayos un diálogo potentísimo con la imagen (producida a partir de cámaras fotográficas, computadoras, celulares), y, más ampliamente, con el uso de la tecnología, de modo que Sastre lee allí (o mejor, al tratarse de una lectura *en imagen,* ilumina) una rebelión frente la distribución de lo tecnológico en la cultura, identificado desde siempre con lo masculino. Vidal y Matto de Turner agencian sus escrituras a partir de este desaire a los roles de género estructurados desde el acceso diferencial a la tecnología, logrando con este lance desmarcar el ensayo de su tradición escritural para llevarlo hacia el terreno de lo experimental y la desobediencia estética y política: las políticas de la amistad serán allí una apuesta desde la cual abrir la ley del género.

El siglo que separa a Clorinda de Paloma es trabajado por Sastre como un mecanismo de abordaje que en su potencia disruptiva -de la temporalidad, de los protocolos de lectura-, también permite *ver* otra cosa, es decir, también está habitado por un ansia imagética que aproxima el artículo académico al espacio del ensayo. Esto le permite a la autora neutralizar las lecturas en clave de herencia o legado, lo cual implicaría volver a las lógicas patriarcales del pensamiento, y, por el contrario, proponer reflexionar en torno a dinámicas archivísticas que conectan ambas vidas y proyectos ensayísticos a partir de elementos tales como las coincidencias y las derivas imaginativas.

El tercer artículo de esta zona de "visitas" está a cargo de Soledad Galván. En este se abre el archivo de los feminismos a través del estudio de *alfonsina*, revista dirigida por María Moreno entre diciembre de 1983 y junio de 1985. En un momento en que la figura de la madre tiene la fuerza centrífuga que atraviesa toda la discursividad social y la sensibilidad

cultural, en "Archivos del desmadre: descalce y politicidad de lo materno en *alfonsina*", la autora se concentra en los desanudamientos que una reapertura democrática propicia, para volver a sus lugares más arrasados: el cuerpo, el deseo, la sexualidad, el humor, entre otros. A través de ellos se indaga en las formas de opresión contra las mujeres, incluso en los primeros gestos políticos de inclusión tras la recuperación de la democracia, así como en la escritura que saca de una especie de trastienda a la maternidad para colocarla en la trama de las textualidades que la revista reúne. De este modo, el estudio registra los debates que a la revista le interesan en cuanto a la reconfiguración de la maternidad y de los cuerpos de las mujeres, comprometiendo en ello la performatividad genérica que su línea editorial conlleva.

El trabajo de Galván retoma el extenso reconocimiento crítico a la labor de las revistas culturales latinoamericanas como anfitrionas de los debates fundamentales en sus anclajes exploratorios, no por inacabados sino por tácticamente subalternos, y en el caso de *alfonsina*, el reconocimiento actualizado en prácticas intelectuales del repertorio afectivo insumiso.

La segunda zona que el libro propone recorrer se cifra en torno al "hablar": acción que la titula. Los tres artículos aquí reunidos indagan las articulaciones entre las prácticas archivísticas contemporáneas y las maneras de tomar la voz, o, antes bien, de *entrar en la voz* tanto por parte de sujetos históricamente enmudecidos y tachados por la avanzada colonial-patriarcal-capitalista, como de agencialidades no-humanas. De esa forma, la manera en que el *logos* se abre desde otras formas de *sonar, contar, cuidar,* confronta con la tradición moderna de un *auctoritas* enquistado en el *dictum* humano-blanco-occidental. Los artículos convergen en poner de relieve la apertura de una ancestralidad en tanto cantera de imaginación insurrecta respecto de los homogeneizados lenguajes del *bot* hipertecnificado de nuestra contemporaneidad.

En esta zona, el artículo de Melania Estevez Ballestero titulado "Una selva ante el fin: o modos de insistir en la respiración" aborda el poemario *Guerra florida/ Rayülechi malon* (2018) de la escritora Daniela Catrileo. Un primer acercamiento coloca a la obra en diálogo crítico con su contexto socio-discursivo: el Chile convulsionado por la revuelta y su contra-cara, la represión, para observar allí (podemos decir, para "escuchar") de qué manera el poema irrumpe desordenando signos e imaginarios, tensando gramáticas públicas de muerte, venidas de larga data. La autora se detiene

luego en la figura central que da título a la obra; la de la "guerra", para transitar y desarchivar, junto con el poema, las capas sígnicas, históricas y culturales que ésta encierra. Si la guerra como práctica masculinista, patriótica, violenta, se halla comprometida con las gramáticas racistas-colonialistas -allí donde emerge la arqueología semántica que descubre/desentierra el yacimiento de la "guerra florida" y su conexión con el "terricidio" y explotación actual de lo vivo-, Estevez Ballestero pone de realce en su análisis el desplazamiento que los poemas hacen desde esta gramática hacia la propuesta de una autofiguración colectiva de la poeta como weychafe. El lugar de weychafe que toma la voz poética llama a luchar junto a otras mujeres como guardianas del Mapu y de vida. Son mujeres que van a (otra) guerra, preparando ungüentos, sabiendo cómo rescatar a las otras. En este trastocamiento de un signo se juega el lance contra-archivístico del poemario que envuelve modos de contar y, por ello, modos de respirar (en) este mundo.

Por su parte, Natalia Andruskiewitsch indaga en el archivo sonoro latinoamericano a través de la escucha dedicada a reuniones de formas poéticas que desbordan los trazados fronterizos para ser abordados en términos de "biodiversidad", con particular atención a la multiplicidad de lenguas, haciendo delicadamente significativa la propuesta metodológica de atender la relación entre la oralidad y el canto de los pájaros. En su trabajo, los nombres como Abya Yala y "oralitura" llaman a recordar la historia de traslados de cuya violencia son testimonio. A partir de allí, los poemas estudiados atestiguan las lenguas originarias de tal modo que no es necesario apelar a la traducción sino atender al arquifonema que constituye el cantopoema. En este sentido, el multilingüismo no conduce a una desestabilización de las memorias ancestrales de cuya indistinción resultaría la desaparición, muy por el contrario, es la repetición literarizada la que testifica la experiencia lingüística en la similitud con la anarquía poética. Precisamente allí donde la especulación sobre el canto y la voz se encuentra con la materia escrita, así como se plantea una alianza de voces en tanto que la escucha es un acto de libertad que confía en el alcance aéreo de su legado, estos poemarios reiteran gestos de cohabitación.

María José Sabo abre el archivo de la modernidad literaria latinoamericana incidiendo en sus regulaciones a través de su propia escritura transfronteriza, en la que se despliegan los choques pero también las silenciadas coincidencias entre estatutos y epistemes disciplinadamente separados y

atentos a jerarquizaciones. Para ello, activa el mecanismo poético de la lengua elaborado por Wilson Bueno. Escucha, memoria y fábula embragan un proceso de análisis que presta atención a la enunciación indómita de una historia que escapa de los trazados opresivos. Las lenguas se debaten en un uso de la mezcla y el invento que elude el automatismo de la identificación; una materialidad que no se sedimenta sino que arraiga agudizando su problematicidad en la intervención poética que hace saltar los engranajes estéticos y políticos de la literatura.

Ese enredo temporal y lenguaraz no puede no ser un desenfreno del cuerpo. Como enfatiza la autora, y cabe advertirlo más temprano que tarde, y acaso acoplar todos los textos aquí reunidos en ello, se trata de una avanzada del goce así como de la consideración amorosa. Abrir los archivos no reproduce la violencia de buena parte de sus leyes constitutivas, sino que se agencia el gusto de saborear los fonemas, de darle al neologismo la intensidad de lo comunitario y a la sintaxis el afecto de la cadencia. El texto crítico "vira" goce también, mixtura, más afecto a la incorporación de esa impureza que ya trae el dispositivo de lectura que a la cita extensa purgada por el espacio en blanco. El cuerpo del texto desborda las metodologías para reconceptualizar el método poético crítico.

La tercera zona del libro se titula "Transitar". Los dos artículos compendiados en ella abordan cuestiones claves sobre el vínculo entre las prácticas archivísticas en la literatura y las diversas formas de desplazamiento por las territorialidades. Es en el fenómeno de la migrancia o de la diáspora donde se pone de relieve con mayor ahínco el anudamiento que la memoria -sea individual como, indefectiblemente, colectiva- opera con el archivo, expresando con crudeza su intrínseca vulnerabilidad y su estricta atadura a la materia. El archivo aquí es prueba de una vida, y, en este sentido, su conservación es un acto ético. Las migrancias devenidas diversas maneras de la errancia son espacios también de imaginarios experimentales que reclaman un derecho al archivo común y su *puesta en juego.*

El artículo de Ana D'Errico se titula "Escribir desde la errancia: poéticas archivísticas de la diáspora" y trabaja con un corpus dual, conformado por obras de la escritora argentino-brasileña Paloma Vidal y la escritora argentina-francesa Laura Alcoba, residentes ambas desde pequeñas en Brasil y en Francia, respectivamente. El estudio propone un diálogo entre sus producciones a partir de la pregunta por la relación con el archivo personal y familiar en situación de migrancia y exilio. D'Errico indaga el

estatuto que adquieren los papeles personales a partir de una situación de distancia respecto de los afectos, de la lengua, de la cultura y la geografía natal, para observar cómo emerge allí una escritura en lengua extranjera que pone de manifiesto estas tensiones que circundan el *corpus*.

Para la autora no hay en la escritura de Vidal y Alcoba un retorno a patrias antiguas, sino solo intentos de aproximación a restos familiares, a objetos sobrevivientes que se constituyen en vehículos de la memoria personal y, al mismo tiempo, en una fuente de memoria social. Por ello también, sus escrituras quiebran la idea de una continuidad en pos de trabajar memorias fragmentadas, multivocales y porosas.

El artículo de Jean Luiz Palavicini, titulado "El relato de viaje y el principio de disponibilidad como dispositivos de construcción de lo archivístico en 'Perdidos en la llubia negra' de Douglas Diegues" se concentra en un poema extenso del escritor brasiguayo mencionado, perteneciente al poemario *Triple Frontera Dreams,* de 2017, para analizar en él aspectos diversos que conciernen a las dinámicas culturales propias de la Triple Frontera entre Brasil, Argentina y Paraguay. El foco analítico del artículo se orienta al abordaje de las reescrituras del relato de viaje y la tradición escritural de la figura del polizón que huye, trastocando en esa huida las espacialidades que atraviesa: estos espacios son, también, espacios literarios y estéticos. En este sentido, el cuerpo de las mujeres, y en particular, su genitalidad, son producidas en el poema como espacios imaginarios de refugio ante lo apocalíptico a partir de un giro poético que exaspera el principio de su *disponibilidad* ante el universo masculino que las sitia. Palavicini lee allí un *quid* cultural e histórico de la Triple Frontera, a donde convergen acervos históricos y sentidos del presente en disputa. En este sentido, el artículo avanza en el análisis del poema a partir de identificar operaciones de contra-archivo y operaciones de alterarchivo; éstas habilitan en Diegues pensar en otras formas de la modernidad latinoamericana desde el trabajo con los espacios regionales y sus lógicas de frontería.

La cuarta zona del libro se titula "Imaginar". Llegamos a los tres artículos que la conforman con herramientas ya conocidas tanto en las que contribuyen a las aperturas y a las interpretaciones como las que nos inquietan frente a qué hacer con los archivos. Como decíamos al principio y como hemos ensayado hasta aquí, nos encontramos como en el centro de un huracán imagético intentando recordar y resignificar simultáneamente. Incluso las ideas del fin no pueden pensarse sin su después.

Esta zona se abre con el artículo de Rafaela Scardino titulado "Danzas minerales: un encuentro entre las obras de Anahí Mallol y Anna Tsing". El arte de prestar atención, llamado conocer con el tiempo y el espacio de lo observado como propone Anna Tsing, en el trabajo de Scardino se vuelve una instrucción para seguir lecturas en las que cada recurso poético es huella del multiespecismo afectivo. Su punto de inflexión es la especulación acerca del modo extenso que requiere la lectura de un poema y, por contagio, el laboratorio que inicia su experimento con las herramientas del archivo antropocentrado para luego transitar hacia la variación que sucede en el contacto con lo que se ha definido inerte, pasivo, duro, homogéneo, no vivo, entre otras distinciones de lo humano. El artículo aborda el poemario *Piedras*, de Anahí Mallol (2018), dedicándose a desplegar los modos en que allí se pone a prueba la cohabitabilidad entre la poesía y las piedras, entre lo que elude ser dicho pero no cesa de ser llamado en figuraciones. Asimismo, el estudio se pregunta por los movimientos que requiere la revinculación teórico-metodológica multiespecista, entonces, el tiempo del poema se articula con la coreografía ineludible en la relacionalidad del conocimiento mutuo. No obstante, si el conocimiento es coreográfico, la poesía y la danza tienen en común, propone la autora, el hecho de que conceden la falta de resultados como avales de emancipación contra la acumulación capitalista.

La investigación de Manuela Luna se vuelca en su artículo titulado "Memorias minerales: agencia, archivo y materia en la narrativa minera de Víctor Montoya". Este recupera el archivo del ciclo de la narrativa minera latinoamericana, más precisamente situada en lo que el extractivismo actual llama "triángulo del litio", en una región unida por su condición mineral entre Argentina, Bolivia y Chile. El estudio del escritor Víctor Montoya funciona como la bocamina desde donde empezar a transitar las escrituras testimoniales. La literatura, el minero y el metal trazan un recorrido que ahonda en las tensiones entre modelos de trabajo y sistemas de creencias que no dejan de alterar los regímenes sensibles. En la propuesta de la autora, la narrativa breve de Montoya desactiva los regímenes de verdad que sostienen el dominio humano tal como se constituyó en la episteme colonial, según la que la naturaleza y los indígenas son la otredad al servicio del hombre europeo, blanco, cristiano. Asimismo, la literatura comporta una alianza con la memoria ancestral tal que la fuerza de lo di-

cho radica en la experiencia de una herida atroz en la tierra y en la cultura indisociablemente, y en cómo desde ella misma emana la supervivencia.

El artículo "Imaginar los archivos, imaginar el mundo" cierra este libro plurivocal, y corresponde al Dr. Marco Ojeda. En él, Ojeda vuelve sobre la sensibilidad observadora de lxs niñxs. Las imaginaciones del archivo y de la infancia son una misma desde que Walter Benjamin las narró en forma de crónica, en una entrañable y trágica expresión de cómo recordar para contar lo que ya no está. Sin embargo, los *imago mundi* ofrecen una plataforma conceptual y técnica a gran escala para llegar finalmente a la de archivo, después de haber pasado por los géneros mayores del relato cartográfico y las leyes de su confección, resguardos, en definitiva, de los modos de -desear- estar en el mundo. Imaginar cómo rozar lo sagrado con las herramientas profanas de las escrituras que hacen conocer, pero también imaginar como tiempo para radicar lo inverosímil luego escrito, materializado en literatura. Según su énfasis, el mapeo a través de las impurezas epistémicas alcanza el sentido del archivo literario en el que la escritura y lo sagrado se enroscan de modo singular entre los mitos de autor, las políticas del canon, las tradiciones genéricas letradas y las disidencias ingobernables.

Este artículo es una búsqueda anárquica en lo más granado de los formatos mayores mediante un archivo de movimientos que dan cuenta de las profanaciones que los conmueven. Su interpelación apunta a mover los archivos, a semejanza de una práctica mimética con el recorrido narrado, excitadxs por ese afán de porvenir con que los definieron para ponerlos a salvo. La imaginación como factor material según el que su afuera es su futuro.

Los infinitos movimientos de las arquías, tenemos la esperanza, dejan en esta reunión su trazo de lecturas compartidas. Quizás sea ese su más constante deseo, sostener el encanto de la palabra compartida en torno a una relación amorosa con lo que no queremos olvidar. Nuestra tarea pasa horas en silencio, en la contienda con discursos, normas, distancias, pero se recupera de esa contradictoria intemperie cuando un día y horario posibles para todxs, aseguran que el archivo es una figuración de nuestra obstinada investigación. Tomados como pendiendo de un hilo, recordamos los versos de Diana Bellessi, "un corazón sin proyectos/ es un cuerpo muerto" (2022, p. 20).

Nuestro libro, tras "seguir la huella archivante", intenta dejar rastro también de las adversidades con que cada proceso de investigación lidia en la vida cotidiana. En ese sentido, las coyunturas políticas nunca cesan de ajustar sus regímenes mientras las artes configuran sus nuevos acuerdos. Esta reunión de artículos participa de los intentos por atender las búsquedas en el pensamiento de otras escalas y, en las escrituras, de otras consignaciones, tales que se pongan a prueba las asignaciones de orden. No deja de vibrar en nuestras propias expectativas el deseo de deslizar series, agrupaciones, ciclos, generaciones, entre otros dispositivos, hacia formas con las que, cometiendo cierta infracción archivística, hacer sensibles las impresiones que ciertas decisiones dejan y borran al mismo tiempo, como gesto de afirmación de lo que ningún régimen logra capturar del todo.

María José Sabo y Luciana Irene Sastre
Agosto, 2027

Referencias

Bellessi, Diana (2022). *El jardín.* Buenos Aires: Bajo La Luna.

Derrida, Jacques ([1987] 2009). *La difunta ceniza / Feu la cendre*. Buenos Aires: La Cebra.

Pollock, Griselda. ([2007] 2010). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo.* Introducción y traducción de Laura Trafí-Prats. Madrid: Cátedra.

([1987] 2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte.* Introd. de Laura Malosetti Costa. Trad. de Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo.

([1999] 2022). *Diferenciando el canon. El deseo feminista y la escritura de las historias del arte.* Trad. de Francisco López Martín y Ana Useros Martín. Barcelona: Ex(it) Libris.

Richard, Nelly (1993). *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática.* Chile: Francisco Zegers Editor.

Taccetta, Natalia Roberta (2017). Archivo de intensidades: entre el museo feminista virtual y la reescritura de la historia. *Cuadernos de Filosofía*, 69. pp. 171-189. https://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CdF/article/view/6122

(2024). Archivo de la revuelta. Del despertar al museo virtual para el caso chileno. *Iberoamericana*, 85, 27-50. https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/3085



Intervenciones latinoamericanas. El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas (1a ed.)
Luciana Irene Sastre y María José Sabo (Eds.)
Natalia Andruskiewitsch [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre/Noviembre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento – Compartir Igual (by-sa)


Visitar
EL CUERPO
ARCHIVA
LA
EXPERIENCIA
VIVIDA

Relectura y escritura vegetal en *Caminos del moriche. Cuaderno vegetal de La vorágine* de Efrén Giraldo

Agustina Giuggia*

Quizás sea imposible ponerse en el lugar de una planta,
pero sí podemos aprender de su manera de estar en el mundo.
Efrén Giraldo, 2024

¿Qué implica, en estos tiempos de existencia precaria, volver a leer a José Eustasio Rivera? Esta, podríamos decir, es la pregunta que intenta contestar el escritor y crítico Efrén Giraldo en *Caminos del moriche. Cuaderno vegetal de La vorágine*, libro publicado en 2024, exactamente cien años después de que *La vorágine* (1924), uno de los grandes clásicos latinoamericanos, viera la luz. Dicho centenario ha despertado un gran interés en la crítica, quien se ha embarcado en la tarea de volver a la novela a partir de las urgencias del presente; en algunos casos, desde el prisma de la crisis ambiental. En esta línea crítica se ubica Giraldo, quien decide registrar su vuelta a la obra en un diario de lectura en el que escribe su viaje por el universo vegetal de la novela.

¿Se puede decir algo nuevo sobre una obra tan leída?, se pregunta el autor mientras escribe. Y si bien existen lecturas previas sobre el tema de lo vegetal y su incidencia decisiva sobre la historia narrada, Giraldo se propone leer *La vorágine* desde la perspectiva de los agentes no humanos, a través del catálogo de sus acciones. Para lograr su cometido, el escritor no solo vuelve a la obra de Rivera, sino que también se adentra en el archivo espeso que la rodea: busca en repositorios las ilustraciones que a lo largo de la historia se han hecho de las plantas mencionadas en la novela, vuelve a las diferentes ediciones que se han publicado, a los diarios personales del autor y, sobre todo, se adentra en el corazón de la tradición interpretativa de *La vorágine*, conformada por cientos de trabajos críticos —entre ellos, el clásico de Eduardo Neale-Silva— que la han vuelto una de las obras más estudiadas de la literatura latinoamericana del siglo XX. Un ejemplo de este enorme caudal de bibliografía crítica lo conforma el libro

*Universidad Nacional de Córdoba /CONICET | agustinagiuggia@gmail.com

compilado por Monserrat Ordóñez Vila para la editorial Alianza, titulado *La vorágine: textos críticos* (1987), que incluye diferentes aproximaciones a la novela, desde los primeros abordajes en la década del 20 —me refiero a los trabajos de Luis Eduardo Nieto Caballero, Guillermo Manrique Terán, Eduardo Castillo y Antonio Gómez Restrepo— hasta las interpretaciones contemporáneas, de la mano de críticos reconocidos como R.H. Moreno-Durán, Jacques Gilard, Doris Sommer y Sylvia Molloy, entre otros.

En este trabajo me interesa abordar, desde las conceptualizaciones recientes de la noción de archivo —sus prácticas y sus usos—, la manera en la que Giraldo, mediante el abordaje de parte del archivo regionalista, visibiliza zonas de lectura marginadas o ignoradas y, en ese gesto, intenta desmontar cierta mirada hegemónica que gran parte de la crítica académica ha construido sobre *La vorágine*. Para ello, propongo una lectura en diálogo con la propuesta de Mario Cámara, para quien hurgar en el archivo permite dar cuenta de omisiones, es decir, "zonas polvorientas, olvidadas o invisibles del archivo" (2021, p. 15). A su vez, me interesa analizar el gesto crítico de escribir la relectura, es decir, el movimiento que Giraldo decide realizar para desmontar el relato hegemónico fsobre la obra.

Si, como sostiene el autor colombiano, "toda relectura es […] una aduana de silencio, una cartografía de omisiones" (p. 18), las preguntas que me servirán de guía para el abordaje de su texto son, entre otras, las siguientes: ¿qué voces fueron poco audibles en las lecturas canónicas de la obra?, ¿qué otros recorridos habilita el diario de lectura frente a la escritura académica?, ¿qué nuevas líneas de sentido permite el gesto retrospectivo de la relectura?, ¿qué nuevas miradas críticas posibilita el debate en torno al cambio climático antropogénico?

Volver a un clásico

En una época marcada por el cambio climático y sus urgencias, vale la pena discutir cómo continuar haciendo crítica literaria, con qué objetivos perpetuar esta práctica y en qué términos. Si bien considero necesario leer y analizar las múltiples y variadas ficciones que se publican hoy en día para conocer qué imaginarios construyen y qué posibilidades de futuro vislumbran, en esta ocasión me interesa abordar la potencia de la relectura como un modo no solo de desmontar abordajes críticos cristalizados, sino también como una manera de recuperar aquello que la crítica no supo o

no pudo mirar en los llamados "clásicos" de la literatura, es decir, aquellas obras que lograron trascender su tiempo y continúan siendo leídas generación tras generación.

Como bien interpretó Efrén Giraldo, en tiempos donde "parece interesarnos la pregunta por la extinción humana" (p. 28), volver a leer *La vorágine* permite reconocer en ella una "inquietante actualidad" (p. 9), debido a que nos da "el testimonio a inicios del siglo XX de lo que hoy entendemos por Antropoceno" (p. 66). La reflexión que hace el autor, por supuesto, no es nueva; críticos como Jens Andermann, por ejemplo, vuelven al regionalismo latinoamericano para exponer el modo en el que ciertas obras narrativas de ese período dan cuenta de una "insurrección ambiental" (p. 175), es decir, muestran una naturaleza que se rebela al avance modernizador, adelantándose por varias décadas al trabajo conceptual que hoy permite nombrar la agencialidad no humana:

> Al "hacer hablar" a un universo no-humano que pugna por expresarse y "actuar políticamente", estas narrativas también se anticipan a la hipótesis que hoy día conocemos con el nombre de "antropoceno", edad geológica en la que habría colapsado la distinción entre historia humana e historia natural. (Andermann, 2018, p. 183)

Como demuestra el análisis de Andermann en *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (2018), pero también el trabajo de otros críticos que abordaron el regionalismo latinoamericano desde una perspectiva ambiental como Ericka Beckman en *Capital fictions: The literature of Latin America's export age* (2013) y Charlotte Rogers en *Jungle Fever: Exploring Madness and Medicine in Twentieth-Century Tropical Narratives* (2012), las obras que pertenecen a la llamada "novela de la tierra" son textos especialmente relevantes a los que volver en tiempos de crisis climática, debido a múltiples razones. En primer lugar, a causa del protagonismo que en estas obras tiene la naturaleza americana, como es el caso de la selva, el llano, el desierto, etc. En segundo lugar, gracias a las relaciones que necesariamente se establecen, en estas ficciones, entre el mundo humano y no humano. En tercer lugar, debido a la narración de las consecuencias del monocultivo y el extractivismo en la región, ya que el modelo económico imperante para los países de América Latina era (y continúa siendo), como lo muestran estas obras, el caracterizado por la exportación de bienes primarios.

Si el colapso ambiental que atravesamos hoy se debe, en parte, al modo en que concebimos lo humano y su relación con el resto del planeta, es decir, es producto de la construcción del humano como ser autónomo y autosuficiente que ve a la naturaleza como un recurso a explotar, es cada vez más necesario que, como sostiene Raúl Rodríguez Freire (2022), las humanidades "asuman lo viviente y no lo simplemente humano como ámbito de problematización" (p. 19). En este sentido, quiero proponer que un papel importante que puede desempeñar la crítica frente a las urgencias ambientales del presente es el evidenciar los modos en los que ciertos procedimientos discursivos y críticos han enmudecido a la naturaleza y, por ende, han perpetuado la mirada colonial sobre la región.

Lo anterior es, a mi entender, el ejercicio que hace Giraldo en *Caminos del moriche*, ya que el autor propone allí un recorrido de lectura que manifiesta los diversos modos en los que *La vorágine* expande/excede/suspende el punto de vista humano y construye una subjetividad vegetal que va ganando agencia a medida que avanza la obra: "*La vorágine* intentó abandonar el especismo y conceder a las plantas un papel privilegiado en la historia humana, esa misma que prefigura una inminente destrucción, pero también un esbozo de ruta enseñado por el movimiento de las plantas" (Giraldo, p. 9). La publicación de este diario de lectura, como veremos a continuación, es un ejemplo de que las consecuencias cada vez más avasallantes del cambio climático posibilitan, para quien quiera aprovechar la oportunidad, la tarea de volver a textos ya leídos con una mirada renovada.

La relectura como operación crítica

"Leer *La vorágine*, hoy por hoy, es releerla", dice Sylvia Molloy en un artículo sobre la novela publicado en la década del 80. "Hay que releer *La vorágine* de manera activa y, si se quiere, perversa, contrariando un hábito de lectura que se ha impuesto por pereza" (Molloy, 1987, p. 489), continúa. Mediante esta invitación, Molloy convoca a desandar las clasificaciones que el canon le ha impuesto a la obra de Rivera para liberarla de sus etiquetas de "novela ejemplar", "novela fundacional", "novela de la tierra", entre tantas otras, y potenciar así sus múltiples sentidos. De alguna manera, lo que propone la autora es un movimiento imposible pero necesario: desleer para poder volver a leer.

Teniendo en mente lo dicho por Molloy, me gustaría analizar *Caminos del moriche* a partir del gesto crítico que Giraldo pone en juego, es decir, el modo en el que el autor construye un movimiento que vuelve sobre el texto para buscar allí aquello que pudo habérsele pasado por alto. Esto no implica, por supuesto, subrayar una falla en la lectura previa —o un acierto en la actual, ya que siempre queda algo a la espera—, sino que supone evidenciar que toda lectura es hija de su tiempo, en tanto cada época se encuentra marcada por ciertas condiciones de decibilidad. Tal como sostiene Michael Foucault en *La arqueología del saber* (2022), el archivo es aquello que funciona en la base de los enunciados definiendo el sistema de su enunciabilidad, a la vez que permitiendo y reprimiendo lo que puede o no ser dicho en una determinada época. En este sentido, podríamos decir que volver a un texto enfrenta siempre al lector con algo del orden de lo nuevo y ayuda a des-archivar los regímenes de verdad. En una entrevista realizada por la revista *Cerosetenta* de la Universidad de los Andes, Efrén Giraldo declara lo siguiente:

> Creo que, como todo clásico vivo, *La vorágine* ha activado vectores de recepción y zonas de sensibilidad que permanecían latentes, a la espera de una suerte de actualización. Es como si la novela hubiera considerado asuntos que solo la apropiación contemporánea hubiera hecho visibles. No significa esto que la novela encarnara una suerte de profecía, sino más bien que ha empezado a hablar con acentos que solo ahora percibimos. La posibilidad de activar lecturas desde la antropología de la deuda, desde la pregunta por la frontera, el especismo y la enfermedad dotan a la novela de líneas de lectura que seguramente se van a seguir ampliando. (Giraldo, 2025, s/p)

En esta misma línea, la "Advertencia" que Giraldo decide colocar antes de comenzar su diario de lectura realiza una declaración de intenciones. En sus palabras, *Caminos del moriche* "no es un ejercicio crítico o teórico, ni una autoficción. Es un experimento ensayístico y jardinero que busca identificar en la política un producto de la imaginación y en las ficciones un agente de futuro" (Giraldo, 2024, p. 9). Los adjetivos elegidos por Giraldo para caracterizar dicho experimento hacen referencia a los dos procesos simultáneos que el autor decide emprender. Por un lado, comenzar a escribir un diario de lectura de *La vorágine* haciendo foco en la subjetivi-

dad vegetal. Por el otro, sembrar unas semillas de asclepia con el objetivo de que, una vez crecidas, estas plantas puedan hospedar a las monarcas del sur que, en ciertas ocasiones, visitan la zona en la que él vive. El punto en común de ambos procesos, parece sugerir el autor utilizando una terminología vegetal, es la acción de germinar: en un caso, se espera que las semillas le den el lugar a nuevas plantas; en el otro, que una relectura produzca nuevos sentidos interpretativos. En sus palabras:

> Releer es volver a mirar con atención, advertir lo que pasamos por alto y descubrir que algunos frutos se quedaron sin cosecha. Leer por primera vez las plantas que ya se habían visto distraídamente con la emoción remozada del descubrimiento. (Giraldo, 2024, p. 104)

Sumado a esto, es importante resaltar que Giraldo decide plasmar su reescritura en un formato que se aleja del ámbito académico; escribe un diario, tipo textual que se vincula directamente con *La vorágine*, si tenemos en cuenta que la obra de Rivera está construida como un diario de viaje, el que supuestamente escribe el protagonista Arturo Cova en su recorrido desde la llanura hacia la selva. Ahora bien, ¿qué tienen en común un diario de viaje con uno dedicado a registrar la lectura? En ambos casos, y por más que los objetivos no sean idénticos, el interés apunta a dejar constancia de una experiencia de inmersión para la cual se debe abandonar previamente la comodidad de un espacio conocido. A diferencia de lo que puede ofrecer una escritura académica, el diario de lectura permite juntar dos cosas: la vida leída y la vida vivida. Así, Giraldo se sumerge en el universo vegetal de la novela tal como si fuera un expedicionario.

A su vez, en *Caminos del moriche*, el autor decide acompañar el inicio de su proceso de relectura con un trabajo de archivo en el que rastrea, en repositorios varios, las ilustraciones que a lo largo de la historia se han hecho de las plantas y árboles que aparecen en la obra de Rivera. Este trabajo se hace presente en el libro a través de una selección de dichas imágenes y de la inclusión de un índice final de esas figuras vegetales. Además, y a pesar de que declara que el suyo no es un ejercicio crítico, Giraldo no puede dejar de lado su mirada profesional y acude a otro archivo importante que rodea la obra de Rivera, el conformado por los innumerables trabajos críticos y académicos que se han realizado sobre *La vorágine* desde su publicación.

Como sostiene Mario Cámara en *El archivo como gesto* (2021), existen múltiples movimientos que conforman la gestualidad archivística y Giraldo, aquí, lleva adelante varios: exhuma, recolecta y reordena, acciones que implican no solo mapear las claves interpretativas de ese entonces, sino también identificar y desmontar interpretaciones cristalizadas —sobre todo aquellas que invisibilizaron la agencia vegetal— para poner en marcha nuevos modos de mirar. Es importante señalar que el proceso de relectura de *La vorágine* y de su archivo crítico vuelve a ser definido por Giraldo mediante una imagen vegetal: "espigar en el texto" (2024, p. 105), dice, y con esta expresión apunta a la doble acepción del término. Por un lado, este verbo en infinitivo indica la acción de recoger las espigas que han quedado en un terreno luego de ser trabajado. Por el otro, la actividad de recolectar datos de uno o más escritos o fuentes.

A lo largo de su diario de lectura, el autor hace referencia a algunos de esos análisis canonizados para señalar el carácter "especista" de la crítica académica, en la medida en que, según Giraldo, esta no pudo ver más allá de la abstracción de la selva como un fondo para la acción humana. Frente a esto, el autor declara abiertamente su voluntad de trazar un recorrido distinto al de las miradas críticas que abordaron previamente la obra. Su objetivo no es, entonces, inventariar las plantas que aparecen allí, sino "construir el catálogo de sus acciones" (Giraldo, 2024, p. 13). Como bien se puede observar en esta cita, su interés se orienta a identificar el papel de lo no humano en el desarrollo de la historia, ya que, para él, las plantas le enseñan a los personajes humanos "nuevas formas de moverse y residir" (p. 49). Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones de posibilidad que habilitan esta nueva lectura vegetal?

Giros de la crítica

Antes de comenzar la relectura de la obra de Rivera, Giraldo reconoce no ser capaz de evocar el nombre de ninguno de los árboles o plantas que aparecen en la obra, salvo el caucho, alrededor de cuya explotación se lleva adelante el genocidio. En sus palabras: "¿Por qué la vegetación de *La vorágine* me suena tan lejana? Tal vez porque hace muy poco empecé a pensar en las plantas como individuos" (Giraldo, 2024, p. 15). La cita manifiesta cómo funcionan las condiciones de posibilidad a la hora de abordar un texto, dificultando o promoviendo ciertas lecturas en determinados

momentos. En este sentido, quisiera resaltar que mientras las primeras recepciones de la obra de Rivera apuntaban a la especificidad estética y se centraban en los conflictos vinculados a la explotación del caucho, muchas de las que circulan en el centenario de su publicación apuntan a reflexionar sobre la convivencia entre humanos y no humanos.

Es importante subrayar, entonces, que el intento de Giraldo por abordar la obra desde la subjetividad vegetal no constituye una apuesta aislada, sino que es a la vez producto e interlocutor de lo que se conoce como "giro vegetal", una corriente de pensamiento crítico que cuestiona la noción jerarquizante de naturaleza como recurso inerte a explotar y que puede encontrarse en libros como *Plant-Thinking* (2013) de Michel Marder, *La vida de las plantas* (2017) de Emmanuelle Coccia, *Cómo piensan los bosques: hacia una antropología más allá de lo humano* (2021) de Eduardo Kohn y *El pensamiento vegetal* (2021) de Evando Nascimento, entre otros. Este enfoque desplaza la mirada antropocéntrica para centrarse en las plantas como entidades dotadas de agencia, con formas propias de inteligencia y modos de relación con el entorno que fomentan la cooperación. Como sostiene Nascimento,

> lo que está en juego son precisamente las barreras históricamente colocadas entre el humano y sus otros, los llamados no humanos, a partir de lo "propio" o de las especificidades del Hombre: los otros animales, vegetales, minerales y todo lo que no se enmarca en el espectro de lo que define nuestra humanidad. (2023, p. 16)

Si entendemos que toda relectura supone abordar una obra con un imaginario previamente construido, es interesante notar cómo, en Giraldo, sus previsiones se ven frustradas desde el comienzo de su tarea debido a que encuentra que la presencia del árbol del caucho es poca o casi nula en la primera parte de *La vorágine*. En cambio, algo se le presenta como novedad: la importancia del moriche, un tipo de palma que se erige como una de las primeras especies individualizadas en la obra, es decir, que logran salir del fondo para pasar a ocupar el centro de la escena narrativa. En sus palabras,

> ¿Cuántas palmas? Ha de ser la falta de atención a las cuestiones vegetales lo que me hizo creer hasta ahora que la planta central de la novela era el árbol del caucho. Pero no lo es. Las heroínas vegetales de *La vorágine* son las palmas y la protagonista, sin duda alguna, es el moriche […] *La vorágine* no es entonces una novela sobre el caucho, sino sobre el moriche. (Giraldo, 2024, p. 113)

Este descubrimiento que Giraldo hace en su relectura, me animo a decir, no podría haber sido posible sin dos supuestos de base. En primer lugar, el hecho de que ninguna lectura es infalible y que, por ende, siempre hay algo que se escapa —algo que no puede ser leído, diría Michel Foucault— o que intencionalmente se deja de lado. Como sostiene el autor colombiano, "releer con la convicción de que alguna vez pasé por alto lo importante en *La vorágine.* Me gusta pensar que toda lectura es deficiente, que siempre habrá distorsión y apropiación egoísta en el corazón de la respetable tradición interpretativa" (Giraldo, p. 90). En segundo lugar, la posibilidad de echar mano a la caja de herramientas críticas que los debates en torno al Antropoceno han permitido construir. Como sostiene Giraldo, de manera tan acertada, la inquietante actualidad de la obra de Rivera:

> proviene de los vectores sensibles que hoy activa nuestra conciencia contemporánea, cuando la mayoría de convenciones culturales parecen haber pasado a segundo plano y lo no humano se vuelve más relevante. Hay sensibilidades "otras", y son esas, quizás, las que debamos buscar ahora, por fuera del prejuicio con los modelos narrativos. (Giraldo, 2024, p. 28)

Como es posible observar en esta cita, Giraldo es consciente no solo de que las catástrofes climáticas que afectan al planeta subrayan la necesidad urgente de mirar con atención lo no humano, sino también de que los debates contemporáneos sobre el cambio climático pueden funcionar como una apertura a nuevas miradas críticas.

El camino de las plantas

En *El archivo como gesto*, Mario Cámara retoma el concepto de Hal Foster de "impulso de archivo" para decir que entre las razones de esa necesidad

de volver a ciertas materialidades del pasado se encuentran "el deseo de recuperar historias menores, dejadas de lado por las historiografías oficiales, o volver a leer, mediante otras claves interpretativas, grandes relatos" (Cámara, 2021, p. 12). En el caso de Giraldo, podríamos decir, se combinan las dos, en tanto el autor vuelve a la lectura de un relato canónico como es *La vorágine* con el deseo de rescatar las historias más invisibilizadas, las de las plantas, una alteridad extrema para la construcción de la idea de hombre occidental. Al hacerlo, trastoca el poder arcóntico —tal como lo nombra la teoría del archivo— que configura una interpretación única y cerrada y, en ese movimiento, la vuelve a dotar de movimiento (Cámara, 2021).

En *Caminos del moriche*, el abordaje de la obra de Rivera inicia con una hipótesis de lectura que se distancia de la perspectiva antropocéntrica para ir en la búsqueda del lugar central que, en *La vorágine,* parecen ocupar las plantas. Como el autor intenta demostrar en su diario, la vegetación tiene, en la obra de Rivera, una presencia que excede ampliamente el rol decorativo al adquirir paulatinamente poder de agencia y capacidad de daño: "Pero, ¿por qué dañan? Porque los humanos se acercan de manera hostil y ponen en ellas algo infame que provoca respuestas para las que solo hay términos humanos" (Giraldo, p. 87). Como se puede observar aquí, la operación crítica que realiza Giraldo identifica en la novela un conglomerado de historias de daño a la vida, vidas que no se limitan al ámbito humano, sino que se trata de una destrucción que se expande sobre todos los mundos que habitan la obra de Rivera.

Ahora bien, ¿por qué le interesa a Giraldo rescatar a las plantas de *La vorágine* del limbo de la abstracción en el que la crítica las ha colocado? El autor responde a este interrogante con una hipótesis que excede la literatura; para él, "las plantas trazan un camino para los demás vivientes" (p. 9) y, por lo tanto, leerlas tal vez sirva "para alcanzar la asociación con las otras expresiones de vida" (p. 17). Con esta idea en mente, Giraldo se embarca en la tarea de identificar la agencialidad de las plantas y así aprender de su manera de habitar el mundo. En este sentido, es interesante el subrayado que hace en su diario sobre una de las características principales del moriche, la planta más recurrente en *La vorágine*. Según el autor, estas son plantas sociales en tanto a su alrededor prolifera la vida. Al destacar esta peculiaridad, muestra cómo lo vegetal es capaz de manifestar otras formas de estar en el mundo basadas en la cooperación y en la relación.

Para Giraldo, uno de los principales aportes de *La vorágine* a los debates sobre el Antropoceno y sus consecuencias es que hace ver que ya no se trata de aprovechar al máximo las "riquezas" de la naturaleza, sino de escuchar y aprender de la alteridad de las plantas. En sus palabras: "¿Por qué no aprender de ellas para entender el mundo donde nos tocó vivir, ahora, antes del fin de nuestro viaje?" (Giraldo, p. 183). A su vez, en su diario de lectura, el autor destaca que gracias a personajes como Clemente Silva, *La vorágine* construye una relación con la naturaleza que se sostiene más en la intención de comprenderla que de someterla. Un ejemplo claro se construye cuando el narrador cuenta cómo Clemente Silva logra salir del laberinto de la selva al acordarse del cananguche —sinónimo del moriche—, una planta que sigue el recorrido del sol. Gracias a la observación detallada de los movimientos de este árbol, Silva encuentra la salida, por lo que el narrador exclama: "Y por el derrotero del vegetal comenzó a perseguir el propio" (Rivera, 2015, p. 264). Aquí es la planta la que se configura como un modelo de acción y, en su agencialidad, marca una ruta a seguir.

Sumado a lo anterior, es importante decir que a Giraldo no se le pasa por alto que la selva es un espacio propicio para narrar la pérdida de control humano: en esa cárcel verde en la que se pierden los personajes, la voluntad de dominio sobre la naturaleza es puesta en ridículo. *La vorágine* es una obra en la que el ambiente natural adquiere agencialidad propia y lo hace enfrentándose al avance del proyecto de explotación capitalista. Frente a los procedimientos discursivos mediante los cuales el poder colonial buscó enmudecer y controlar al mundo no humano, como es el caso del dispositivo del paisaje, la selva se revela como aquello que nunca pudo ni podrá ser domesticado, es decir, como aquello que se resiste a la extracción.

Como he intentado demostrar a lo largo de este apartado, en la escritura de Giraldo podemos notar su interés en subrayar ciertas características de las plantas —sus movimientos de agrupación, su capacidad de dar vida, su cooperación en el trabajo, entre otras— no solo para señalar aquello que fue ignorado por gran parte de la crítica, es decir, que *La vorágine* es, ante todo, "una historia sobre la disminución humana, la atenuación de la cultura y la aparición de agentes vegetales" (Giraldo, p. 113). También, y sobre todo, el interés de Giraldo está puesto en que aprendamos de ellas y así encontremos un rumbo común en medio del extravío en el que, según el autor, nos encontramos como especie.

A modo de cierre

Antes de concluir, me gustaría detenerme un momento en una pregunta que me acompaña desde que me encontré con la obra de Giraldo en una librería de Bogotá*:* ¿por qué escribir y, sobre todo, por qué publicar una relectura? En primer lugar, me gusta pensar que es un modo de mostrarle a otros lectores un camino de regreso posible a la obra de Rivera, a la vez que una invitación a construir juntos nuevos sentidos de lo sensible. En segundo término, al rastrear el lugar de lo vegetal en la literatura y al abrirse a mundos no humanos, *Caminos del moriche* es un intento consciente y necesario de comenzar a construir humanidades menos antropocéntricas que comprendan de una vez por todas que "el destino humano se entreteje con los movimientos de otros seres" (Giraldo, 2024, p. 113). Por último, al elegir la relectura como método, la obra Giraldo nos invita a revisitar lo leído para identificar nuestra propia cartografía de omisiones. *Caminos del moriche* puede ser entonces, en medio de una crisis socioambiental sin precedentes, un ejemplo de otros modos de leer y un camino posible para la crítica por venir.

Hacia el final de su libro, Giraldo se detiene un momento para subrayar la importancia de volver a la ficción en medio de un contexto marcado por el colapso climático y la consecuente reducción de las condiciones de reproducción de la vida. Dice lo siguiente:

> Las plantas inventaron las mejores rutas de la vida. Leer y entenderlas es la tarea que debe anteceder el viaje hacia el futuro en compañía de la ficción, una de cuyas funciones ha sido lograr que el ser humano salga de los estrechos límites de la experiencia. Todos los caminos son caminos de la selva. (p. 182)

Ficciones como *La vorágine* son importantes porque exceden la perspectiva humana y en ese exceso, amplían la esfera de la acción y del pensamiento. Si, como sostiene Héctor Hoyos en su análisis de la obra de Rivera, "el lenguaje y sus lagunas pueden reforzar o cuestionar el antropocentrismo" (Hoyos, 2024, p. 191), creaciones como *Caminos del moriche* hace pensar que mediante la palabra también es posible desestabilizar miradas anquilosadas y proponer lecturas más hospitalarias.

Referencias

Andermann, Jens; Blackmore, Lisa; Carrillo Morell, Dayron (Eds.). (2018). *Natura. Environmental aesthetics after landscape.* Zurich: Diaphanes.

Andermann, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje.* Santiago de Chile: Metales Pesados.

Beckman, Ericka (2024). Un viaje a lo real de la exportación. En French, Jennifer y Martínez Pinzón, Felipe (Eds.), *La vorágine: centenario de un clásico latinoamericano: textos críticos (1988-2024)* (pp. 103-136). Bogotá: Universidad de los Andes.

Cámara, Mario (2021). *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

Giraldo, Efrén (2024). *Caminos del moriche. Cuaderno vegetal de La vorágine.* Bogotá: Muchos Cardos.

(14 de enero de 2025). En "*En 'La vorágine' las plantas hacen algo muy parecido a escribir": Efrén Giraldo, ensayista. Revista Cerosetenta.* https://cerosetenta.uniandes.edu.co/la-voragine-las-plantas-hacen-algo-muy-parecido-a-escribir-efren-giraldo-cuestionario/

(2023). *Sumario de plantas oficiosas. Un ensayo sobre la flora.* Buenos Aires: Ediciones Godot.

Hoyos, Héctor (2024). La vorágine como desmonte de la «materia prima». En French, Jennifer y Martínez Pinzón, Felipe (eds.), *La vorágine: centenario de un clásico latinoamericano: textos críticos (1988-2024)* (pp. 185-199). Bogotá: Universidad de los Andes.

Molloy, Sylvia (1987). Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La vorágine*. En Ordóñez Vila, M. (Ed.), *La vorágine: textos críticos* (pp. 489-513). Bogotá: Alianza Editorial.

Nascimento, Evando (2023). *El pensamiento vegetal. La literatura y las plantas.* Santiago de Chile: Mímesis.

Rivera, Eustasio (2015 [1924]). *La vorágine*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia. https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/La-voragine.pdf

Rodríguez Freire, Raúl (2022). *La naturaleza de las humanidades. Para una vida bajo otro clima.* Santiago de Chile: Mímesis.

Singer, Peter (2018). *Liberación animal: el clásico definitivo del movimiento animalista.* Madrid: Taurus.



Intervenciones latinoamericanas. El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas (1a ed.)
Luciana Irene Sastre y María José Sabo (Eds.)
Natalia Andruskiewitsch [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre/Noviembre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento – Compartir Igual (by-sa)

Imágenes del ensayo literario en los entresiglos. Clorinda Matto y Paloma Vidal

Luciana Irene Sastre*

Me he desorientado un poco.
He hablado de la mujer argentina.
Clorinda Matto de Turner, 1909a

...organizar un choque y construir un continuum.
Jacques Rancière, 2011

El género ensayístico tiene en la literatura latinoamericana una historia profundamente tensionada con la reflexión acerca de su función aglutinadora de la experiencia moderna, modernista y modernizadora. Entre los ensayos se tramó el pensamiento político y estético en un diálogo expuesto de distintos modos, como género de insubordinación política y estética al mismo tiempo que comprometido con las naciones y el continente. De este modo, vehiculizó el debate en torno a la identidad latinoamericana en el enclave modernizador de entresiglos XIX-XX. En su mecanismo escriturario se ponen en marcha tempranamente técnicas que exhiben el entramado de voces, disensos, concesiones y la modelación de las ideas en una perspectiva situada.

Son fácilmente accesibles y abundantes los relevamientos de las lecturas que hacían los intelectuales reunidos en cenáculos, ateneos, revistas, bares, pero también a distancia por la vía epistolar, pues consignaron esas trayectorias conversacionales en sus sistemas de citas, en los prólogos que intercambiaron, los epígrafes, las dedicatorias. Dicho esto, es pertinente marcar que lo que la crítica agrupó en el género ensayo para ese periodo, fueron textos que desbordaron e hibridizaron sus leyes tradicionales pues la tradición y la urgencia dejaban sus restos en escritos a la vuelta de la discusión, y la crítica hace su labor de insistencia en ello. En este sentido, y acompañando el proyecto fundacional de las naciones y sus formaciones

*Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires | luciana.sastre@unc.edu.ar

intelectuales, la inestabilidad es un propósito de forma transicional, entre la ciencia y la literatura, tanto política como estética, que enmarca los textos imprimiéndoles actos de flexibilidad conceptual y técnica.

De igual modo, pero en distintos tiempos, son exhaustivos los trabajos dedicados a las mujeres que enfrentaron la escritura ensayística y sus regímenes generizados de producción, acceso y circulación. Sin lugar a dudas, sus presencias son signo de las movilidades que la experiencia moderna fue admitiendo del mismo modo que sus biografías dejan registro de los espacios más reticentes a los nuevos repartos y sensibilidades. En este trabajo, se estudian dos textos de Clorinda Matto de Turner vinculados a su viaje por Europa en 1908 y el proyecto *Em obras*, dirigido por Paloma Vidal a partir de 2015, espacio de exploración de su libro *Não escrever [com Roland Barthes]*, publicado en el año 2023. Esta puesta en diálogo responde a la incitación teórico-metodológica que define Luz Horne (2021), al proponer que es posible "hacer operar" (p. 23) las intervenciones intelectuales y literarias inscriptas en distintos tiempos, a modo de "plataformas teóricas", pues ellas mismas están vertebradas por la reflexión que se incrusta en cómo poner manos a la obra, incorporándose a los dispositivos de hacer y saber.

En esta manera, en relación a las cuestiones de género -como actuación y como texto-, ha sido para esta ocasión de fundamental importancia la lectura de *Tecnologías feministas: tramas para la resistencia*, de Natalia Fischetti y Andrea Torrano (2024), acerca del uso de instrumentos y la institucionalización de dispositivos entre los que es posible pensar el género ensayístico. Muy brevemente mencionado, su observación respecto de lo (hu)-mano en el discurso antropológico europeo y colonial se define por el acceso a la tecnología, por lo tanto, también se define aquello que queda excluido:

> Preciado recupera a Haraway, quien observa que la concepción de la tecnología antitética a la naturaleza ha sido central en el discurso antropológico europeo y colonial, donde la definición de humanidad depende de la noción de tecnología, es decir, el (hu)-mano se define como animal que utiliza instrumentos en oposición al primate, a las "mujeres" y a los indígenas. La tecnología es identificada con el "hombre blanco occidental" que debe dominar y explotar la naturaleza, y es utilizada para estructurar las especies, el género, la raza y la cultura, y como soporte de nociones como

> "naturaleza humana" y "diferencia sexual" (Preciado, 2011a, pp. 136-137). (Fischetti y Torrano, 2024, p. 99)

En esta disposición tecnologizada del género, a las mujeres corresponde la función sexual, es decir, su puesta bajo dominio y servicio masculino del mismo modo que se define funcionalmente la naturaleza. A partir de esta interpelación surge la pregunta por los modos de aparición de las imágenes en las obras de las autoras mencionadas pues permiten observar el proceso situado de su incorporación para pensar, a su vez, el ensayo en su forma generizada. Se plantea el interrogante a partir de que, al atender la inclusión de imágenes, es posible indagar en cómo la fotografía abre y señaliza un camino a través del cual historizar la paulatina movilidad de las asignaciones del hacer de las mujeres a comienzos del s. XX en Latinoamérica. En el caso de Matto de Turner, interesa la cámara fotográfica como táctica legitimadora de su posición política y, por su medio, del rol de las mujeres, en el proyecto intelectual de la modernidad latinoamericana; en cuanto a Vidal, la imagen se despliega anarquizando sus registros y estatutos, colocando en esas operaciones formales una especulación respecto de la literatura. Ahora bien, lo que finalmente se pone de manifiesto es el lance amoroso que las lecturas y las escrituras performan, y que nos tienta preguntar qué hacen las mujeres cuando ensayan.

Intelectuales, mujeres, técnicas

Clorinda Matto de Turner es una figura ineludible para la comprensión de las disputas modernizadoras a fines del s. XIX y comienzos del s. XX. Sus acciones están signadas por la crítica y la controversia en un contexto nacional que tiene entre sus intelectuales y la esfera del Estado emergente una enorme polaridad. Para mayor complejidad, Matto de Turner se coloca en el escenario como una activista cultural, realizando las mismas tareas intelectuales que los varones, montando los espacios de circulación no solo de sus ideas sino también del uso de los recursos de reproducción: edición y dirección editorial, producción novelística, periodismo, formación pedagógica, ensayismo, participación política, empresaria de medios. Es esa avanzada acerca de las ideas y las técnicas de difusión la que la coloca en un debate que prontamente se afirma feminista.

En la misma línea de debates culturales y políticos, enfrenta los pilares fundamentales del poder oligárquico como la Iglesia Católica. Sus dos primeras novelas, *Aves sin nido* e *Índole*, de 1889 y 1891 respectivamente, ya provocan enfrentamientos con las autoridades eclesiásticas. Luego, su labor como traductora, que incluye la traducción del brasileño Henrique Maximiano Coelho Netto de su cuento "Magdala", publicado en *El Perú ilustrado* en 1890, le cuesta la censura y la excomunión. La prohibición de la revista logra levantarse un año después del conflicto por la intervención del dueño de la misma, Pedro Bacigalupi, figura de relevancia en el ámbito industrial que apuntalaba el papel de la prensa como motor cultural de la modernización. En ese contexto, intercedió por la escritora, pues coincidían a grandes rasgos en su visión política, de la que la revista era un órgano nuclear. Es importante señalar que Matto, entendiendo que las lenguas son dispositivos de inclusión y exclusión, redobla la apuesta y traduce al quechua de *Los hechos de los Apóstoles*, publicada en 1901. Esto pone de relieve una interpelación a las conformaciones de los estados-nación y sus gramáticas, discusiones que atravesaban la experiencia de la oralidad y la escritura en los proyectos modernizadores en Latinoamérica, pero también las condiciones de integración de las poblaciones marginadas, por ejemplo, en las filas del ejército. No obstante, es claro que Matto confía en la emancipación por la vía de la educación.

Como se dijo, sus intervenciones le valen la excomunión y más adelante, el exilio. Llega a Buenos Aires después de que su casa y su imprenta en Lima fueran destruidas durante el Golpe de Estado encabezado por Nicolás de Piérola contra el Gral. Andrés Avelino Cáceres, en 1895. Esto fue el efecto de la adhesión de Matto al programa político de Cáceres, de lo ya mencionado respecto de la imagen que en las novelas se materializaba respecto de la Iglesia, que en *Índole* también alcanza al Ejército y al Gobierno mismo, y de su trabajo acerca de y con las mujeres.

Amadrinada por Juana Manuela Gorriti y gracias al trabajo en colaboración con revistas en Lima y Buenos Aires, se instala con celeridad como presencia principal en esta última ciudad. Como afirma Vicens, arribada en mayo, para diciembre "se convierte en la primera mujer en ser invitada a dar una conferencia en el Ateneo de Buenos Aires" y, bajo su dirección, "en febrero de 1896, sale a la luz *Búcaro Americano* (1896-1908), uno de los periódicos clave para visualizar la situación de las escritoras latinoamericanas a fines del siglo XIX" (2013, parr. 1). Desde allí partirá a Europa en

1908, viaje del que resultarán dos publicaciones próximas a las cuestiones relativas al ensayo: *Cuatro conferencias sobre América del Sur* y *Viaje de recreo: España, Francia, Inglaterra, Italia, Suiza y Alemania.* Como se dijo, su ideario apunta a la inclusión de los sectores relegados como las mujeres y las poblaciones indígenas, superación de un lastre colonial ineludible para el progreso de las naciones emergentes según entienden las clases ilustradas, discusiones que en sus formas y sus tópicos Matto llevaba adelante con sobresalientes pensadores contemporáneos como Ricardo Palma y Manuel González Prada.

Ahora bien, formada en el conocimiento de una literatura como la peruana, destacadamente atenta a la relación entre escritura y poder colonial, y voz activa en las reconfiguraciones socioculturales posteriores a la Guerra del Pacífico (1879-1883), en su trabajo impacta la intervención en las regulaciones genéricas que conciernen a las tradiciones de escritura y sus regímenes de visualidad imbricados. Observado esto en nuestros días y con nuestros instrumentos de lectura, resuena con la certeza de confrontar los sistemas discursivos que dan existencia o la impiden a ciertos temas, objetos, sujetos y sus modos de relacionarse en el texto tanto como fuera de él. En el momento en que su figura goza de notable relevancia dado que su polifacética trayectoria es bien conocida y elogiada, escribe textos que interpelan las formas de exponer el proceso de conocimiento mientras se está desenvolviendo. De este modo, el género consiste no solo en el entramado tradicional que anuda conocimiento y estilo literario, sino también la dimensión performática que testimonia los usos y costumbres del lado latinoamericano de su práctica, aumentado por las intervenciones de las mujeres en las discusiones que deciden los destinos de los Estados.

No obstante, y a partir de la inclusión de imágenes fotográficas como resorte analítico en este trabajo, la confección de los libros alerta en relación a la operación misma de su inclusión como un lenguaje técnico que conlleva interpelaciones a los aparatos en tanto que representativos de roles. Si como dice Jacques Rancière, "en el nuevo régimen, el régimen estético de las artes constituido en el siglo XIX, la imagen ya no es la expresión codificada de un pensamiento o de un sentimiento" sino que "llega a instalarse, en cierto modo, en el corazón de las cosas como su habla muda" (2011, p. 33), ese mutismo estratégico, proponemos, deja huella de las operaciones que se realizan en la materia ensayística, portadora de

una historia de saberes y actos en disputa, entre ellos, el saber técnico que comporta actuaciones de género.

Haciendo uso de la tarea de Clorinda Matto de Turner, como plataforma de lectura, la pregunta por el ensayo tiene, a comienzos del s. XXI, sus choques y continuidades con tan profusa heterobiografía (Boero, 2017), si se concede que encarar estas indagaciones en un archivo vital es admisible como lente metodológico para abordar la escritura ensayística de mujeres, en el presente. La pregunta ronda el testimonio que aspectos poco atendidos de la labor crítica de Matto constituyen no solo alrededor de una imagen del lugar de las mujeres en el espacio específico del género ensayístico en el contexto de los debates latinoamericanistas, sino su propia imagen como intelectual que instala una pregunta acerca del poder de las imágenes. Esto concierne a que las fotografías que transporta para entregar como donaciones en nombre del Ministerio de Cultura de la República Argentina y del Ministro de Relaciones Exteriores de Perú, documentan la labor científica y la actualidad técnica del territorio que registran como si el aparato mismo fuera garante de avance y puesta al día. Por su parte, también implica una acción estratégica de autolegitimación de la escritora en el panorama intelectual, poniendo de relieve una temprana incorporación de la fotografía como operación que evidencia la pregunta por su productividad en términos estéticos y políticos situados.

En primer lugar, este aspecto poco atendido por la crítica debido a la pregnancia de la obra escrita de Matto, puede ser abordado en consonancia con conceptualizaciones más recientes mediante las que se releen archivos con lentes metodológicas focalizados en aquello que indisciplina la textualidad. La pregunta apunta a qué sucede cuando se incorpora al dispositivo analítico la atención a las operaciones que realizan las imágenes o los elementos minorizados, satelitales para ciertos programas críticos que circundan el cuerpo central de los intereses de una publicación en papel. Se trata de imaginar el camino hacia decisiones que definieron la aparición de ciertas materialidades cuyo propósito no fue -o no podía ser- explicitado, y permanecen a la espera como restos heterogéneos cuya ligazón no es consecutiva sino acumulativa - ilustrativa- por ausencia -tal vez borrado- de los modos relacionales que reflexionan sobre sus condiciones de enunciación.

En consecuencia, cómo elaborar un sentido para aquello omitido; cómo redistribuir para atribuir posibilidades, incluso agendarlas en virtud

de un tiempo presente que parece preguntar qué viaje hicimos para llegar hasta aquí, insistiendo en las palabras de Nelly Richard, vueltas instrucción de escritura: "tomar nota de las contingencias (políticas, institucionales, académicas, etcétera) en función de las cuales los proyectos críticamente situados definen sus recursos de enmarque y desmarque tácticos" (2021, p. 285).

Impresiones del viaje: qué ve la mujer que observa

En el caso de Matto de Turner, desde sus comienzos como editora, lleva adelante la tarea intelectual en estrecho contacto con fotógrafxs y grabadistas que formaron parte del proyecto titulado *El Perú ilustrado. Semanario ilustrado para las familias,* revista que dirige entre 1890 y 1891. En 1908, cuando emprende su viaje a Europa, como se dijo, lleva fotografías de Perú y de Argentina, que serán proyectadas durante sus conferencias, y formarán parte de las donaciones en nombre de los países que representa. De modo similar, acompaña con fotografías el relato de su viaje, archivo que será incluido en el libro *Viaje de recreo* y que publicará casi al mismo tiempo que *Cuatro conferencias sobre América del Sur*. Entre ambos se montará un juego editorial de ida y vuelta, Argentina y España, pues las conferencias retornarán por escrito para ser editadas en Buenos Aires, mientras el diario de viaje se editará en Valencia. Tales decisiones parecen estar mostrando la intención de devolver a su sitio imagético el caudal crítico de la investigación realizada en una situación dislocada, que sin dudas transforma las referencias de la autora y define mejor al lector implícito que conllevan esas decisiones relativas a la difusión de los libros. Por ello, son la oportunidad para testimoniar experiencias que interpelan el sitio, ya como una pensadora de lo local imbuida en los efectos internacionalizadores de la modernidad, ya como una viajera que somete sus hipótesis a la constatación y, eventualmente, a la refutación. En ese entrelugar testifica el desconocimiento mutuo; la experiencia dividida en dos parece dar cuenta de un tiempo del pensamiento "entre el ajuste de cuentas y el pacto de reconciliación" (Colombi, 2004, p. 106), que quedan ancladas en una especie de imposibilidad de pronunciar la palabra ajena, aunque compartan la sintaxis modernizadora.

En *Viaje de recreo*, durante el paso por Inglaterra, en la visita al Natural History Museum, actúa ella misma la anécdota amable, apenas graciosa,

que trasluce la persistencia histórica del coloniaje y hasta la negación de corresponder a los archivos científicos, replicados en los criollos que marcan los límites de la nación:

> Con honda pena noto la ausencia de tanta belleza americana, especialmente en la sección de las avecillas. La variedad y el colorido de plumas que constituye una flora aérea en nuestros bosques, daría una idea a los europeos de lo que América ofrece en la familia de los volátiles y cantores. "Aquí tienen" -digo a mi amiga-, su mirlo, sus ruiseñores, nosotros podríamos traerles gorjeos sublimes en la garganta del zorzal argentino y del *chocllopokochi* peruano". "¿Qué?", responde Miss sin poder pronunciar el nombre del pajarito. Yo río orgullosa de haber dificultado la lengua de una inglesa con una frase del idioma de los incas, el rico quechua, que puro y expresivo conserva la región de la sierra del Perú, sobre todo el Cuzco, la antigua capital. (1909b, p. 132)

Así como algunas escenas puntuales, abriendo el lente, estos libros revelan múltiples "enmascaramientos" (Vicens, 2015, p. 84) que permiten ahondar en los desvíos y especular acerca de los silencios. Como señala Vicens, el primero y de gran relevancia concierne a omitir que realiza el viaje como enviada del Consejo Nacional de las Mujeres. El segundo, inscribe el texto en la tradición vinculada al viaje y al recreo, connotando un paseo turístico cuando lo que se va a leer es una exhaustiva notación de encuentros, rasgos invisibilizados de las ciudades modernas, desencuentros con las expectativas, impresiones de la modernidad y evaluación de progresos tanto como de destiempos culturales en los países que visita, para avalar la revisión de sus puntos de partida.

Lejos de un recreo, se registra una meticulosa investigación que moviliza los propios referentes exponiendo el proceso de pensamiento a reformulaciones en cada parada de su itinerario. Al mismo tiempo que actualiza los alcances y efectos de las transformaciones sociales portadoras de los imaginarios del progreso, deja la huella de los modos de plantear y pensar las hipótesis con que emprende el viaje. De allí que, para esos años, en *Viaje de recreo* se inscriba el ideario y el programa político de la escritora a través de la exposición de las expectativas y objetivos de su recorrido, permanentemente movilizados por las citas con personalidades que confirman, refutan, expanden sus especulaciones tal que devienen

una red intelectual en la que ella se inserta no solo como observadora. Así, su trayecto se colectiviza conformando un proyecto de intervención transnacional que acredita, entre otras muchas urgencias, la impresión -en la doble acepción del término, como opiniones y como puesta por escrito- de las mujeres que siempre han estado allí, siendo ella misma, otra vez, parte de esa situación que muestra ya en una etapa de reconocido protagonismo.

El destino de las "proyecciones luminosas" de Clorinda Matto de Turner

El libro *Cuatro conferencias sobre América del Sur* se imprime en Buenos Aires, en 1909. En esa publicación se recogen las notas periodísticas, algunas de anuncio y otras de comentario, con las que quedaron registradas en los periódicos conocidos de la época las intervenciones de Matto. Titulados "Juicios de la prensa de Madrid sobre las conferencias" (pp. 5-11), esos paratextos se refieren a las "proyecciones luminosas". Quizás la mención de las imágenes, más vinculadas al encanto que al documento, condicen con un tono controversial de las conferencias pues según las notas periodísticas, son amenas, atractivas, eruditas, de lo que se entiende, complacientes, en un cuidadísimo español. Sin embargo, una figura con la que se encuentran muchas similitudes, como es Concepción Gimeno de Flaquer, concluye su "juicio" diciendo que "Clorinda Matto de Turner, en su visita á España, ha realizado un misterioso fenómeno de evolución étnica; la hija de la tierra de los conquistadores ha dominado á los dominadores" (p. 11). Las estrategias de la escritora son más sinuosas y paródicas de lo que el análisis parcial puede consignar, pero su colega lo deja claro y aprovecha para trazar por su parte, las afinidades entre "hijas" de la misma generación.

Estudios como el de María Vicens (2013), ya referido, ensayan esa mirada al sesgo para comprender las tácticas escriturarias que hacen visible un tramado de concesiones y tensiones porque allí radica el registro de la relación colonial que no deja de repetirse, aun cuando las conferencias apunten a fortalecer los vínculos en tiempo presente ante la circunstancia política que nos encuentra en la bisagra de los siglos, con un enemigo común en el imperialismo norteamericano. Las conferencias portan algunas performances que no pueden omitirse como la presencia de las mujeres en

la discusión pública, su lugar en el periodismo, sus acciones de encuentro en torno al feminismo, su creciente incidencia en la reflexión histórica y en el desarrollo de herramientas de análisis que ocupan en lugar de enunciación tradicionalmente masculino. Las imágenes que tales estudios consignan se insertan en una especulación que visibiliza las poblaciones en su intención de progreso en un contexto de valores morales y religiosos. Por este camino, la acción de Matto implica un ensayo en acto respecto de la fotografía, de la realidad y del rol de los y las intelectuales, siendo ella misma un modelo en cuerpo presente de tales condiciones. Aunque las reseñas denotan una relación documental pues se insiste en que se trataba de un tipo de fotografía "ilustrativa" de los temas de las conferencias -paisaje, recursos naturales, historia, rasgos de carácter y físicos, etc.-, es pertinente advertir la presentación de una contemporaneidad técnica que vehiculiza la legitimidad de un discurso con su documentación respaldatoria. La conferencia hace coincidir marcos epistemológicos y métodos que la recepción autoriza en términos de erudición y carácter científico.

No obstante, una lectura prevista en la línea del ensayo abre la posibilidad a torcer la relación referencial hacia la detección de estrategias discursivas que claramente exponen los vínculos afectivos y la intención de establecer lazos económicos que acompañen el proceso de inclusión de las clases relegadas. Sin dudas, podría argumentarse que los rasgos emotivos condicen con las obligaciones discursivas que corresponden al ámbito femenino, su retórica sobrelleva el sentido que expresa y el lugar que se asigna a la intelectual cuando se la trata como enviada cultural en representación de la República Argentina, un lugar que coloca su rol en la reproducción de un ideario y de la comunicación de intenciones. Aun así, en la lógica de los enmascaramientos que las escritoras latinoamericanas conocen bien, el derrotero y las enunciaciones dicen otra cosa, de lo que son índice sus reguladas formulaciones benevolentes, sospecha activada por el efecto perturbador de la repetición. Apelando a la tradición, sabemos que tales recursos condicen con una larga historia de captaciones del favor de un receptor cuya excesiva marcación, finalmente, lo hace vulnerable.

En todo caso, es ese destino el que entra en un juego de imágenes que se espejan mutuamente en el texto despertando particular inquietud. Aunque todavía no aparezca teorizada sino más bien apaciguada en términos de "ilustración" de la sintonía entre las voces que se incorporan a la vida pública moderna, la intervención técnica disputa tanto sus posibili-

dades de visibilidad como su acceso a la reproducción de lo visto. Si como observan Natalia Fischetti y Andrea Torrano, lo "(hu)-mano" (2024, p. 99) en el discurso antropológico europeo y colonial se define por el acceso a la tecnología, mientras las mujeres quedan excluidas del mundo instrumental pues su condición reproductiva las asimila al orden de lo sometido a la tecnología, Matto articula la imagen inserta en la exposición oral establecida por la demanda oficial y la apropiación de la máquina fotográfica como dispositivo técnico inseparable de las tácticas legitimadoras que Clorinda Matto acciona.

Las fotografías en *Viaje de recreo* entrecruzan las miradas sobre las conquistas materiales y las desigualdades siempre a la vista. La fijeza de las imágenes, predominantemente arquitectónicas, acompañadas por su debida reseña histórica y con menciones de la vida en el barco, siempre se movilizan a fuerza del relato, archivo a su vez, de las retóricas especializadas que demuestra manejar con solvencia. Una extensa exposición de la mirada que estudia y se emociona, contrastando lo visto y lo dicho, lo leído y lo escuchado. Toda una memoria emocional que choca con las desigualdades que las promesas de progreso no atienden efectivamente, pero que las mujeres a ambos lados del océano están dispuestas a afrontar, y la escritura es uno de sus medios, no solo de conocimiento sino también de alianza. La más efusiva es la dedicada a Concepción Jimeno de Flaquer, de quien afirma dos líneas antes de su retrato, que "después de conocer y tratar a la mujer, se ama y admira más á la escritora" (p.45). Inmediatamente, documenta la reciprocidad al asegurar a continuación que su anfitriona en Madrid promete encargarse de presentarla a otras personalidades de relevancia y confianza.

Ensayos, amigas

Entre Clorinda Matto de Turner y el proyecto *Em obras*, dirigido por Paloma Vidal, hay un siglo de distancia temporal, pero sus consonancias, algunas casuales y otras no, permiten plantear una lectura reflexiva atenta a las trayectorias literarias de las mujeres involucradas, a las preocupaciones teóricas que las acercan, a las convulsiones políticas contra las que luchan y a las operaciones estéticas con que intervienen en sus presentaciones. Sin que esto conduzca a una lectura en términos de herencias, legados u otras continuidades que derivarían en una especie de mandato, repitiendo

una función patriarcal de las dinámicas del archivo, son más precisamente las memorias, las biografías, las coincidencias y los proyectos los que se auscultan a modo de plataformas teóricas y permiten configurar (an) archivos críticos.

Em obras es un proyecto dedicado a la experimentación en el dispositivo llamado "palestras performáticas", dirigido por Paloma Vidal desde 2015, que se monta alrededor de una extensa serie de variables convergentes en torno a la literatura y que se dispersan en su contacto con otras artes, luego retornan a las búsquedas personales por la vía de los archivos y así sostienen la investigación compartida, abierta al público en distintas oportunidades. Así, antecedentes como la conferencia, la ponencia, la lectura, la performance, el álbum familiar, el videoarte, los recuerdos, los objetos, los viajes y los exilios entre otras disposiciones conceptuales, siempre inestables como clasificaciones, se materializan en el diálogo teórico y las prácticas artísticas, configurando una red que indaga en tramas afectivas y creativas.

Las "palestras performáticas" están vertebradas por las migraciones y los archivos imagéticos. Su montaje se puede leer en la página *web* que aloja parte de los archivos del proceso. Quizás por su punto de partida acordado en relación a cómo desenvolver las actividades, la literatura, las voces y los papeles entran en el campo visual y experiencial del ensayo proponiendo, en su caída en abismo, una forma de exponer los pensamientos afectados por la reunión como proceso de trabajo, para luego volver a la producción individual, y otra vez en comunidad, y así recursivamente. Entonces, la "palestra performática" puede pensarse como género que propone obrar las formas que la investigación encuentra en la literatura inserta en el panorama del arte contemporáneo.

El grupo de mujeres convocadas por la escritora Paloma Vidal explora el género de la conferencia en formas que abrevan en ciertas intenciones testimoniales incorporadas a la creación artística, teniendo en cuenta que habitualmente la conferencia no es considerada una expresión artística y que el testimonio en primera persona no es materia de la conferencia. Pasando por variadas formaciones académicas, las mujeres que llevan adelante el proyecto conjugan la actividad como investigadoras y docentes, tal el caso de Diana Klinger, además son escritoras como Vidal, Marilia Garcia, Flávia Péret, Lida Magri, Veronica Stigger; otras, además, vinculadas a las artes escénicas como Analía Couceyro, Janaína Leite y Cynthia

Edul, a la fotografía como Elisa Pessoa, al cine como Naruna Kaplan de Macedo, a la música, como Nana Carneiro da Cunha, a la curaduría como Ilana Feldman y Stigger, entre otras participantes y múltiples entrecruzamientos. En cuanto a esto último, más allá de las pertenencias disciplinares con que he introducido al grupo brevemente, es importante mencionar otras formas sinuosas del trabajo con los lenguajes. Además de los tránsitos que el arte contemporáneo indaga y la presentación en la página web del proyecto explicita, aumentado por las mezclas que los proyectos compartidos viabilizan el trabajo con las lenguas. Tal aspecto se articula fundamentalmente con las particularidades biográficas que van y vienen entre Argentina y Brasil, varias de ellas por efecto de la dictadura que se instala en Argentina en 1976, a las que se acoplan las lenguas maternas y paternas, antes ya expresiones de persecuciones, éxodos y persistencias, así como también las que se encuentran en las investigaciones acerca de la violencia actual contra las poblaciones indígenas. En efecto, entre otras, esta línea de investigación procesa las relaciones entre territorio, lengua y poder.

Amar más

A continuación, interesa analizar algunos aspectos particulares que para los objetivos de este trabajo son significativos en el registro de la participación de la artista en el curso titulado "Para que o romance não morra: o corpo dos escritores" dentro del Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, en Belo Horizonte, durante el mes de octubre de 2018 y el libro titulado *Não escrever [com Roland Barthes].*

Si bien desde el prefacio del libro a cargo de Pedro Duarte y Tatiana Salem Levy, coordinadores de la Coleção Ensaio Aberto, de la editorial Tinta da China, contamos con que se trata de "um ensaio no qual filosofia e literatura, por tanto tempo separadas, encontram-se na própria escrita" (2023, p. 7), ponemos a prueba el ensayo en tanto que trae a cuenta la idea de una escena de la que quedan rastros en un texto. Este texto mezcla prosa, verso, imágenes, y recursos que implican el uso de un apéndice tecnológico por medio del que acceder a imágenes. En su textura se materializan esos recorridos y, en sus lecturas, las posibles conexiones. Aunque no sepamos el origen de cada interferencia entre estatutos, podemos

experimentar la exposición del proceso en la literatura. El texto acumula distintas tipografías acerca de las que se podría hipotetizar la diversidad de procedencias, de tiempos, de soportes de origen, la ausencia de una regulación genérica de la que pudiera resultar con certeza un ensayo o una novela.

Ahora bien, lo que nos interesa particularmente es abordar esos restos diversos que colaboran en intensificar las capas del escrito no solo en su archivo conceptual sino también en su dimensión visual. Sin que esto se disponga como una duplicación, su desdoblamiento puede hacer aparecer la relación con la lectura incluso antes de leer, abriendo el texto a las anticipaciones y afectaciones de las que el libro mismo es relato.

El juego óptico comienza con la fotografía de la autora anteponiendo la imagen del rostro de Barthes al propio. Dicha imagen fue tomada durante la performance de 2018. Luego la imagen se reproduce avanzado el texto, con una pequeña ampliación que la hace pasar del retrato al busto. Entre una y otra se despliega un trabajo con el cuerpo y el tiempo trazado durante una búsqueda y los hallazgos. Entre otros temas, reflexiona sobre el sueño, el hambre, el miedo, la muerte. "'Como é possível que um corpo *cole* em uma ideia?', /Barthes se pergunta" (p. 18; cursivas del autor) y Vidal repregunta pasando por esos temas a propósito, principalmente, de la lectura de Antoine Compagnon, discípulo y amigo de Barthes. Toma los registros de la vida diaria, los hábitos, la fragilidad y les da entrada a la investigación como huellas de las coyunturas tanto estéticas como políticas.

El seguimiento de cerca lleva el saber teórico hacia un lugar de reunión de aquello que los tabiques disciplinares suponen separado o necesitan separar. No casualmente, es atinado poner a consideración que, a medio camino entre las dos fotografías y la exploración de la relación con lo investigado, ese acercamiento expuesto de conocimiento del trabajo de Compagnon dedicado a Barthes reconfigura la lectura crítica y la conduce a encontrar caminos hacia lo teórico sin romper los lazos con la observación de los actos no teóricos, pero, al fin y al cabo, teorizables. Acaso sea ese el movimiento conceptual que le permite a Vidal recuperar la afirmación de Barthes: "O supereu marxista censura muito facilmente o prazer", a lo que la autora contesta, "Não se suporta a evidência do prazer: /é isso! É isso pra mim!" (p. 20).

La autora ha anticipado unas líneas antes:

> Trata-se de fazer passar para nossa cotidianidade
> fragmentos de inteligível [...]
> provindos do texto admirado. (p. 19)

La investigación como punto de partida del libro mueve los placeres de la lectura, de la escritura, de la familiaridad con la intimidad de la escritura propia y ajena, como en un extenso diálogo imaginario. Las coincidencias hacen su parte cuando el miedo coloca el proceso en condiciones concretas de producción en épocas de convulsión política y hasta paraliza la escritura. Entonces, la inteligencia afectiva se hace reserva de resistencia, entendida como mantener un deseo activo, decirlo para seguirlo, esperarlo más allá de los resultados. No solo se introduce en el texto de Vidal el relato de la relación afectiva que sobrepasa la obra del autor para desbaratar la distancia y para agudizar lo que podemos entender en cuanto a la declarada muerte del autor que el propio Barthes esgrimió, en tanto que función textual. El "texto admirado" es el que centra en la lectura esa relación ocular con lo que será un diálogo personal y amoroso, como un archivo vital que se desea "hacer pasar" a la propia vida.

Ensayar una novela de amor

El segundo momento performático, ese que pasa a la propia vida y las fotografías de la autora enmascarada, se relata a partir de la imaginación de una ventana. Explica Vidal que, en *Cómo vivir juntos,* Barthes narra una escena según la que se ve desde la ventana a una madre que lleva un cochecito vacío pues el niño va caminando, corriendo, haciendo lo que hacen los niños; dos tiempos distintos, dos ritmos en un mismo vínculo. Es posible observar una serie de pliegues y despliegues en el video de la performance de la autora en el curso que ya se refirió. Vidal mira la cámara mientras se escucha un audio disociado de la boca que permanece cerrada. La voz narra la escena de la ventana. Pero luego, mira hacia el costado, retirando la mirada a cámara, se inclina hacia abajo. En el libro, a ese texto le sigue una extensa interpelación que se introduce diciendo: "Me choca que Barthes possa *não ver* / o que eu vejo nessa cena" (p. 89; cursivas del autor), en lo que insiste ligando varias cuestiones ya mencionadas a lo largo del relato de la investigación como son la investigación misma, la presencia de la

madre en la vida y obra de Barthes, el amor, pero en un tono coloquial, recurrente en la gestión del tiempo familiar y la crianza de lxs hijxs.

Es factible, luego pero hacia atrás, detectar algunos de los trazos de la preparación que el libro ha ido dejando dispersos, tal como sabemos que sucede en relación a las performances de las que no tenemos más que pequeños indicios en video, convergentes en ese texto especialmente relevante porque los temas mencionados toman cuerpo todos reunidos en un descargo que ata un tema más: la mirada. La madre y el niño funcionan como un epítome imaginístico en conflicto, tal como cuando Barthes llevaba de la mano a Vidal como investigadora, como si ese lazo asegurara los otros, por ejemplo el que une la narración de la propia vida y la trayectoria literaria siendo madre. La cámara participa de esa perturbación escenificada a modo de "palestra performática" que responde justamente en el juego entre el mutismo y la reproducción sonora de la lectura diferida: el momento de quiebre producido por ver lo mismo.

Vidal separa los elementos compositivos, esto es, boca cerrada, papel en mano, reproducción de su voz grabada en otro momento, desapropiándose de los recursos básicos de la "palestra performática", desamparando la cámara también una vez separada del audio. Los elementos se integran paradójicamente en una imagen dispersiva, repitiendo el problema del idiorritmo dicotómico que pone en entredicho la teoría de la novela y el vivir juntos. En el libro, el proceso se explicita:

> Faço isso com ela: cortar, colar, montar.
> *Faço* isso porque não sei o que fazer
> com essa cena, que me choca.
> Me choca que Barthes possa *não ver*
> o que eu vejo nessa cena. (p.89)

Así como la imagen iniciática es despojada de su poder definitorio, el video abre la ventana para dejar ver una imagen sencilla, quieta, en blanco y negro cuyo audio es difuso, todo retraído, un rostro serio aunque sereno, sin lances de sentido direccionados, en todo caso, testimoniar la presencia. Su performance se interrumpe, se distancia, se repite en el video y en el texto:

Ver com os olhos dele é um exercício de aproximação, de viver junto.
Um exercício teórico, sem dúvida.
E também um exercício ficcional.
E um exercício afetivo e, quem sabe até,
erótico. (p. 91)

Podrían ser estos versos el epígrafe de una fotografía que usáramos como plataforma de lecturas para indagar en cómo se incorpora ese salto de lo no escrito hacia dentro y hacia fuera de la palabra escrita. Registro de lo otro y de los lenguajes que exploran las distancias, y también la proximidad como cuando la madre lleva el cochecito vacío pero el niño va de su mano. Es ese ensayo dedicado a las relaciones diversas que se miran desde la lente de la investigación como un hacer incorporado, como un "enamoramiento", como una "crítica amorosa", que mediante Qr da acceso a la voz de su hijx, y resuelve parcialmente: "E assim segue a por vezes violenta gangorra dos desejos, nesse viver junto que é ter um filho, essa solidão interrompida por um ser amado -um outro" (89).

Desde la óptica especular que ensayamos hasta aquí, podemos considerar entonces, que la fotografía en la mano de Clorinda Matto permite pensar en ese momento de apropiación técnica que implica el dominio de sus sentidos, para incorporarlos y desincorporarlos tácticamente en el ámbito de las actuaciones literarias. A lo largo de su obra, el trabajo en torno a los archivos visuales, particularmente los que conciernen al trabajo editorial en las revistas culturales, a las prácticas como las conferencias y a la escritura ensayística, desbordan la intención ilustrativa y ponen en foco el artefacto fotográfico mismo como operador cultural.

De modo similar, Vidal acciona el dispositivo ampliado de la imagen digitalizada y sus recursos de difusión, pero precarizada, sin alta definición ni sofisticaciones técnicas, hecho en casa por una misma, haciendo un uso que apacigua los regímenes visuales para darle lugar a sus procesos asociados en el sitio que nos propone presenciar. La investigación se desmarca de los sistemas aparatologizados para devolver a la escena el repertorio íntimo que la atraviesa y, por esa vía, la experiencia que la lectura y el conocimiento transitan, no solo respecto del objeto de investigación sino también con los lazos afectivos que involucran en la vida cotidiana.

El libro de Vidal comporta una investigación subterránea en torno a la novela -¿de amor?- de la que el libro mismo es ensayo, y según el que

la persona narrativa siempre dice algo de la vida de su autorx pero nunca dice lo que lxs lectorxs quieren leer -como en el amor- para estrechar el sentido del texto. La máquina fictiva imagina el sistema teórico vinculado a la escritura cuando la situación política clausura la posibilidad del acto mismo de escribir, cuando la violencia desembraga el vínculo afectivo de pensamientos que prometen organizar la creación. En otros momentos, la escritura, en eso consiste la enmienda al título del libro, y en una perspectiva archivística, performa esas notas de lo inconcluso, colocándolas juntas.

Queda por reiterar que Matto y Vidal se encuentran en tanto que ambas transitan el género ensayístico desde una colocación otrificada, efecto, podemos arriesgar llegando a las líneas finales, del que toman ventaja. Esa especie de gran angular que usa la crítica literaria para poner amorosamente a prueba lo singular resulta provechosa en derivas que tienen todas las notas de la exploración en busca de aquello que prometen las imágenes, y a la espera personal de una técnica lectora con que testimoniar su tiempo. Las imágenes involucradas en sus procesos de trabajo y creación implican ese constante desajuste entre las actuaciones de género y las impresiones de la distancia que escribir deja en lo escrito; oportunidad para ensayos de lo posible.

Referencias

Boero, María Soledad (2017). *Trazos impersonales: Jorge Baron Biza y Carlos Correas: una mirada heterobiográfica.* Villa María: EDUVIM.

Colombi, Beatriz (2004). *Viaje intelectual: Migraciones y desplazamientos en América latina (1880-1915).* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Fischetti, Natalia y Torrano, Andrea (2024). *Tecnologías feministas: prácticas para la resistencia.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Horne, Luz (2021). *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas menores desde Brasil.* Chile: Universidad Alberto Hurtado Ediciones. https://libreria.clacso.org/publicacion.php?p=3938&c=0

Matto de Turner, Clorinda (1909a). *Cuatro conferencias sobre América del Sur*. Buenos Aires: Imprenta Juan B. Alsina.

(1909b) *Viaje de recreo. España, Francia, Inglaterra, Italia, Suiza, Alemania*. Valencia: F. Sempere & Compañía.

Miseres, Vanesa (2019). *Mujeres en tránsito. Viaje, identidad y escritura en Sudamérica (1830-1910)*. Chapel Hill: University of North Carolina, Department of Romance Studies.

Rancière, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

Richard, Nelly (2021). *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Vicens, María (2013). Clorinda Matto de Turner en Buenos Aires: redes culturales y estrategias de (auto)legitimación de una escritora en el exilio. *Mora*, 19, 2), (s/p). https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2013000200002&lng=es&tlng=es.

(2015) Entre las vacaciones y el trabajo: sociabilidad y profesionalización en *Viaje de recreo* de Clorinda Matto de Turner. *Decimonónica* 12, 2, 82-102.

Vidal, Paloma (2018). *De minha janela.* [video] You Tube https://www.youtube.com/watch?v=z8lsWKe8zzk&t=34s

(2023). *Não escrever [com Roland Barthes]*. São Paulo: Tinta da China.



Intervenciones latinoamericanas. El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas (1a ed.)
Luciana Irene Sastre y María José Sabo (Eds.)
Natalia Andruskiewitsch [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre/Noviembre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)

Archivos del desmadre: descalce y politicidad de lo materno en *alfonsina*

Soledad Galván*

La maternidad es un nudo constante.
Juana Roggero, 2020

Dirigida por María Moreno—*alter ego* de la periodista y escritora María Cristina Forero —y surgida en el efervescente regreso democrático, la revista *alfonsina* se editó entre diciembre de 1983 y junio de 1985. Concebida desde su portada como el "primer periódico para mujeres", su agenda abarcó temáticas de profundo interés feminista tales como el aborto, las relaciones sexoafectivas, la maternidad, la diversidad sexual, el matrimonio, las culturas lesbianas y el trabajo doméstico, entre otras. Me interesa desarrollar una aproximación crítica a las entrevistas publicadas en tres números de la revista: el primer número, de diciembre de 1983; el número 5, de 9 de febrero de 1984 y finalmente, el número 10 de mayo de 1984. En estos textos se enuncia una idea de maternidad constantemente interrogada y siempre descalzada del mandato patriarcal y heterosexista sobre la relación materno-filial y la asignación de roles según el género. En este deslizamiento, se asume el desborde como potencia y agenciamiento de identidades políticas, desde las voces de las mismas protagonistas que ejercen múltiples matices de lo materno.

alfonsina polemizó con revistas de la prensa comercial de la época destinadas a un público femenino como *Claudia, Para Ti* y *Vosotras* que "fueron impugnadas como objetos de producción de subjetividades femeninas subordinadas" (Santilli, 2024, p.4). De este modo, la revista disputó sentidos sobre lo femenino no solo en una agenda de clara impronta feminista, sino a través de complejas operaciones discursivas, que subvertían los elementos paratextuales y hasta cierto tono de esas revistas femeninas a través de operaciones cercanas al travestismo y la ironía.

*Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María | sole_galvan@hotmail.com

Interesa pensar también en el modo en que estos archivos emergen en el universo de las revistas culturales de la región, al que Roxana Patiño (2021) denomina "conjunto discursivo potente en la cultura literaria latinoamericana" y los señala como "escena de amplificación y cohesión de nuevos núcleos ideológico-estéticos y tomas de posición específicas respecto de los debates culturales del momento" (p. 19). Así, en el magma fértil de los debates de la reciente democracia resurgen también las discusiones de los feminismos locales. En este contexto, el nacimiento de *alfonsina* acontece en el universo *under* porteño: Carlos Galartenik, más conocido como Tom Lupo, poeta y gestor de proyectos culturales alternativos, fue su director editorial. Autogestiva, sostenida con el aporte de lectores y anunciantes, la revista se propuso como un espacio de discusiones desde márgenes contrapuestos a las revistas "femeninas" hegemónicas. María Moreno dirigía al mismo tiempo el suplemento *La Mujer* del diario *Tiempo Argentino*. Desde territorios antagónicos, las estrategias de travestismo del gesto autoral irán de la mano del tráfico de códigos editoriales que abrevarán en *alfonsina* en diferentes reapropiaciones y subversiones enunciativas. *Papito*, por ejemplo, un texto aparecido en el número 5, muestra una fotografía a doble página (Imagen 1) en la que el cuerpo masculino aparece como objeto de deseo. El texto que lo acompaña declara: "Querido Él, te amo pero no te quiero." (1983, p. 8) y se suceden una serie de demandas de Ella (quien firma) sobre el deseo, el cuerpo, el amor: "Quiero que tu poder sea querer. (Dicen que toda mujer ama a un fascista. Bien: la revolución consiste en cambiar de amores)" (p. 9). En sintonía con la línea editorial de la revista, el texto rompe con la *escopophilia* tradicional y patriarcal que las revistas femeninas hegemónicas imponen a las lectoras. En otras palabras, *alfonsina* rompe con lo que señala Laura Mulvey (1975), sobre los regímenes de visualidad binaristas que colocan a la mujer como objeto de exhibición en función del deseo masculino. Por el contrario, en *alfonsina*, el cuerpo masculino es objeto de deseo, la fotografía lo traduce en una pose pasiva, y el texto, en contrapunto, es casi un manifiesto feminista y deseante, que se reapropia del conocido poema de Sylvia Plath.

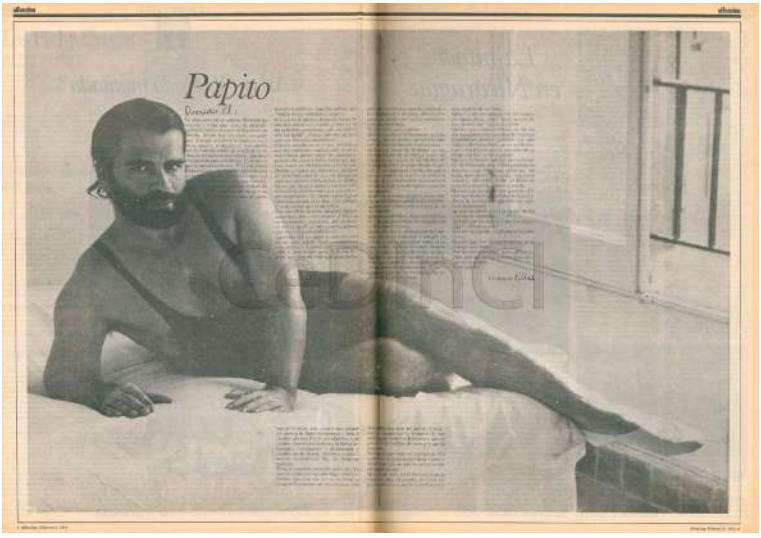


Imagen 1. Papito. Revista *alfonsina* N° 5, 1984. Fuente: CeDInCI

Las discusiones sobre temáticas feministas de la revista tampoco están exentas de juegos cómplices desde el gesto autoral ficcionado. El número 1, por ejemplo, propone un debate sobre el aborto entre María de la Cruz Estévez- seudónimo de Fogwill- quien firma *El aborto es cosa de hombres*, al que María Moreno responde irónicamente en *El aborto no es una cosa*: "esta tocaya mía que tiene una cruz en el nombre y la levanta sobre nuestras cabezas a través de unas asociaciones libres" (1983, p.16).

A través de estas formas de autofiguración, la publicación constituyó una comunidad intelectual cuyas discusiones e intercambios buscaron interpelar a una comunidad lectora de mujeres, que, en la transición democrática, conformaron un porcentaje mayoritario del electorado. En ese contexto, la revista habilitaba a esas lectoras a preguntarse por su identidad como ciudadanas, desde el feminismo como corriente asumida claramente en editoriales y artículos, y también en indicios intertextuales y guiños sutiles. Un ejemplo de ello puede inferirse desde el nombre mismo de la revista, en el que resuena Alfonsina Storni, aunque la minúscula traviste, de modo lúdico, el apellido del entonces presidente electo: Raúl Alfonsín.

Las formas de ciudadanía que propone la revista enlazan lo materno con el arte, la literatura, el propio cuerpo, e incluso con los padres *"que no ganaron laureles en las contiendas masculinas pero supieron fundar su hombría en el trabajo y la resistencia civil"* (1983, p.3, cursivas de la autora). Así, el primer número presenta una declaración de intenciones de la revista titulada *¿Por qué?*, cuyo tono contundente concilia el mundo íntimo con el público, recolocando lo doméstico en el mismo plano que los signos del mundo intelectual:

> *Porque desde hoy vamos a implantar un alegre casamiento del horno con la máquina de escribir, de los anteojos "de leer" con las agujas de crochet, de la casa con el barrio, del barrio, con la Eternidad (con o sin Borges).* (1983, p.3, cursivas de la autora)

En esta suerte de reapropiación del registro de las vanguardias surrealistas, los objetos del trabajo doméstico (horno, agujas de crochet) son emparejados con aquellos que representan el ejercicio intelectual: anteojos "de leer", máquina de escribir. Los territorios que el imaginario heteropatriarcal escinde y asigna a los sujetos según el género, aquí aparecen en una mirada que los desmonta, a modo de mamushkas, refractando el hogar en el espacio público y a su vez, los recoloca, obstinadamente, en la posteridad literaria, desafiando las imágenes patriarcales del canon literario. De este modo, *alfonsina* propone un matrimonio—para nada fortuito, siempre consciente y lúcido—que metaforiza la comunión entre mundo íntimo y vida intelectual.

El texto va reafirmando así, un modo de imaginar vidas en común suturando las heridas de lo materno para asumir la lucha por fuera de las violencias: "[...] *deseamos luchar por el país en lugar de entregarle el cuerpo de nuestros hijos"* (1983, p.3, cursivas de la autora). En otro fragmento, el texto oscila hacia atrás y establece genealogías del afecto en esa politicidad: *"*[...] *la vida no es* contra *nuestras madres, sino* ir *con ellas hacia un destino común sin 'un pañuelo de penas'"* (1983, p. 3, cursivas de la autora).[1] Luego, en un gesto instaurador, se amplía esa familia en la enumeración de heroínas

1 El texto original está escrito en cursiva, a excepción de la preposición "contra" y el verbo "ir" en el fragmento citado. La intencionalidad de este juego tipográfico apunta a reforzar una posición editorial y responde al estilo de la revista y de su editora, María Moreno. También podría pensarse - en un análisis que excede a

de la historia, la literatura, la religión, la cultura popular vindicando un derecho a otras historias, a reposicionamientos alternativos de filiación. En ese gesto, la figura de Alfonsina Storni se enlaza al renacimiento que la revista imagina colectivo, evocando la Venus de Botticelli y acuñando un cordón umbilical- intelectual contundente con la publicación. Así, la maternidad es concebida como un cuerpo político, ya no sacrificial, que no se resigna ante el despojo del cuerpo de los hijos, y que abraza a las ancestras, en una escritura siempre movediza, que oscila entre pasados y futuros posibles, y habita un lugar de desborde y constante fuga. La revista se corre de lo que Luce Irigaray (1985) llama la complicidad del asesinato de la madre, mediante la reafirmación de una genealogía, como resistencia a todo borramiento identitario:

> Olvidamos demasiado esta genealogía de mujeres puesto que estamos exiliadas (si se me permite decirlo así) en la familia del padre-marido; dicho de otro modo, nos vemos inducidas a renegar de ella. Intentemos situarnos dentro de esta genealogía femenina, para conquistar y preservar nuestra identidad. Y no olvidemos tampoco que tenemos una historia, que en la historia, aunque haya sido difícil, han existido algunas mujeres y que con demasiada frecuencia las olvidamos. (p. 42)

Las enunciaciones sobre lo materno en esta publicación se inauguran con un gesto que entroniza a María Elena Walsh como la "madre de todas nosotras" en la portada del primer número. Ese gesto enuncia la figura materna como posición aglutinante de ese "nosotras" que se reconoce y se inscribe en una tradición alterna y desafiante a los cánones heteronormativos masculinistas literarios y artísticos. Me interesa este lugar de enunciación no solo por su potencia poética y política, sino también por el modo en que lo materno se desplaza de su condición de vulnerabilidad a una suerte de legitimación colectiva y por fuera de los estándares esperables: se da a luz a estas "hijas" intelectuales, que en ese reconocimiento se autorizan como tales, aún cuando la orfandad puede ser inminente, ya que, como se asevera en la entrevista de ese número, tal vez María Elena Walsh hubiera rechazado ese mote. En el número 5, la entrevista de Marcela Stieben a la psicóloga Graciela Sikos titulada *La opresión de las madres*

---

este artículo- como uno de los indicios de su travestismo autoral, que permea, de algún modo, las convenciones de la prensa gráfica de la época.

punza las ideas en torno al instinto y amor maternales. En el número 10, una entrevista a las Madres de Plaza de Mayo titulada *Otras madres, otras voces,* enuncia lo materno desde su condición política frente a lo indecible y al trauma de la desaparición, y en su potencia de afectarse colectiva y solidariamente.

En estos números de la revista, la enunciación de lo materno es desplazada de toda convención histórica, política y cultural masculinista y se reinscribe en un género como la entrevista, cuya potencia discursiva radica en el intercambio dialógico entre mujeres en situaciones de paridad de experiencias afectivas, políticas e intelectuales. La polifonía de esa textualidad anuda y refracta saberes y preocupaciones propias del feminismo y se constituye no solo como gesto contraarchivístico, sino también como un archivo de lo sensible (Cvetkovich, 2003) que a partir del trauma imagina otras posibilidades de la maternidad en tanto espacio político, afectivo, intelectual. En esa operación de proyección de nuevas culturas públicas, la figura de las madres se recoloca en espacios de interrogación y disputa a los roles convencionales históricamente asignados al género. Espacios de enunciación de teorizaciones sexuales (Eribon, 2017) que tensionan veridicciones sobre el género, el cuerpo, la sexualidad, provenientes del psicoanálisis, la política, la literatura.

Así, estas escrituras feminizadas (Richard, 1993) construyen lo que denominaré un *archivo del desmadre*, en tanto descalzan la idea de maternidad de los mandatos heteropatriarcales y la reinscriben en territorios alternos de lo sensible. Modos precarios de enunciar lo materno que son también—en su desborde—gestos en fuga de potente intervención crítica y política en escenarios posdictatoriales.

María Elena o la orfandad feminista

Obro por reverencia y no deber,
para que mueras menos
y sientas, pobre ausente,
que hago un reino de tu servidumbre.
María Elena Walsh, 1994

La portada del primer número de *alfonsina*, aparecido en diciembre de 1983, muestra a María Elena Walsh, fotografiada por Sara Facio y Alicia

D Ámico (Imagen 2). Allí se enuncia el título que dará nombre a la entrevista: "María Elena Walsh: la madre de todas nosotras". Otros títulos anuncian el temario de ese número, que abordarán el reciente destape argentino y la consecuente cosificación del cuerpo femenino en la publicidad y un debate sobre el aborto. La entrevista aparece en la sección *Persona*s y esas temáticas se abordan en la voz de la escritora, en diálogo con María Moreno, quien firma el texto como alfonsina.



Imagen 2. Portada. Revista alfonsina N°1, 1983. Fuente: CeDInCI

Es interesante detenernos en el título en tanto asume una entronización en una vía plural: política, intelectual e íntima. En el epígrafe se explicita la resonancia de operaciones similares en la historia feminista, en la que ese gesto, que supone el reconocimiento de la madre de un movimiento, hace consciente una orfandad inminente. En este caso, se alude a Betty Friedan, feminista norteamericana de las décadas de los 60 y 70, "prócer sin monumentos del feminismo norteamericano" (1983, p. 4) en relación a un artículo homónimo que le dedica Nora Ephron, guionista y escritora norteamericana feminista contemporánea de las lectoras de la revista. Moreno se permite especular con el gesto de rechazo en una cachetada por parte de Friedan, recolocándolo en la posibilidad de que Walsh lo hubiese comprendido. Esta genealogía asume lo materno en su

cariz intelectual y político. En cuanto a la dimensión doméstica, en el que el gesto de la cachetada bien podría entramarse, la escritura se asocia a la noción de parir: "Pero María Elena Walsh la habría comprendido; ella nunca aspiró a la condición de madre, aunque nunca se canse de quejarse de que la poesía no conoce un parto sin dolor" (p. 4). Lo materno, entonces, se vincula a la escritura, en su potencia de gestación del trabajo intelectual que fluye y atraviesa el cuerpo femenino, también con dolor. El gesto de rechazo de Walsh hacia la maternidad se recoloca en el terreno de lo literario.

El rol de las mujeres en la política es uno de los temas recurrentes en la entrevista, en un contexto de democracia reciente, en el que ese tipo de debates están a la orden del día. En la introducción, se reconoce la militancia de Walsh en el espacio feminista, aún durante tiempos de dictadura en los que la prohibición de ciertos términos, obligara a las mujeres a nuclearse en *La Causa de las Mujeres* o *Condición Femenina,* solapando términos feministas. Una estrategia del débil (Ludmer, 1985) que encuentra subterfugios lingüísticos para esquivar hábilmente la censura y espejarse en los gestos de ficción autorales y travestis de la misma revista. En cuanto a la agenda política del momento, Walsh señala la escasa participación de las mujeres en las diferentes esferas de gobierno y apela a la obligación de modificar esa situación, también en un juego en el que el que las palabras cobran un peso performativo y semántico importante, cuando se le pregunta si esa situación puede modificarse:

> *Puede* es una expresión que no nos conviene. *Tenemos* que modificarla. No nos van a regalar nada y no me refiero a este gobierno sino a todos los partidos, todos los gremios, las instituciones que representan a profesionales y obreros, a todos los grupos humanos del país. Pero tengo que aclararte una cosa: en el actual gobierno hay una cierta inquietud por esa ausencia de mujeres; tanto que a mí me ofrecieron un cargo, la dirección de ATC, que no acepté. Y no acepté porque el cargo venía ya con todo el equipo dirigente designado y además porque mi función en la vida no es tener un cargo público, lo cual no quiere decir que no agradezca el ofrecimiento. (1983, p.3, las cursivas son de la autora)

Este imperativo, según Walsh, va de la mano del protagonismo de las mujeres en el electorado y el nivel de profesionalización alcanzado en la época, aunque admite que las mujeres "no están fogueadas" en el terreno político, debido a la corrupción propia de cofradías masculinas:

> Con mujeres en el poder, ¿cómo podrían seguir manejándose los engranajes que están basados en la estafa, el porcentaje, la corrupción, etcétera? Es muy difícil que un hombre le diga a una mujer: "Vamos y vamos". ¡Ah, no! Porque eso es cosa de ellos debido al eterno muchachismo. Una mujer es un convidado de piedra. (1983, p.3)

En este sentido, la escritora aboga por la salida de las mujeres del espacio doméstico, incluso cuestiona un proyecto que promueve el sueldo para las amas de casa; considera que reforzará etiquetas y expondrá a las mujeres a mayores demandas. Walsh considera que el trabajo doméstico debe ser responsabilidad colectiva, para aliviar a la mujer en su vida pública. Uno de los epígrafes la cita:

> "Todo lo que signifique que no estamos en casa, deleitadas en cortar tomate, enloquecidas de dicha ante una olla roñosa o cambiando pañales, todo lo que implique otra actividad, irrita, y sabemos o debemos saber que en esa actividad nos desempeñaremos con la mayor cantidad de dificultades, penas o castigos", dijo, pero sin asomo de amargura. Como si hubiera llegado al final de un largo camino o como si un poco de woolf hubiera en Walsh. (1983, p. 5)

Las maternidades reales y la labor doméstica se cuestionan aquí en su condición de mandato que, de ser desafiados, dificultarán cualquier actividad que aleje a las mujeres de esas tareas. Lo doméstico emerge en el diálogo entre dos mujeres—escritoras, ambas—difractando el mundo íntimo para entrelazarlo en la historia de un país recientemente salido de la dictadura. También aparece una evocación a las madres intelectuales: aquí el nombre de la escritora londinense en minúscula, traza un pequeño signo de irreverencia, hermanado en el mismo gesto que aparece en el nombre de la revista. Más adelante, Walsh evocará un consejo de Virgina Ocampo, respecto de la persuasión y el diálogo como estrategias feministas. Así, lo materno se va constituyendo en el desarrollo de la entrevista

como una genealogía intelectual y política, en el ejercicio constante de una subalternidad táctica.

Es interesante observar cómo se van poniendo en juego distintas modalizaciones de la maternidad a lo largo de toda la entrevista. Cuando se le pregunta por el deseo de maternar, Walsh lo niega rotundamente, aunque confiesa, con algo de humor, que estuvo a punto de casarse hasta que descubrió que no tenía vocación. Dicho esto, aclara: "Creo que la lucha de las mujeres no está en contra del casamiento ni de la maternidad, sino que sean la única posibilidad en la vida" (1983, p. 5). En ese sentido, el feminismo como la posibilidad de una vida mejor, como oportunidad de cambiar las estructuras patriarcales es enunciado una y otra vez a lo largo de toda la entrevista, en la voz de una matriarca erigida en la revista con plena conciencia de una orfandad que no es tal. En todo caso, la entronización de María Elena Walsh en el primer número de *alfonsina* es un gesto que se reinscribe en nuevos territorios, en los que lo materno aparece problematizado y refractado como posibilidad de ciudadanía.

La mano oprimida que mece la cuna

Es importante hablar mientras acariciamos otro cuerpo.
Luce Irigaray, 1985

Marcela Stieben, la cronista, amamanta a su bebé. La entrevistada, Graciela Sikos, psicóloga y militante feminista, atiende las demandas de un hijo pequeño. El *locus* de enunciación de la entrevista aparecida en el número 5 de la revista escenifica casi de manera performática el tema que reúne a esas mujeres: la maternidad como una de las formas de la opresión.

El título—*La opresión de las madres*—evidencia una imagen de lo materno que se desplaza del estereotipo de "la madre" como figura unívoca, siempre en relación con la abnegación propia de un "instinto" que a lo largo de toda la conversación será desmitificado. Esta escena se repite en el cierre de la entrevista, en un gesto que no niega el lugar de las niñeces ni su necesidad de cuidado y afecto, y a su vez, el modo en que su lugar y sus voces tienen presencia en lo discursivo:

> Los primeros llorisqueos marcaron el final de la entrevista. Era tarde. Había que cambiar pañales, preparar la cena, lavar caras, pedir que no peleen,

> cuidar al bebé de los enchufes, poner la mesa, el piyama, los dientes, la cama, los cuentos. Hasta mañana, mami.
>
> Buenas noches, hijo. (p. 5)

Esa enumeración despliega un derrame de las tareas de las madres que comienza en el llanto, prosigue en acciones de cuidado de los hijos, hasta detenerse en los objetos que designan el prolegómeno al descanso, y las voces de madre e hijos cerrando la escena. La potencia discursiva replica no solo lo demandante de las tareas de cuidado, sino también en esa enumeración derramada, el cansancio. Me interesa señalar estas escenas que abren y cierran la entrevista, ya que enuncian lo materno en multiplicidad de voces, acciones, demandas tanto en la esfera pública como dentro del hogar. Esa enunciación parecería mostrar la dimensión totalizante de las tareas de cuidado en la maternidad que el patriarcado asigna a las mujeres.

El epígrafe de la entrevista cuestiona la asignación de roles en relación a lo materno en todo lo viviente: "El lugar de la mujer, como el de las hembras en el mundo animal, no tiene por qué estar ligado a la casa y a la crianza de los hijos" (p.4) y luego, Graciela Sikos desmitificará el instinto maternal a través de ejemplos varios. Uno de ellos, referido al modo en que especies animales se relacionan entre sí y con sus crías. Resuena, entonces, una mirada feminista sobre el maternar que presta atención sensible también a lo viviente, se bosquiza, se hace espejo en lo que allí sucede, para punzar miradas pseudo biologicistas que postulan lo materno como cualidad inherente al género femenino.

También se observa críticamente la maternidad como garantía de la producción de la fuerza de trabajo y de un orden estructural que invisibiliza el trabajo doméstico, y, por lo tanto, no reconoce su lugar en la economía del capital:

> […] hay toda una organización social basada en una mujer que se queda en el hogar apoyando al hombre que sale a trabajar afuera. Ella activa los mecanismos de producción de la sociedad cuidando los bienes (hijos), haciendo la comida, lavando la ropa, etc. Desde un punto económico es atractivo como moral, con historias referidas a la biología, a lo natural, a lo congénito, queda correcto, queda organizado decir que los roles son así, para que nadie discuta para que nadie se salga de esos carriles porque así

> está garantizado un orden en donde hay alguien que trabaja y hay alguien que trabaja y no cobra. La que trabaja en su casa, cuida a sus hijos, al marido, hace de intermediaria entre los hijos y el marido, entre los hijos y el marido, y por eso no cobra. (p. 5)

Sikos va deshilvanado las representaciones sobre lo materno y la distribución de roles, desde múltiples lugares que punzan los discursos de la ciencia, En cuanto a ciertas veridicciones del psiconálisis en torno al lugar de las madres como garantía de bienestar de los hijos o de la maternidad como forma de realización de las mujeres, va desgranando distintas hipótesis. En relación a los hijos, la especialista subraya la necesidad de figuras que deseen y hagan felices a esos niños, que pueden asumir otros integrantes de la familia, como tíos o abuelos, poniendo en duda la abnegación materna como lugar que asegure ese bienestar. En cuanto a la maternidad como destino, retoma el gesto de señalar a madres intelectuales y afectivas cuya realización personal fue, justamente, no elegir ese destino: Simone de Beauvoir, la fotógrafa Alicia D Ámico, una amiga de la entrevistada que dirige una escuela. La maternidad que se rechaza, dice Sikos, es una transgresión a la norma heterosexista: "[…] esa mujer está saliendo de las normas y está demostrando que le va bien, que es feliz, que se realiza" (p. 4).

Las teorizaciones sobre la maternidad que Sikos desarrolla, no parten de su saber profesional o su vida militante, sino que ambas esferas anclan en la observación sensible de escenas de la vida cotidiana. Una de ellas transcurre en un subte, en el que viaja una familia —padre, madre, hija— y una amiga de la madre. Allí el relato se detiene en el modo en que la madre interpreta un gesto de la hija e interrumpe su juego con el padre, en una posición de educadora. Al finalizar el viaje, la madre recoge una valija pesada del portaequipaje. La lectura de Sikos postula la figura materna como mediadora, causada por la presión social que padecen las mujeres y de los mandatos que internalizan, que impacta en la posibilidad de diálogo y juego entre padres e hijos y obtura posibilidades de creación en los varones, ratificando las exigencias sobre los roles maternos.

Otra escena es la que la entrevistada recoge en un restaurante: un almuerzo de domingo, una familia sentada en una mesa cercana. La actitud de la madre apurada, nerviosa, pendiente del cuidado de los hijos. La corporalidad del padre, manifestando lo contrario: relajado, come tranquilo,

habla con los hijos, mira alrededor. La posibilidad de prestar atención, de observar el mundo, de ejercitar una disponibilidad sensible, en las madres se obtura ante las demandas de las tareas de cuidado.

La mirada de la entrevistada sobre situaciones próximas, cercanas, en las que presta escucha a la polifonía del territorio (Despret, 2022) de lo materno en contextos urbanos elabora saberes que provienen de una disponibilidad afectiva a lo que sucede en el mundo. Lo materno así, se experimenta en el propio cuerpo, a través de una escucha performática de ese devenir.

La maternidad como praxis colectiva y política

Somos las únicas madres paridas por nuestros propios hijos.
Hebe de Bonafini, 1983

La entrevista *Otras madres, otras voces*, aparecida en mayo de 1984, reúne a Elida Bussi de Galletti, Reneé "Yoyi" Epelbaum, Idalina Radice de Tatter y Agustina Paz. Este grupo de mujeres, de diversas procedencias y formaciones son—tal como lo dice el título de la entrevista— integrantes de Madres de Plaza de Mayo. En ese entonces, Elida tenía a su hija Liliana Elida desaparecida, Reneé a sus tres hijos, Idalina a su marido, y Agustina, a su hija. Lo materno se anuda aquí con lo indecible del despojo de los hijos. El trauma activa y nuclea a mujeres en la organización colectiva en búsqueda de justicia y en el reclamo de la aparición con vida de sus familiares.

La enunciación de lo materno en esta entrevista se traduce desde el título en un gesto de descalce de las figuras más conocidas de la agrupación: "Obviamente, Hebe de Bonafini no es la única Madre de Plaza de Mayo, aunque casi la totalidad del periodismo se empeñe en ponerla en la tapa en exclusividad" (p. 9). Así la revista se posiciona al margen de la agenda hegemónica de los medios de comunicación y concibe lo colectivo en la polifonía de temas y voces alternativos, menos visibles, pero que rondan la herida de la pérdida y las desapariciones.

Las cuatro mujeres tienen procedencias diversas pero que narran un país desde ciudadanías atravesadas por las migrancias, los exilios, las persecuciones políticas. El cuerpo materno sobrelleva heridas provocadas por estados dictatoriales. Reneé Epelbaum, oriunda de Paraná, se autodenomina "cabecita negra" al presentarse y cuenta de sus estudios como

maestra normal y de su carrera de Letras interrumpida por la muerte de su madre, una mudanza y su ingreso en el mundo laboral. Elida Bussi de Galletti se formó en la carrera de Humanidades y Ciencias de la Educación en La Plata, ocupó un cargo directivo que dejó a causa de la dictadura de Onganía. Fue gestora del Plan 60, un método de enseñanza que buscaba, según sus palabras "[…] que los chicos pensaran, sacaran conclusiones, quisimos que los chicos tuvieran la vivencia de que la enseñanza no era de una sola asignatura sino que era una correlación en las mismas" (p. 9), para luego afirmar que fue terrible su destrucción a causa del régimen dictatorial. Idalina Radice de Tatter, nacida en Asunción, Paraguay, se formó también como docente y según sus palabras su carrera se truncó a raíz de las persecuciones:

> […] no he podido realizar una carrera normal porque hemos estado perseguidos por más de 30 años por dictadura militar. Apenas pude ejercer durante los primeros seis años de haberme recibido de maestra porque al terminar el profesorado ya estábamos con mi esposo en el exilio. Soy un producto de la persecución a las ideas en Latinoamérica. (p. 9)

Agustina Paz, se presenta desde la literatura, haciendo suya la frase de un escritor canónico:

> Recordando y parafraseando a Julio Cortázar—"porteño, clase media, colegio nacional, esto no se le pasa a uno así nomás"—yo diría: niña bien, educación hispano-oligárquica, Sagrado Corazón, esto tampoco se le pasa a una así nomás. (p. 9)

En el modo en que estas mujeres se presentan, la identidad tiene una clara conciencia política, intelectual, de clase. Exilios, carreras y proyectos laborales truncos, la clase social como una marca indeleble, aparecen en un modo de decirse no solo en un contexto, sino también en una genealogía intelectual, política y social. Una *carte de visite* que asume lo personal imbricado en la politicidad del género.

La maternidad se convierte en un devenir colectivo, cuya agencia política encuentra formas de enfrentar al poder dictatorial en la búsqueda de justicia. El espacio íntimo herido por las violencias del terrorismo de Esta-

do empuja a estas mujeres al espacio público, convirtiéndose el activismo en una actividad totalizante. Dice Idalina Radice:

> Desde la desaparición de mi marido, ha sido imposible dedicarme a una actividad productiva, aunque hice todo lo posible. Me he dedicado de lleno a encontrar a mi esposo, no solamente personal, sino también en forma colectiva. No solo a través de Madres de Plaza de Mayo, sino también organizando la búsqueda de paraguayos desaparecidos en la Argentina, tenemos una lista de 56, más los hijos de paraguayos. (p. 9)

Desmontar las desapariciones y devolverles a las víctimas un modo de existencia contraviene el silencio instituido desde el poder patriarcal sobre el destino de esos cuerpos. La insubordinación como gesto deviene contra-relato que desmonta los discursos del poder, incluso trastocando los roles asignados según el género, en las que la figura frágil de una madre se convierte en estrategia contra la violencia. Los varones quedan por fuera de las rondas en la plaza, en una decisión estratégica y colectiva. Agustina Paz refiere a ello en un fragmento:

> Creo que hubo una gran mayoría de hombres que hubiera querido estar a nuestro lado en la Plaza, que apoyaron a sus mujeres moralmente, materialmente para que ellas pudieran contar con el tiempo necesario para actuar. Pero estaba el hecho de que ellos se exponían más: una madre siempre parece más intocable. (p. 10)

La politicidad de lo materno se convierte así en subalternidad táctica que interviene y ocupa el espacio público y se reapropia de los imaginarios heterosexistas que colocan a las madres en un lugar de vulnerabilidad para dislocarlos. Así, lo materno asume un cariz perfomático, no solo en el movimiento del espacio íntimo al espacio público, en las rondas de cada jueves, sino también en las estrategias que despliegan en el reclamo por el destino de los hijos.

El terror también performa el propio cuerpo de las madres. Idalina confiesa "¨[…] me temblaban los talones cuando estaba en Plaza de Mayo y llegaba la policía" (p. 10) y cuenta sobre las precauciones que debían tomar al volver a sus casas. Elida cuenta: "[…] cuando llegaba a la estación Piedras comenzaban a temblarme tanto las rodillas que hubiera querido que

se descompusiera el subte" (p.10). Ante ese horror que atraviesa el cuerpo materno, lo vital aparece no solo como una estrategia de supervivencia, sino también de resistencia. Las entrevistadas narran pequeños gestos que alivian y refuerzan el sentido de la búsqueda: tomarse de las manos, tomar conciencia de lo que implicaba enfrentar ametralladoras tan solo con un pañuelo blanco.

En las voces de estas mujeres, la maternidad coagula los gestos de una errancia insubordinada contra las violencias y el olvido, y gesta nuevas maneras de comunidad entre vivos y muertos. Los desaparecidos—nuestros muertos—poseen la potencia de actuar y hacer actuar; y esa búsqueda se convierte en un intento de capturar su resplandor, mediado por lo que Despret (2024) llama "tacto ontológico".

Lo materno: una enunciación problemática

En una recién parida democracia, *alfonsina* aparece como territorio fértil de enunciación de lo materno en su posibilidad de ciudadanía. Esto es, amplificando la experiencia reciente de la transición democrática desde la voz de las mismas mujeres, desbordando sentidos sobre las imágenes inmutables de la maternidad que impone el poder patriarcal y recolocándolas como posibilidad política, afectiva e intelectual. Gestar, parir, maternar son procesos vitales que atraviesan y transforman los cuerpos y las experiencias de las mujeres en lo que puede considerarse un camino sinuoso, oscilante, cuya temporalidad es un hoy continuo. Juana Roggero (2020) señala que este proceso es

> [...] un punto intermedio entre dos puntos, lo que queda en el medio. No es principio ni fin o es los dos. Y narrar el proceso es darle valor al aprendizaje, a la forma poco delineada que tienen algunas cuestiones. Como si dijéramos: ahora el extremo está en el medio, no en las puntas. Hablemos del nudo. La maternidad es un nudo constante. Ni introducción ni desenlace: nudo. Y es que la maternidad no se resuelve en algún momento, no va hacia ningún lugar. Es presente continuo, perpetuo. Es atender a un nuevo idioma del aquí y ahora vuelto eco, oración eterna. (pp. 257-258)

Dicho esto, si el espacio materno es el "el lugar situado de una enunciación problemática" (Domínguez, 2020, p.147), *alfonsina* recoloca esa enunciación en el debate público de la transición democrática. La maternidad como ciudadanía asume un carácter mucho más complejo y más amplio en esa emergencia, que no se acota solamente a las tareas de cuidado ni a un destino en función de la familia heterosexual. La figuración diversa de la maternidad en estos archivos, asume la potencia creativa y deseante de las mujeres, ya señalada por Irigaray (1985):

> Traemos al mundo otras cosas además de criaturas: amor, deseo, lenguaje, arte, expresión social, política, religiosa, etc. Pero esta creación, esta procreación, nos ha estado secularmente prohibida y es preciso que nos reapropiemos esta dimensión maternal, que en tanto mujeres nos pertenece. (p. 41)

Se puede gestar una generación de intelectuales y feministas, en la figura de una madre poeta y escritora reconocida en la literatura para las infancias, pero que no elige maternar como destino. María Elena Walsh como una madre intelectual, en el primer número de *alfonsina*, en una democracia recién inaugurada, es también la instauración de una genealogía en la que el arte, la ciencia, lo político se entrelazan. Asumir el rol de hijas en ese "nosotras" feminista, implica recibir un legado y una orfandad—siempre oscilante—con la que Moreno especula de manera sutil, al observar el rechazo de ese rol por parte de la escritora y ponerlo en cruce con el diálogo entre otras madres e hijas del movimiento feminista. Orfandad que no es tal en tanto lo materno se reconoce como la figura de una intelectual que abrió camino en la militancia feminista y a la que se le presta escucha en sus teorizaciones sobre la maternidad como elección y no como mandato. En este gesto, la revista posiciona a las "hijas" generacionales de María Elena Walsh para intervenir en el debate intelectual y político. Se puede conversar y pensar sobre el maternar y los vínculos entre madres, padres e hijos intersectando psicoanálisis, militancia, y la propia maternidad con la observación sensible a la polifonía de la vida cotidiana de las madres en escenarios urbanos y las relaciones entre crías y especies. La voz de una psicóloga y militante feminista refracta saberes y experiencias en los que periodista y entrevistada están, en el momento de la conversación, ejerciendo su rol de madres. El instinto maternal, los ro-

les heterosexistas, las tareas de cuidado son desplegados desde un presente continuo, desde la experiencia de lo materno hecho nudo, sin principio ni final, desde el propio "cuerpo a cuerpo". Se puede nacer como madres, paridas por los hijos desaparecidos, que las afectan en una revuelta ante el horror y la violencia del terrorismo de estado y las empujan a marchar, colectivizarse y buscar justicia.

En estos archivos hospitalarios (Szurmuk y Virué, 2021), la maternidad es problematizada y a su vez entramada en la historia de las mujeres. Lo materno asume diferentes matices, intensidades y gestos siempre desde las voces de sus protagonistas.

Si el archivo, en palabras de Arlette Fargé (1991),es "una desgarradura en el tejido de los días, un bosquejo realizado de un acontecimiento inesperado" (p. 11) cabe la pregunta por el modo en que estos archivos del desmadre punzan la trama del poder patriarcal potenciado en una cercana dictadura y qué de esos vestigios perduran aún en tiempos democráticos. Aquellas figuraciones sobre las madres que la mirada patriarcal escamotea, censura o invisibiliza, en estos archivos se expanden en topologías mutantes y polifónicas para intervenir críticamente en un escenario de ciudadanías recobradas. Enunciaciones que emergen en un diálogo, trafican saberes, despliegan estrategias para contravenir mandatos patriarcales.

alfonsina se convierte así, en territorio que aloja archivos en los que el gesto materno de "traer algo al mundo", aparece como una promesa de futuro. El cuchicheo que mira el envés de la trama, aquello que Tamara Kamenszain (2000) llamó "vanguardia doméstica" es aquí estrategia que encauza la polifonía de las entrevistas desde un periodismo en franca discusión con la agenda hegemónica del momento, que propiciaba un modo unívoco de habitar lo femenino, y por ende, lo materno. La irreverencia de las madres deseantes, en continua fuga de los mandatos heterosexistas, se desborda así, en conversaciones entre mujeres que interrogan sus roles, narran sus historias, aman a sus ancestras, vindican heroínas olvidadas, enfrentan al poder y preguntan por sus hijos violentados, se hacen red, comunidad, abrazo, árbol genealógico.

En un presente en el que un *sensorium* neoliberal fagocita las conversaciones sobre la vida en común y violenta las múltiples maneras de maternar y cuidar, acaso estos archivos del desmadre que *alfonsina* propuso

en la transición democrática ofrezcan indicios para imaginar nuevos horizontes.

Referencias

alfonsina (1983). La madre de todas nosotras. *alfonsina*, (1). 1. 4-5. https://americalee2.cedinci.org/wp-content/uploads/2018/04/ALFONSINA_n1.pdf

alfonsina (1983). Por qué. *alfonsina*, (1). 1-3. https://americalee2.cedinci.org/wp-content/uploads/2018/04/ALFONSINA_n1.pdf

Cvetkovich, Ann (2003). *Un archivo de sentimientos: Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas.* Barcelona: Bellaterra.

Despret, Vinciane (2021). *A la salud de los muertos.* Buenos Aires: Cactus.

(2022). *Habitar como un pájaro.* Buenos Aires: Cactus

Eribon, Didier (2017). *Teorías de la literatura: sistemas del género y veredictos sexuales.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Waldhuter Editores.

Estévez, María de la Cruz (1983). El aborto es cosa de hombres. *alfonsina*, (1). 16. https://americalee2.cedinci.org/wp-content/uploads/2018/04/ALFONSINA_n1.pdf

Domínguez, Nora (2025). Nueve recorridos sobre literatura y maternidad. En Ostrov, Daniela y Jurovietzky, Silvia (Coords.), *Historia feminista de la literatura argentina. Itinerarios y resistencias* (pp. 137- 162). Villa María: EDUVIM.

Fargé, Arlette (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons El Magnánim.

Friera, Silvina (2022). Hebe de Bonafini, la historia de un símbolo y de una lucha. *Página 12.* https://www.pagina12.com.ar/484540-hebe-de-bonafini-la-historia-de-un-simbolo-y-una-lucha

Irigaray, Luce (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir.* Barcelona: laSal, edicions de les dones.

Kamenszain, Tamara (2000). Bordado y costura del texto. En *Historias de amor. (Y otros ensayos sobre poesía).* Buenos Aires: Paidós.

Ludmer, J. (1984). Las tretas del débil. En Patricia Elena González y Eliana Ortega (Eds.), *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Ediciones Huracán.

Moreno, María (1983). El aborto no es una cosa. *alfonsina,* (1). 16. https://americalee2.cedinci.org/wp-content/uploads/2018/04/ALFONSINA_n1.pdf

Mulvey, Laura (1975). Placer visual y cine narrativo. En Wallis, B. (Ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 364-377). Madrid: Akal.

Papito. *alfonsina,* (5). 8-9. https://americalee2.cedinci.org/wp-content/uploads/2018/04/ALFONSINA_n1.pdf

Patiño, Roxana (2021). Ensayismo crítico y revistas culturales en el Cono Sur del entresiglos. En Patiño, Roxana y Calomarde, Nancy (Eds.), *Ficciones críticas. Escrituras latinoamericanas contemporáneas* (pp. 19-41). Villa María: EDUVIM.

¿Por qué? *alfonsina.* (1). 1 https://americalee2.cedinci.org/wp-content/uploads/2018/04/ALFONSINA_n1.pdf

Richard, Nelly (1993). ¿Tiene sexo la escritura? En *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática.* Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.

Roggero, Juana (2020). Lo materno: espacio continuo, presente perpetuo. En Arnés, Laura; De Leone, Lucía y Punte, María José (Coords.), *Historia feminista de la literatura argentina. Poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 257-261). Villa María: EDUVIM.

Stieben, Marcela (1984). La opresión de las madres. *alfonsina*, (5). 4-5. https://americalee2.cedinci.org/wp-content/uploads/2018/04/ALFONSINA_n5.pdf

Walsh, María Elena (1994). Retratc o de señora que hace dulces. En *Los poemas*. Buenos Aires: Seix Barral /Biblioteca Breve.

Szurmuk, Mónica y Virué, Alejandro (2020). La literatura de mujeres como archivo hospitalario: una propuesta. *El taco en la brea,* 11. 67–77: UNL. DOI: 10.14409/ tb.v1i11.9154

Santilli, Lucía (2024). Feminismos en la "transición": democracia y politización de la diferencia en alfonsina y Alternativa Feminista. *Revista Izquierdas*, 53. 1-25.



Intervenciones latinoamericanas. El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas (1a ed.)
Luciana Irene Sastre y María José Sabo (Eds.)
Natalia Andruskiewitsch [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre/Noviembre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento – Compartir Igual (by-sa)


Hablar
ARCHIVA
LA
EXPERIENC
MIDA

Una selva ante el fin: o modos de insistir en la respiración

Melania Ayelén Estevez Ballestero*

Preludio

Ellos vendrán a matarnos,
porque no saben que somos inmoribles.
No saben que nuestras vidas imposibles
se manifiestan unas en las otras.
Jota Mombaça, 2020

Hijas del fin del mundo, algunas de nosotras escriben. Bordeando el silencio re-nombran. Sacan cuentas de las que faltan, de las que quedan. Cantan. Espeso, el aire tiembla, nos recuerda que todavía estamos acá, vivas en medio de todas las formas del colapso. En el año 2018, Daniela Catrileo publica a través de un pequeño sello del sur de Chile, Del Aire Editores, su tercer poemario: *Guerra florida/ Rayülechi malon.*

Las calles de la ciudad en la que vive, en las que el libro se presenta, arden desde hace algunos meses. En mayo el movimiento feminista, que reavivan las estudiantes desde la demanda de una educación anti-sexista y el deseo de movilizar una revolución cultural, invade el espacio público. La ocupación, señala Nelly Richard (2021), genera una redistribución de lugares y posiciones y, a la vez, desborda los formatos y técnicas de administración de la demanda en términos de políticas públicas. Por este motivo, la intelectual sostiene que fue vivido como un "exceso" (p. 316) que desbordó las medidas o reglas de lo procesable. En noviembre del mismo año el centro de Santiago vuelve a encenderse tomado, en esta oportunidad, por barricadas dispersas de gente que resiste los carros hidrantes y la represión para que, entre *afafanes* y *pifilkas,* se escuche harto: "pacos asesinos" (Catrileo, 2018b, s/p). Denuncian la ejecución del comunero Camilo Catrillanca por un grupo de Carabineros que responden al Comando Jungla y le disparan por la espalda. El nombre de Catrillanca se suma a una larga lista, a una estela de cuerpos caídos que cruza el retorno

*Universidad Nacional de Córdoba / CONICET | melania.estevez.ballestero@mi.unc.edu.ar

a la democracia y se dilata más allá, como apunta Catrileo (2018b), "bajo un dispositivo colonial que sólo cambia en sus matices históricos" (s/p).

Alicia Genovese (2016) sostiene que escribir poesía "es negar el lenguaje como maquinaria que se coloca en piloto automático e impide acercarse a la compleja singularidad que plantea la experiencia con lo real" (p.16). Los poemas que componen *Guerra florida/ Rayülechi malon* (Catrileo, 2018a) irrumpen en este contexto socio-discursivo desordenando signos e imaginarios, tensando las gramáticas públicas de muerte y captura desde las cuales la realidad se encripta y, recortada, se viraliza. Frente a la lógica discursiva del *bot* que optimiza la reproducción mecánica de los mismos enunciados, se insiste en el poema como un modo de rayar las ficciones apocalípticas coloniales y racistas que vuelven a reactualizarse. En ese ejercicio que incomoda la lectura y el hábito de los sentidos normalizados, desde la misma portada de este poemario, la escritura poética ensaya dos gestos: la atención y el desvío.

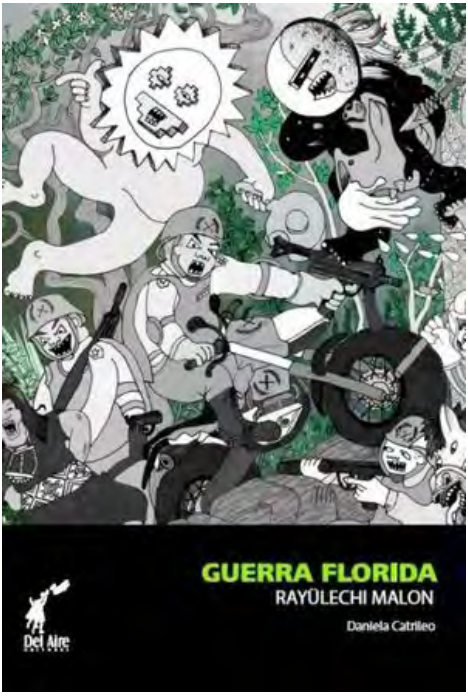


Imagen 1. Portada del libro *Guerra florida/ Rayülechi malon*, de Daniela Catrileo (Ediciones Del Aire).

Si nos detenemos en la textura del primero notamos que, construyendo un montaje heterogéneo de palabras e imágenes, el poemario comienza por tornar densa la percepción de lo cotidiano. En efecto, reinstala significantes ya viejos, -guerra florida, guerra, *malon*[1]- y solicitándonos volver a mirar, volver a pronunciarlos en este presente de la enunciación, no solo los desplaza y reenmarca sino que, además, detenidos en el borde de la página los abre a una nueva resonancia de sentidos carente de contornos precisos, tal como la ilustración que se recorta en la tapa. Un rumor que todavía no logramos descifrar y, antes del primer poema, nos inquieta. A la vez, entre un fondo de verdes intensos y vibrantes contrastante con figuras en valores monocromáticos del gris y el negro, la imagen llama la atención sobre lo que en esos intersticios silencioso se pliega: lo que florece, lo que grita. Cuida de los detalles, cubre algunos rostros, pone de manifiesto otros mientras desarticula el binarismo como posibilidad de interpretación de un plano en el que los cuerpos se superponen y batallan torciendo el paisaje.

Con la espera y el cuidado que supone la práctica de este gesto, prolongando el anuncio más allá de la portada, los poemas practican, además, numerosos desvíos. En el cauce de una poética que se arroja al movimiento de las aguas y la diáspora, primero, en *Río Herido* (Catrileo, 2016), luego, en *El territorio del viaje* (Catrileo, 2017), la escritura explora en este poemario nuevas variantes laterales. De las estructuras breves y fragmentarias que caracterizan a los dos primeros libros de la autora, se desliza hacia la composición de sesenta y seis poemas narrativos que, creando movimientos temporales, dilatan el número de versos y estrofas. Paralelamente, al expandir la trama narrativa de los poemas, la escritura se introduce en el terreno de la ficción. Organizados en cuatro apartados que interrumpen y rasgan los relatos convencionales, los poemas imaginan otra historia de la guerra o las guerras que asedian las diversas tierras de esta porción del mundo renombrada, en las lenguas coloniales, como América. En las roturas expuestas de la trama, introducen otras protagonistas que abandonan el camino del héroe para bailar lo que resta de vida: tomadas de las manos *weichafe(s)*, mujeres, *ñañas* rehacen y deshacen mitos y simbologías. Cada uno de los apartados puede leerse, así, como una escena en la que asistimos al despliegue de los acontecimientos ficcio-

1 Término empleado en la traducción al mapudungun, a cargo de Arturo Ahumada, para nombrar la "guerra".

nados al ritmo de los cortes de verso y las cesuras que se abren entre un texto y el siguiente. Esta escenas se titulan: "Revuelta de cuerpos celestes/ Chingkoluwyechi wangülen" (Catrileo, 2018a, p.11); "Mantra de ofensiva/ Dungudungutun weychayael" (p.51); "Apocalipsis song/ Pewfaluwün song" (p.76) -; y "Pos Guerra/ Rupan Malon mew" (p.132).

El orden secuencial que podría sugerirnos la disposición de estos títulos en el espacio material del libro falla en la primera escena. El tiempo de la historia, marcado por la respiración cambiante del poema y su fraseo, disloca la concatenación lineal de los hechos. Junto al cuerpo de las guerreras el tiempo se contornea. Gira hacia atrás hurgando en una memoria personal que es ya siempre compartida. Deslizándose entre memorias, enlaza un contragiro y avanza componiendo un presente en variación de referencias tan ambiguas como múltiples. Del primer al cuarto poema, en la revuelta que nos prometía el título de esta primera escena, el presente de la enunciación se curva hacia el pasado y, en la fracción de un instante en el que los registros sensibles se agudizan, fuga un porvenir tembloroso. Leemos:

Sí
me quedé en tu boca
cuando comenzó el temblor
y entre espesuras del monte
un par de luces
palpitantes sobre la floresta

En ese instante el día entero se transformó
composición de meteoritos y centellas
vadeando nubes

De lejos escuchamos un estallido
azotes de viento truenos culebras
rugieron anunciando la tormenta

¿Recuerdas?

Abandoné mi mano en tu espalda
y te abracé

a la espera de lo que llaman destino
(Catrileo, 2018a, p.18)

May
konlu nüyün
mülewen tami wün mew
fey rangintu trükonkülechi mawida
pelontumekey
wente lemuntu

Müchay müten kaletuy antü
fey ngilarumey tromü mew
kakewme wangülen-ngetuy

Alütripa allkütuiñ tralkatun
newentu kürüf tralkan filu
"akualu fütra mawün" raraküingün

¿Tukulpafiymi am?

Tranakünun tañi kuwü tami furi mew
fey rofüleyu
Üngümkülen felerpuael dungu

(Catrileo, 2018a, p.19)

La figura del destino como punto final se dilata en la espera. No termina de llegar. Permanece abierta como los versos y las estrofas que se hilan sin puntos ni comas, separadas tan solo por los blancos en la página. No es que la muerte y el horror no lleguen, que las visiones de la ocupación no se materialicen en la carnadura de los textos. Es que el apocalipsis como único futuro y como horizonte último se erosiona y se recusa al volverse canto ritual en medio de la batalla, mantra de ofensiva. Jota Mombaça (2021) sostiene que en un mundo configurado como una distopía colonizada y recolonial, tanto antinegra como anti-indígena, liberar el "poder de las ficciones" del dominio totalizante de las "ficciones del poder" (p.67) es parte de un proceso denso de rearticulación frente a las violencias sistémicas.

Tal proceso requiere, según la artista, un trabajo continuo de reimaginación del mundo y de las formas de conocerlo tanto como la articulación de resistencias y líneas de fuga que deformen los modos del poder a través del tiempo. La fuga se concibe, de este modo, como una estrategia colectiva y una premisa especulativa para construir aquí -donde estamos y vivimos- rutas provisorias: "un susurro de posibilidades imposibles, la manifestación misteriosa de la existencia de lo que no existe" (p.19). Dislocando el final en la experiencia de una temporalidad espiralada que continuamente se rehace, los poemas de *Guerra florida/ Rayülechi malon* (Catrileo, 2018a) siembran la sospecha sobre las fantasías coloniales, racistas y patriarcales de una devastación irremediable. En la contemplación de ese final impuesto como mandato desde una percepción que se expande en la acumulación de presentes, pasados y futuros, el tiempo en este mundo se abre a otras vidas, a un resabio que se agita irreductible a la muerte y el miedo, al horror que ordena sucesivamente la historia. En el poema dieciséis de "Apocalipsis song" (p. 75) escuchamos:

Cuando aceptas la muerte
tu pecho se expande
los músculos decaen

contemplas el final
como un baile de algas
agitando su resabio
del lenguaje

Ya no hay miedo
ya no estás entre dos mundos
porque tú
tú
eres l a f r o n t e r a
(Catrileo, 2018a, p.112)

Llowmafilmi tami layael wüla
pürampaymi neyün
fün ilo nagmey

inakintuymi tati wechun
kollof purun reke
nengüm-nengümngey kewün
ñi kümen

Likakewelaymi
mülewelaymi rangi epu mapu mew
eymi nga
a f m a p u n g e l u am eymi
eymi may
(Catrileo, 2018a, p. 113)

Al fugar el tiempo y sus marcaciones, los poemas, a la vez, dislocan las cartografías del poder, los modos en que el acceso a los espacios ha sido dispuesto. De una escena a la otra las mujeres que toman la voz, que ocupan la primera persona para re-contar frente a una larga historia de silencios impuestos, se mueven más allá de las posiciones enunciativas que les han sido asignadas. Tal como señala Silvia Mellado (2023), las mujeres *weichafe*, contracara de las cautivas, en esta ficción poética son quienes "ejecutan el malón como mecanismo de justicia" (p.89). Ocupando el lugar de guerreras - incluso "por momentos despiadadas" (p.92) dirá Mellado - que ejecutan al violador con sus propias manos, subvierten la representación normalizada de los cuerpos femeninos racializados como cuerpos relegados al sufrimiento. Entrenan flechas y coreografías, se trasvisten, beben, afilan piedras y, orquestando una redistribución del monopolio de la violencia detentado por "los que llegan" (Catrileo, 2018a, p. 102), exceden las fantasías de control y expropiación que arquitecta el mundo colonial. Deshaciendo aquello en lo que las narrativas dominantes las tornan, las que no debían sobrevivir, en los tiempos espiralados del poema devienen sacerdotisas, curanderas, profetas. Dios con rostro de pájara. La guerra. Muerte. El saber y el secreto. Flor de tuna. En todas esas geografías en las que fueron y son o serán saqueadas, heridas, brutalizadas, asesinadas, abren un brecha en la que viran más y algo distinto a cada una de las figuras previstas en el marco del cronotopo moderno-colonial.

Al ritmo de sus pasos, en sus travesías de fuga y deserción, de tal modo, se ponen en variación los repartos de la tierra, los viejos nuevos cercamientos en base a los cuales se distribuye el territorio. Las fronteras,

hechas cuerpo, se mueven y, tal como se observa en el verso final de la última cita, se espacian entre la selva y la cordillera, el monte espeso, un mar de cenizas, el barrio que se revela matadero, la avenida Panamericana, las montañas, el Volcán. A la vez arcaica e hipermoderna, esta tierra se revela paisaje en trance. En ese estado liminar que prolonga y sin resolverse dilata la (a)tensión, la tierra como las mujeres habla de la guerra, de la ocupación y del saqueo: tiembla, estalla en azotes, arde, anuncia la llegada del ocaso. Al respecto de los sonidos de la *Mapu* y de su escucha Soraya Maicoño (2023) manifiesta: "el territorio es el conocimiento/ el territorio da conocimiento/ el territorio se abre para entregar/ ese conocimiento que está desperdigado/ esperando a quien pueda/ y quiera/ acceder a él" (p. 8). Las cuatro escenas en las cuales se despliega *Guerra florida/ Rayülechi malon* (Catrileo, 2018a) nos invitan a escuchar las imágenes de los territorios que, en trance, diseñan paisajes de saberes. La tierra sabe del colapso en curso, de un terricidio, que como sostiene Moira Millán (2024) supone la destrucción de la vida en todos sus modos, por lo tanto, una agresión continua al orden cósmico. Un ataque y una política predatoria que el poder colonial despliega de forma sistemática a lo largo de la historia y se remonta, según Millán, a su desembarco en estas costas. En este fin del mundo que, así, se vuelve cotidiano para una multitud de seres, pueblos y ecosistemas que se ensamblan constituyendo el orden cósmico, la tierra sabe además a los frutos "recién caídos de la higuera" (Catrileo, 2018a, p. 35), al néctar de las semillas que se vuelve "seña para no morir esta noche" (p. 35), alimento al final del día y de un amanecer más. Sabe de/a resistencias y fuerzas que aún nos habitan y se propagan. Vuelve a florecer tras el temporal. No cede, como la hiedra "trepa pequeños mundos" (p. 36). Es la piedra, roca volcánica que se convierte en lanza y en diosa ébano, "bandera insurgente de nuestra piel", dirá la guerrera (p.66). En el canto del poema, tal como explica Soraya Maicoño (2023), "el sonido del territorio vuelve a tu cuerpo/ y devuelve tu cuerpo al territorio" (p. 4): en esa tierra en trance se esboza, de nuevo, un último baile.

Resta, en la boca de estos poemas, todavía un desvío. Probando un nuevo modo de tensar y friccionar las lenguas *Guerra florida/ Rayülechi malon* (Catrileo, 2018a) se publica como un poemario bilingüe. En esta apuesta, el trabajo de la escritura se torna compartido: un hacer mano a mano con el traductor, Arturo Ahumada. Rediseñándose como una práctica y un pensamiento entre, con-junto al cuerpo de otrxs y, en este

sentido, como otra posibilidad de lo común, la escritura de este libro lleva a un nuevo extremo la corrosión de las nociones de origen/original, propiedad, pertenencia. Daniela Catrileo (2019) nos recuerda: "de hecho, la escritura y el cuerpo se desbordan en su propia relación de posesión, siempre son de otros, siempre somos otros en ambos casos" (s/p). De una página a la otra, el corpus de los poemas respira la música de dos lenguas y despliega sobre el blanco dos dibujos disímiles de la grafía. Cada texto, enhebrando variedades del español y el mapuzungun, desata una travesía polimorfa y errática que mina los procesos y protocolos de normalización discursiva. En primer lugar, invierte el diseño convencional de las ediciones bilingües situando el español en la página derecha y el mapuzungun en la izquierda. La variación de posiciones en el espacio codificado del libro altera un régimen de visibilidad y de lectura convencionalizado que presupone la jerarquización de las lenguas de traducción. Asimismo, al inscribir una lengua que, como advierte Melisa Stocco (2021), en consonancia con los procesos de genocidio y despojo material y simbólico a los que fueron sometidas las comunidades racializadas fue destinada a desaparecer, contradice e impugna el paradigma monolingüe español dominante en la región latinoamericana. En relación al caso de Chile, Francesco Chiodi y Elisa Loncón (1995) explican que la consolidación de las fronteras nacionales del Estado fue acompañada por la implementación de una política lingüística que apuntó al repliegue y el desuso del mapudungun a los fines de imponer al castellano como única lengua nacional y oficial en regiones interétnicas. Dicha política se nutrió, según notan lxs lingüistas, "de una concepción por la cual toda diferencia cultural debía ser homologada a los patrones dominantes en el país (de habla castellana y de cultura occidental)" (p. 6) y aunque logró sus objetivos llevó al mapudungun a un estado de exclusión, aminoramiento y deterioro funcional y estructural. Frente a este diseño político, el poemario repone la lengua materna y desdobla la escritura exponiendo en la superficie del papel sus violencias solapadas. Cortada, la lengua se remienda como un acto colectivo de indisciplina. La traducción desplaza al español del centro de la escena y recuerda que los sonidos, los ritmos, los nombres y los modos de predicar de la lengua mapuche y de sus hablantes no solo mantiene su vitalidad, sino que ponen en variación los alfabetos del poder con -en palabras de Millán (2024)- "la potencia tectónica e inasible de un lenguaje no anclado en los protocolos lexicográficos estables de los idiomas occidentales" (p. 18). En su re-

verberación ese mismo desplazamiento genera una grieta, otro punto de fuga del poema. Las páginas situadas a la derecha, donde el hábito lector ubica el foco de atención de nuestra mirada se nos vuelven opacas en la traducción al mapudungun, escapan al régimen escópico, se resisten a la exigencia de la sobre-exposición y la comunicación inmediata. Mientras intentamos continuar a tientas con el resto de esta ficción poética Daniela Catrileo (2019) nos sopla al oído:

> elegir la poesía de pronto también es elegir el silencio. Pues apenas aullamos en las sombras de su lenguaje, esperando quizás algún trozo de su forastera seña. Arroparse de pronto de aquellos velos que exigen tanto como aquellas voces. Escribir y borrar, tachar y volver atrás. El verso retrocede incluso en el desborde de nuestras aguas. La poesía no es sublime, es trabajo que se quiebra al intentar componer su espacio […] (p. 4).

Ahí donde no alcanzamos a leer nos preguntamos por lo que excede y, haciendo colapsar el imaginario monolingüe y monocultural, explora posibilidades agazapadas en la imaginación inaudita de otras formas de re-existencia. Nos preguntamos por esa voz que en la madrugada del primer poema se levanta e imprevisible, envuelta en la bruma, toma la palabra para, como señala Grada Kilomba (2021), tornarse la oposición absoluta de lo que el proyecto colonial predeterminó: la narradora y la escritora de su propia realidad. Una voz abigarrada en cuyo tono resuenan diálogos, susurros, promesas, cantos, gritos que burlan la vigilancia discursiva. Cavernosa y brillante, una voz que escarba en el presente y recuerda el horror, también la ternura y lo desconocido: cierto "ardor que punza" (Catrileo, 2018a, p.44). En esta modulación, una voz florida que se desboca y fractura las narrativas dominantes. Rehilando los planteos de Gabriela Milone (2023) diríamos una "ficción fónica" (p.66) que se monta en el desorden de los archivos coloniales y patriarcales fundantes de un régimen de autorización discursiva violentamente desigual. Archivos que administran y reglamentan orígenes que nunca cesan de gobernar y mandar lo que han iniciado (Tello, 2018): el fin de ciertos mundos. En adelante nos detenemos a considerar estas dos operaciones que emprenden y coreografían los poemas: el montaje de una voz, el desmontaje de un archivo.

Entre montajes y desmontajes: coreografías de la voz y del archivo

Nada es como creemos que es en el territorio del poema.
Siempre puede ser otra cosa.
Claudia Masin, 2022

Si acompañando los ritmos curvos del poemario retornamos sobre nuestra lectura y esta vez nos detenemos en las comisuras del texto, llegamos a percibir la reverberación de un llamado. Desde el título la escritura convoca la palabra de otrxs que, entre cesuras y respiraciones, alternancia de escenas y ecos zigzagueantes de las lenguas, se sobretejen en una trama de referencias cruzadas. Cita, por empezar, la imagen de la guerra florida, del tiempo previo a la colonización europea, de las tierras ocupadas por el Imperio Azteca y de los pueblos Toltecas. A continuación, en el intersticio de una dedicatoria que para construir su ofrenda verbal entremezcla sin distinción español y mapudungun, conjura a las *ñañas*: a cada hermana, amiga con corazón de *weichafe*. Concita, además a otra poeta, a Gabriela Mistral. Una Mistral poco revisitada que lee y escribe a contrapelo la historia chilena, haciendo foco en sus documentos de barbarie (Sepúlveda Eriz, 2018) y, en ese revés, trae la figura del destierro, de la tierra que se pierde pero que también dura. En la deriva irregular de una guerra que, como señala el tercer epígrafe, "jamás se agota en absoluto/ turpu afkelay" (pp. 8-9) y se despliega en un tiempo espiralado y reversible, evoca además a "la mujer la primera" (p.46), al Gran Khan, a la Malinche, a Lorca, a Chavela Vargas, a Ngünechen y a Quetzalcoatl, al Volcán Madre y, otra vez, a las hermanas, las amigas. Entre todas, recurrentemente a "E l l a": la amante, la compañera de la que se nos dice muy poco, y cuyo vocativo rodeado de silencio se espacia como si abierto pudiera durar más en la boca.

El denso entramado de estas citaciones nos permite notar que la escritura se afana en el trabajo de abrir y escarbar diferentes archivos culturales, literarios, familiares, históricos, lingüísticos. Archivos disímiles y fragmentarios que, interpelados desde recorridos de lectura/escritura errantes e inestables, se tensionan. A la vez, archivos menores de las memorias astilladas, las voces que cantan bajo y, en su disonancia, se movilizan contra la monumentalidad y el control significante del archivo de la Nación. Revisando los modos en que la noción de archivo ha sido construida, Andrés Tello (2018) propone comprenderla en los términos de

una "máquina social" que "opera en el ordenamiento jerárquico de los registros de la producción social y se constituye a partir de una articulación de diferentes cuerpos, prácticas, técnicas y funciones enunciativas en un momento dado, suponiendo la configuración de todo un régimen sensible" (p. 62). Asimismo, retomando los planteos de Jacques Derrida (1997), advierte que cumple dos funciones principales al enlazarse a la máquina del Estado: "el establecimiento de un origen y del orden de los registros en la superficie social" (p.52).

Desde esta perspectiva teórica podemos sostener que, en el caso del Estado chileno, la máquina social del archivo instituyó una épica nacional blanca, colonial y centralmente masculina (Sepúlveda Eriz, 2013) como principio de origen, o recuperando las conceptualizaciones de Homi Bhabha (2010), como ficción fundacional normalizadora que conjugará adhesiones y exclusiones. En paralelo, al clasificar y diferenciar jerárquicamente los registros que reglamentan dichos y hechos, actas y actos (Tello, 2019) consignó una narrativa de la guerra atravesada por una gramática racista. Apoyándose en ella, el Estado procuró unificar un territorio y una población nacional a partir de la construcción de un nosotros opuesto a un otro ontológicamente diferente que debía ser, tal como señala Fernanda Libro (2020), o bien incorporado a través de dispositivos como el de las reducciones que suponían la ocupación y expropiación de tierras y comunidades, o bien expulsado, "arreado" (p.47) en términos de Silvia Mellado (2020), más allá de las fronteras productivas y, en última instancia, exterminado. Valiéndose de esta narrativa, a partir de la cual se trazan distinciones biopolíticas entre vidas a proteger y vidas a sacrificar y se demarcan zonas de excepción intensificadas de la población y el territorio, tanto el Estado-nación chileno como el argentino perpetuarán, según demuestra Libro (2020), la representación del pueblo mapuche como "una otredad interna" (p. 121). Frente a este archivo hegemónico, a sus imágenes y sus narrativas, se ficciona el poema. En su hacer desplazado de las gramáticas hegemónicas y la lengua dominante, canta y baila ensayando partituras de revuelta. Sobre la página, estos diseños versificados exploran y exhuman materiales olvidados o invisibilizados; reexaminan imágenes y lenguajes para inventar otros montajes que desarman jerarquías y cánones; reescriben, mediante nuevas claves interpretativas, la historia del despojo y, en el desorden y la profanación de su línea del tiempo, además otra: historia de la cura y de la siembra.

Tras abrir los archivos, la escritura, podemos pensar junto con Walter Benjamin (2010), avanza como quien excava: no tiene reparos "en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo resolviendo y esparciendo tal como se revuelve y se esparce la tierra" (p.93). En esa insistencia, "entre espesuras del monte" (p. 18), "una madriguera de hojas" (p. 14) y "pastizal de jazmines" (p. 118), pero también en la aridez del barrio, los poemas indagan en aquello que los relatos épicos fundantes del imaginario nacional dejan fuera, en lo que, no dicho, aguarda la ocasión para ser pronunciado. Claudia Masin (2022) sugiere que la escritura poética es el reino del condicional: "El reino del *¿y si…?* ¿y si fuera posible cambiar lo efectivamente sucedido, transmutarlo como una operación alquímica?" (p.370, cursivas de la autora). Partiendo de estas preguntas, el pensamiento sensible que opera en la poesía, sostiene Masin (2022), transforma los hechos, los subvierte, los embellece, repara lo roto, una y otra vez. Hace existir reversiones, inversiones que no acatan las disposiciones del discurso dominante. Performando una ficción poética cuyo acto de imaginación parte, precisamente, de lo que podría haber pasado y de lo que aún podría pasar, los poemas de *Guerra florida/ Rayülechi malon* (Catrileo, 2018a) re-hilan el cuerpo-tela (Martins, 2021) de las mujeres y, en su relato y su realidad alternativa, astillan los marcos de representación normativa a partir de los cuales han sido inscriptas por los regímenes discursivos del archivo estatal. Así, en lugar de disponibilizar una representación que opere como un nuevo dispositivo de captura, corroe las imágenes sedentarias y desestabiliza las marcas de identificación convencionalizadas por el poder. Leda Maria Martins (2021) propone pensar en la figura cuerpo-tela como un cuerpo-imagen material y mental que no remite apenas a las poéticas visuales ya que evoca también, como sonoridad, una intensa activación de los registros auriculares. Quienes ahora cuentan o cantan y bailan su versión del recuerdo y del futuro se nombran en las cuatro escenas poéticas como "Ella", "nosotras", "tú", "mujeres", "niñas", "pájara", "hermanas", "esclavas", "las muertas", "prisioneras", "amigas", "las vivas". En esta gramática rítmica que se expande y condensa, varía de forma y composición, las referencias en continuo movimiento tornan ambiguas y, a la vez, plurisignificativas. De este modo, las imágenes de sus cuerpos se re-crean en una compleja trama de articulaciones que, como agrega Martins (2021), se enlazan y entrelazan, ondulándose con sus entornos, imantadas por gestos y sonidos, vistiendo y componiendo códigos y sistemas. Hebra por

hebra cada cuerpo se percibe tejido y tejiéndose a otros. Desmontando la ontología del individualismo que cifra la figura del humano como sujeto competitivo y racional, se exponen a un contacto que desagrega este paradigma y propicia otras formas de relación y responsabilidad. Leemos:

Esa tarde pude sentir
tu respiración en mi rostro

Estábamos tan cerca de ganar
pero nunca fuimos heroínas

Envolví mis brazos en tu cintura
para tocar mis huesos en tus huesos
y decir:

esta danza
es por nosotras
(Catrileo, 2018a, p. 92)

Feychi nagantü
neyüñmaen iñche ñi ange

Epe wewfuyu
welu turpu wewfengelayu

Rofülelfiñ tami trarütuwe
iñche ñi foro ñi fülafiel eymi mi foro
ka iñche ñi feypiael:

tüfachi purun
iñchiw-ngealu
(Catrileo, 2018a, p. 93)

Las líneas precedentes nos permiten observar cómo estos cuerpos, que en la travesía del poemario, bajo la amenaza constante de ser aniquilados, se enfrentan a una distribución diferencial del daño, la violencia y la muerte, en lugar de replegarse traman perturbadoras proximidades: entre

archipiélagos, "selva y humedad" (p. 172) o en la *waria*, a la intemperie, en medio de "un conjunto de escombros" (p. 132), las mujeres se reúnen, celebran fiestas y ritos, ensayan "un escenario de griteríos" (p. 26), untan veneno en la punta de sus lanzas (p. 78), preparan las ofrendas, devienen "niñas puma/ niñas ciervo" (p. 30), y también "cactus" y "selva/ que florece tras el temporal" (p. 16). Trastocando las jerarquías biopolíticas de lo viviente que sostiene el humanismo liberal de la modernidad, generan conexiones inesperadas e inespecíficas. En lugar de genealogías verticalistas y antropocentradas, construyen lo que junto con Donna Haraway (2019) podemos pensar como parentescos raros, ensamblados entre bichos humanos y no humanos: de florecimientos multiespecies. Lejos de restaurar la pureza de un origen estos parentescos suponen pregnancia y movimiento como estrategias de composición de una red de interdependencia de la vida que se sostiene contra los proyectos de reactualización de la violencia distópica.

En esta producción colectiva de un mundo vivo (im)posibe, las mujeres que migran y en el desplazamiento mutan de piel, contextura y nombre poniendo en variación tanto las gramáticas de la identidad como las normas de género, se religan en torno a la búsqueda de un dios el cual se revela ave migratoria: "un animal que intenta dejar su plumaje" (p. 118), "una travesti del Bustamente" (p.146), "exiliada/ analfabeta/ errante" (p.170), una más entre todas ellas. Apenas un reflejo de la propia mirada, esta pájara se rehúsa a cumplir su función arcóntica como mito fundante de un orden histórico: tiene ataques existenciales, "nunca quiso ser dios/ ni mito de flores en el desierto" (p. 168) y tampoco quiere "ser un ancestro" (p. 174). Reunidas, estas mujeres, sus símbolos y sus ritos, potencian otros lazos que, a su vez, afirman otras coordenadas de existencia. Exigen no solo su derecho a la aparición, a la figura que junto a la tierra se les expropió, sino, además un florecimiento, un germen de mundo, en sus propios términos. Sensible a estas insurgencias que incitan el desacomodamiento de los órdenes pautados y las posiciones distribuidas por las narrativas dominantes, en la escena final, titulada "Pos Guerra/ Rupan Malon mew" (p. 131), la escritura poética aclara:

No hablo de héroes

Hablo de mujeres
que prenden barricadas

¿Puedo pedir que mi última vista
sea mi calle?

Esa es una guerra

entre los pacos y mis hermanas
entre jaguares y águilas
donde los neumáticos
no son más que adorno

Una guerra bien triste
donde todos juguemos
que no hay guerra
(Catrileo, 2018a, p. 162)

Wewkelu mew rumelay iñche ñi nütram

Fey rumey domo mew nga
üyümkefilu katrürupapeyüm

Epe layali iñche, ¿eluñmangeafun ñi adkintuael
iñche kidu ñi rüpü?

Tüfa kiñe malon tati

Pu pako engün iñche ñi pu domo lamngen
pu nawel engün pu ñamko
faw pu chüngküll awtu
duamngelaingün

Kiñe lladkün malon
fey ngenofulu malon
trokiwfaluwiiñ
(Catrileo, 2018a, p. 163)

En el habla del poema las mujeres, que toman por asalto el lugar de los héroes, exceden la figuración normativa que las circunscribe a la ima-

gen de los cuerpos dañados o bestializados. En tanto *weichafe* son quienes afilan las armas, prenden barricadas y ocupan las calles. Quienes cuerpo a cuerpo, bailando y borrachas en un acto de justicia, pero también de venganza para con sus violadores nos cuentan: "luego/ repartimos sus intestinos/ por el cordón montañoso/ de los Andes" (p. 152). Poético, este accionar no calca la lógica de las ficciones dominantes del poder. Palabra por palabra, en boca y manos de estas guerras la redistribución de la violencia implica formas tangencialmente desviantes del cuidado. Al respecto Jota Mombaça (2021) señala: "Nadie pasa incólume por la violencia, y todas nosotras que fuimos violentadas y agraviadas a lo largo de la vida sabemos bien de eso. La violencia crea marcas, implica vidas, nunca es un evento simple, siempre es complejo, multidimensional y por eso requiere cuidado" (p.81). Moira Millán (2024) explica que en mapudungun el término "weychafe" que proviene de "weychan" (p.24) alberga otro sentido: el proceso legítimo de la autodefensa. Luchar como *weychafe,* según aclara la autora, es posicionarse como guardiana de la *Mapu* y la vida. En *Guerra florida/ Rayülechi malon* (Catrileo, 2018a) las mujeres que van a la guerra preparan curas y ungüentos, saben cómo sanar y rescatar a las otras. Preparan alimentos, comparten los días tristes, el hambre, las preguntas, sueños y abrazos.

En su sobrevivir y su resistencia estos cuerpos señalan, otros modos de decir, de contar y de escribir la historia de la guerra. De este modo, los poemas performan otra voz. Una voz que, ante una larga historia de silencios impuestos, quiebra el régimen de autorización discursiva, manda a callar al blanco, a los enemigos a los que apenas escuchamos balbucear y asume la primera persona. No obstante, dado que se articula desde ese cuerpo-tela, como señalaba Martins (2021), poroso, investido de múltiples sentidos y disposiciones que remiten a experiencias y memorias individuales tanto como colectivas, esta voz desborda las configuraciones tradicionales del yo lírico. Envuelta en cantos y bailes, que inscriben a quien habla en circuitos de resonancia, cambia de tonos y de color. Por momentos se torna selvática, densa en rumores, crujidos, estruendos, crepitares, susurros, retumbos y zumbidos. Por otros, anfibia, capaz de accionarse indistintamente en diferentes medios, de articularse en zonas liminares.

De tal modo, en esta sintaxis de composición irregular, el diseño de la voz se reformula y se grava como un paisaje sonoro en el que pulsa una pléyade de voces más que humanas desbaratando las dinámicas jerar-

quizantes, estallando los registros de la pertenencia y la propiedad. Entre ondas y radiaciones la voz del poema construye un montaje polifónico que abraza lo *champurria* -la mezcla, la contaminación- como potencia y derrame. Derramándose, deviene una potencia que no puede ser contenida en tanto excede los signos lingüísticos occidentales, el alfabeto del poder. Desde el corte y la herida que supone la imposición de la gramática y la normativa del español en el cuerpo de estas mujeres mapuche, las voces que se inventan y comparten deambulan diaspóricas entre lenguas: de un lado de la página se inscribe en mapudungun, del otro en español y, cuando todavía no alcanza, echan mano de las medias lenguas que corren por las calles. Un paso todavía más allá, contra las clasificaciones opresivas de la lengua y su funcionamiento fascista (Barthes, 2015), deriva huella, traza:

Llevamos huellas de sangre estampadas
en piel morena y dorada

Una pintura que traza
el mapa de las estrellas

-ese es nuestro lenguaje-

Una figura trazada
no una palabra que imita
(Catrileo, 2018a, p. 96)

Nieeyu mollfün kopawe
yu kurü ka milla trawa mew

Kiñe adelkawirin adkünukefilu
pu wangülen ñi rüpu

-tüfa tayu dungun tati-

Kiñe adkünun ngüpün llemay
kiñe inaadentukelu dungun no
(Catrileo, 2018a, p. 97)

Silvia Rivera Cusicanqui (2010) afirma que hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras porque estas en vez de designar encubren. Ante lo que las lenguas escamotean, frente a una realidad y a una memoria veladas, selectivamente eliminadas de los registros del archivo oficial y, haciendo de la rotura el resquicio de una posibilidad, la escritura poética modula otras pronunciaciones contaminadas del gesto inquieto de los cuerpos que conspiran y componen mapas trazando puntos de apoyo en los huecos de lo no dicho. Insumisa esa voz que exhuman los poemas interrumpe, de tal modo, el espectro sonoro uniforme y monolingüe del archivo, se pronuncia contra sus silencios.

Una cadencia, otra respiración

A partir de la indagación de estos materiales que al reponerse resquebrajan la unificación de las narrativas y los imaginarios consagrados como un corpus legítimo por la maquinaria social del archivo, los poemas instalan una disputa por lo que puede ser repetido y lo que debe ser olvidado (Cámara, 2021). Al accionar esta intervención proponen una relectura revulsiva de la fábula del origen que expone el despliegue de una violencia archivadora, de una economía de supresión la cual opera tanto a nivel del relato como de las prácticas ejercidas sobre cuerpos y territorios.

Esto nos contaron
de esto trataba la fábula del origen

Así quemaron las chozas
y los últimos maizales

Pero la sospecha
nos hizo desenterrar el orden de lo cotidiano
hasta volver al otro lenguaje
recogiendo savia como lenguas
dispuestas al diluvio salvaje
del mañana
(Catrileo, 2018a, p. 128)

Tüfa yu feypietew engün
Tüfachi dungu koni chi wünen piam mew

Famngech lüpümngey tati ruka
ka ti afpun uwalwe

Welu tayu trokiwkülen mew
rünganentufiyu pefaluwkenochi dungu
yu wiñotuael kangelu dungun mew

Kodaytulen kewün reke
adkünuwiyu feychi tripakochi awkan
küpalechi antü mew
(Catrileo, 2018a, p. 129)

Frente a esa violencia del origen, al fuego y la ceniza que asedian cada página del poemario, se organiza la sospecha y la insurrección: desenterrar el orden de lo cotidiano. Darlo vuelta, torcer su rumbo como un modo de rasgar las suturas de sentido, las interpretaciones definitivas para, como dice Mario Cámara (2021), volver a dotarlas de movimiento o dejarlas respirar. Andrés Tello (2018) resalta que "la instauración de un mito implica algo más que un relato sobre el origen de los tiempos, el comienzo de las cosas o el orden de los hechos, proyectándose sobre la vida humana bajo la forma de un destino inexorable" (p. 54). Desarmar el relato de los orígenes, se plantea como una operación que, en efecto, no solo acciona sobre la memoria y el pasado sino sobre el cotidiano. En consecuencia, al trastocar la fábula del origen la escritura poética desmonta la temporalidad cronológica y progresiva de la Nación que se define como un mandato. Así, las visiones de la ocupación, la invasión y el despojo se reiteran: saltan entre tiempos, como la guerra nunca terminan, componen "una saturación de imágenes que no conmueven" (Catrileo, 2018a, p. 62). Todo lo que queda del principio es incertidumbre, el hilo cortado de una interrogación que punza: "¿Y ahora qué?" (p. 24); "¿En qué momento llegó el fuego del acero?" (p. 70); "¿Cuántas hemos caído ya?" (p. 102); "me pregunto qué hubiese pasado/ si ellos/ no/ hubiesen llegado/ ¿Quiénes? / ¿Quién?" (p. 102). Corrido el punto de origen, ficcionado como relato recursivo y desorganizado "de la marcha bélica cuerpo a cuerpo" (p.

64), el final también se descompone. El relato del progreso se desintegra entre pesadillas y recuerdos temblorosos que confunden el régimen de realidad. El apocalipsis, por otra parte, se torna una duración de "tanta, tanta muerte" (p.124), humo y futuras heridas. Pero, entonces, nos dice el poema, cantaron: en el revoltijo de lo que no sabe cómo empieza ni cómo termina, de cuántas quedan y cuántas faltan, de la hermosa noche muerta y el diluvio salvaje del mañana, estallan y florecen rebeldías. Junto a las ofrendas exigidas se presentan promesas de guerra. La rabia masticada entre dientes se vuelve partitura de movimiento, coreografía. La imaginación, semilla. Y el recuerdo, que no pudieron extinguir ni los cañones ni las balas, deseo que desborda en lucha por las palabras y los silencios que construyen las historias de nuestros cuerpos. La guerra, esa que inventariaron los archivos de los Estados-Nación como procedimiento histórico de apropiación, partición y explotación del espacio y de todo lo que en él habita, se reescribe. Guerra es aquí, en la piedra del poema, en la punta de obsidiana, una estrategia de sobrevida afilada entre muchas, otra respiración robada al tiempo. Es la flor del Canelo abriéndose como gesto ante el zorzal. Una selva y su rocío ante el fin.

Referencias

Barthes, Roland (2015). *El placer del texto y lección inaugural.* Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Bellessi, Diana (2023). *La pequeña voz del mundo.* Córdoba: Caballo Negro.

Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas.* Buenos Aires: Paidós.

Cámara, Mario (2021). *El archivo como gesto.* Buenos Aires: Prometeo.

Catrileo, Daniela (2016). *Río Herido.* Santiago de Chile: Edicola Ediciones.

(2017) *El territorio del viaje.* Chile: Archipiélago ediciones.

(2018a) *Guerra Florida.* Santiago: Del Aire Editores.

(2018b) Cuando Santiago ardió por Camilo Catrillanca. *Pousta.* https://pousta.com/santiago-llamas-matias-catrillanca/

(2019). El nacimiento del río o poética del río: Iñche Daniela Catrileo Pingen. *Heterotopías*, 2. 4. 1-9. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias

Chiodi, Francesco y Loncon, Elisa (1995). *Por una nueva política del lenguaje temas y estrategias del desarrollo lingüístico del mapudugun.* Temuco: Programa Interinstitucional Maquehue Instituto de Estudios Indígenas. Universidad de la Frontera

Cusicanqui Rivera, Silvia (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.* Buenos Aires: Tinta Limón.

Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana.* Paco Vidarte (Trad.). Madrid: Trotta.

Genovese, Alicia (2016). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

(2023). *Abrir el mundo desde el ojo del poema.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Kilomba, Grada (2019). *Memórias da plantação. Episodios de racismo cotidiano.* Rio de Janeiro: Cobogó.

Libro, María Fernanda (2021). *Poesía mapuche contemporánea: identidadcomunidad y cuerpo.* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades. https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/

Maicoño, Soraya (2023). *Pewma Ull. El suelo del sonido.* En Dani Zelko, *Reunión.* https://reunionreunion.com/El-Sueno-del-Sonido

Martins, Leda Maria (2021). *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.* Rio de Janeiro: Cobogó.

Mellado, Silvia (2020). Sujetos arreados: traslados forzosos del kulliñ en textos actuales de la Patagonia argentina y chilena. *Anclajes,* 2. 47-61.

(2023). Rayüleyme Weichafe [Floreces guerrera]: conversaciones con la poesía de Daniela Catrileo por Silvia Mellado. En Daniela Catrileo, *Todas quisimos ser el sol* (pp. 73-95). San Martín de los Andes: Las guachas.

Masin, Claudia (2022). *Curar y ser curados. Poesía y reparación.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las Furias.

Milone, Gabriela (2023). *Ficciones fónicas. Materia, paisajes, insistencias de la voz.* Santiago de Chile: Mímesis.

Millán, Moira (2024). *Terricidio. sabiduría ancestral para un mundo alternativo.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana.

Mombaça, Jota (2021). *Não vão nos matar agora.* Rio de Janeiro: Cobogó.

Richard, Nelly (2021). *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismos.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Sepúlveda Eriz, Magda (2018). *Gabriela Mistral. Somos los andinos que fuimos.* Santiago, Editorial Cuarto Propio.

Stocco, Melisa (2021). Más allá del paradigma monolingüe: la autotraducción literaria en lenguas indígenas en Argentina. *Mutatis Mutandis,* 15. 1-2. 8-26. https://www.redalyc.org/journal/4992/499272772003/html/

Tello, Maximiliano (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo.* Adrogué: La cebra.



Intervenciones latinoamericanas. El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas (1a ed.)
Luciana Irene Sastre y María José Sabo (Eds.)
Natalia Andruskiewitsch [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre/Noviembre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)

Poéticas cantadas de Abya Yala: democracias (bio) diversas en silbidos pajariles

Natalia Andruskiewitsch*

Aves de alegre plumaje
a la tierra a nuestros abuelos trajeron
y nos enseñaron a amar
cada parte que toca nuestro pie

Manihuiini nayeche die'' xhiaa
nga ni biseenda'' bixhosególanu guidxilayú
ne bisiidica guidunaxhiinu
guirá ra ribaquiñeenu layú''.

Irma Pineda, 2008

Escucha de pájaros y siembra de alas: introducción a un canto alterno

En una era de caos, ruido y destrucción planetaria, asoma como sol al amanecer, el lenguaje onomatopéyico del trinar de aves ancestrales. Partiendo de una búsqueda, centrada en aproximaciones a caminos alternativos de vinculación con la naturaleza desde la poesía, resulta interesante preguntarse si la contemplación y escucha de los cantos pajariles podría cooperar con otras siembras, otros modos de ser, vivir y morir contrapuestos al de aquellos modos acelerados del modelo hegemónico de explotación causante del Antropoceno, que viene imponiendo, sin cesar, guerras, pandemias y múltiples crisis ambientales que nos están dejando sin aire, sin agua, sin árboles, sin cantos de pájaros, ni sensibilidad hacia la vida y el respeto a su diversidad.

Con el objetivo de generar un diálogo con aquellos modos que practican los pueblos, comunidades, culturas, expresiones artísticas del continente nombrado hoy como Abya Yala, -henia kamiare, guaraní, quechua, maya quiché, nahua, mixe, wayuú, mazateco, totonaco, navajo, tehuelche,

*Universidad Nacional de Córdoba | andrusnat24@gmail.com

kopenawa, yanomami, selknam, ñuu savi, minika, querandí, huarpe, wichí, shuar-, entre la amplia multiplicidad de lenguas y poéticas que habitan aquí hace milenios, me propongo dar inicio a una nueva exploración, partiendo de un corpus conformado por diversos poemas, cuentos, novelas, imágenes, grabaciones de video y de sonido, obras teatrales, performances, cantos, entendiéndolos como "alterarchivos", en el sentido propuesto por Mario Cámara (2021). Esta interpretación permitiría "disputar lo que puede ser repetido y lo que debe ser olvidado" (14), en términos del autor, trazando puentes con aquellas memorias que los archivos oficiales silenciaron, desde estructuras no canónicas que resultan indefinibles por la diversidad de regímenes de percepción e interpretación. A diferencia del contrarchivo, este alterarchivo interpela una indefinición que deja la posibilidad de escucha y espera como característica primaria y sustancial.

Como puntapié inicial, me detendré en la forma de nombrar al continente como Abya Yala, en tanto manera más democrática para incluir y reivindicar las lenguas y poéticas de la diversidad de pueblos atravesados por una historia de colonización y violencia, abordando sus posibles comprensiones desde la traducción del término en lengua guna, gunadule o kuna de los pueblos del territorio denominado hoy como Panamá y Colombia. Destacaré como crucial la relevancia de introducirse en las poéticas en Abya Yala teniendo en cuenta su comprensión de otra visión del tiempo y el espacio. Desde allí, me detendré en la oralitura como un género propicio para el abordaje, teniendo en cuenta no sólo el ingreso de la oralidad ancestral a la literatura sino también en otros lenguajes y herramientas, como las plataformas virtuales y los sonidos tecnológicos. Finalmente, abordaré brevemente algunos aspectos de las poéticas maya quiché y mapuche desde la escucha de poemas silbados por Lorenzo Aillapán y Humberto Ak' abal, quienes, desde las onomatopeyas que imitan el canto pajaril, revalorizan y le otorgan el derecho de expresión a las aves y a toda la biodiversidad con la que conviven como parte fundamental del equilibrio de la Tierra y la continuidad de la posibilidad de vivir en ella.

Entramando con hilos de múltiples colores el tejido de una memoria ancestral que invita al diálogo, la reflexión y la acción, trazaré puntos de contacto con *Secretos de un abuelo maya. Muk'ult'an in Nool* de Jorge Miguel Cocom Pech (2009), cuento ilustrado, escrito de manera bilingüe, en *mayat'án*, y en español, donde se presenta una transmutación temporal, como expresa Miguel León Portilla (2009) en el prólogo que escribe al

libro: "como en los ciclos del tiempo, de que tratan los viejos libros mayas, hay aquí también muchas formas de reencuentro: sabiduría del pasado y compromiso con el presente" (p.16). Particularmente, me interesa ir dialogando con el capítulo "El secreto de los pájaros", y en las enseñanzas del abuelo Gregorio a su nieto acerca de cómo encontrar el canto de su pájaro protector, transmitiéndole la sabiduría de su comunidad que se opone a la visión mercantilista y posesiva de la naturaleza y aboga por el derecho a la libertad de cada ser vivo: "El que quiera disfrutar el canto de los pájaros, no necesita construir jaulas, sino sembrar árboles. El canto de los pájaros pertenece a todos, nadie es su propietario" (p.89).

El foco estará puesto así en la transmisión del saber de generación en generación y ante todo en las nuevas infancias y juventudes como semilla del futuro, teniendo en cuenta en este planteo la relevancia de otras maneras posibles de enseñar y aprender para la continuación de la vida en el planeta, haciendo hincapié en la exploración de otras pedagogías posibles, centradas no sólo en teorías, palabras, en un papel o en una pantalla, sino en acciones y prácticas específicas; en tanto, como observa Paulo Freire en *Cartas a quien pretende enseñar* (1994): "el discurso teórico, por más correcto que sea, no puede superponerse al saber generado en la práctica de otro contexto" (p.34). En este sentido, incitando a cuestionar los caminos establecidos para encontrar nuevos imaginarios estéticos, en el Prólogo de *Paisajes. Una cartografía posible de la enseñanza de la lengua y la literatura. Intercambios, alternativas, propuestas.* (2024), Luciana Sastre y Soledad Galván expresan la necesidad de trazar nuevos mapas, habilitando "rutas alternativas" en los ejercicios y reflexiones en las escuelas, con el objetivo de crear espacios inseparables de "las preocupaciones que conciernen a las formas de vida en peligro, la consciencia de la circunstancia planetaria en la que alarma la cantidad de migrantes y refugiados, la cantidad de basura que ocupa el agua, la dificultad para respirar o para alimentarnos sin daño entre otras adversidades" (p.17).

A la búsqueda de un camino alternativo que libere las viejas cadenas de opresión y se abra a una democracia más equitativa e inclusiva en todos los sentidos, esta ruta alternativa camina junto al bosque, oyendo con atención el coro de silbidos de amanecer y atardecer, entregando un grano de arena para el reencuentro con un mundo de canto, belleza y alegría.

Justicia poética de Abya Yala: plenitud de la Tierra floreciente

Rompe los nudos opresivos de las memorias injertadas.
No soslayes el sufrimiento del Continente de Mandela Escudriña
más de 5.000 mil años de historia de Abya Yala.

Lahni'mak ta en isì ta ihi le dtolelis
Yej petet'tla Mandela wetes
Yahyin 5000 nichams ta hi'wen lha ka honat

Lecko Zamora, 2020

Este viaje embarca desde un diálogo que busca (re) vincular la prismática (bio) diversidad de miradas, lenguas, cosmovisiones, especies, poéticas, estéticas, que habitan el espacio del territorio denominado como Abya Yala por diferentes culturas originarias en el presente, desde la Primera Conferencia Internacional de Pueblos Indígenas en 1975, siguiendo la propuesta de Takir Mamani del pueblo aymara, como un emblema de lucha, utilizado actualmente en documentos oficiales y declaraciones orales con el objetivo de realizar una ruptura con el sometimiento a la voluntad colonial, a modo de reivindicación de una historia injusta que buscó acallar la diversidad en nombre de la Iglesia y las Coronas europeas que decidieron oficializar el espacio recién descubierto como América, debido al cartógrafo italiano Américo Vespucio, quien en 1507 delimitó el mapa que aún hoy se enseña en las escuelas.

Ana Matías Rendón, pensadora mixe, en *Caminos de la palabra dislocada* (2019) observa cómo esta imposición autoritaria ha generado una tensión y una dislocación que negó las múltiples maneras con las cuales se concebía, desde diferentes lenguas y culturas, el espacio en cuestión: "Cen Anáhuac, Ma'ya'ab, Tawantinsuyu, Wallmapu, Abya Yala" (p.26). Ahora bien, esta reivindicación basada en la decisión de comenzar a nombrar al continente hoy como Abya Yala no pretende realizar una nueva unificación, ya que, como observa la poeta y ensayista guna, Sue Patricia Haglund, es importante no concebir el término como una etiqueta que englobe sin distinciones otros topónimos: "Pachamama, Isla Tortuga, Oceanía, pueden convivir muchos otros nombres para llamarnos", reconociendo la necesidad de seguir abogando por la diversidad de toponimias

del continente según la cosmovisión de múltiples lenguas y culturas que consideran al territorio ancestralmente como deidades, espacios sagrados.

Acerca de la posibilidad de nombrar a las poéticas de dichos pueblos en la actualidad, en *De la tierra floreciente. Poesía de Abya Yala* (2020) Raúl Tamargo, en contraposición a los estudios tradicionales acerca de estas literaturas, compila una antología conformada por 23 poetas que "no son objeto de estudio, son los que hablan" (p.7) y se reconocen como pertenecientes a los pueblos originarios de Abya Yala: Dora Aguavil Aguavil, Humberto Ak'abal, Liliana Ancalao, Vito Apüshana, Mario Castells, Fredy Chikangana, Jorge Miguel Cocom Pech, Bernardo Colipán, Nele Kantule, Lola Kiepja, Lucila Lema Otavalo, Faumelisa Manquepillán, Roxana Carolina Miranda Rupailaf, Higinio Obispo González, Irma Pineda Santiago, Sandro Rodríguez, Mikeas Sánchez, Martín Tonalmeyotl, Mariela Tulián, Arysteides Turpana, Atala Uriana, Jorge Alejandro Vargas Prado y Lecko Zamora.

El orden de la lectura de los poemas está organizado según las lenguas en las que están escritos y traducidos y sus espacios de origen, de sur a norte. Así, el compilador da cuenta de la existencia de "una importantísima cantidad de poetas que reconocen (y reivindican) su pertenencia a los pueblos y las naciones preexistentes a la llegada del europeo", quienes: "escriben en sus lenguas originales y en las lenguas de los conquistadores, que también les son propias" (p.7). Acerca de la expresión Abya Yala, acuñada por los kuna como "tierra madura", "tierra en plena madurez", "tierra viva", "tierra en florecimiento", Tamargo justifica su elección de comprenderla como "tierra floreciente", ya que entiende que "el adjetivo sugiere la idea de algo que está ocurriendo. Y la poesía, en Abya Yala, ocurre (o florece), afortunadamente, todo el tiempo" (p.8), dando cuenta en esta comprensión de una mirada diferente en esta literatura acerca del vínculo con el espacio de la naturaleza.

Desde diferentes puntos de vista, los significados de la traducción de Abya Yala condicen en una idea de unión entre pueblos que comparten una mirada del mundo que sostiene una vinculación armónica y de respeto con la Tierra y que hoy alza su voz como faro en una era o ciclo de transformación. En *Abya Yala con amor. Diversidad indígena viva* (2022), quince poetas de doce pueblos de culturas originarias de Argentina, Brasil y Ecuador se reúnen bajo el símbolo del *Guanchuro* - "Propiedad Intelectual Colectiva"- (p.1) para colaborar en tiempos críticos; como expresa Li-

liana Claudia Herrera de la comunidad Huarpe: "Aquí estamos los Pueblos Originarios del Abya Yala (América): vinimos, estamos y seguiremos presentes, para colaborar por el bien común en estos tiempos profundos de crisis global, climática y humanitaria" (p.12). Cabe destacar que este ciclo es contemplado como el "*Laguimultequina*", el "Tiempo de Honrar la Vida" en lengua huarpe millcayac, en referencia a: "un momento de transformación, introspección y reflexión sobre nuestra condición humana y el vínculo con la naturaleza, asociado por muchos pueblos originarios andinos al décimo *Pachakuti* -un ciclo que comenzó en 1992"; año en que, por un lado se conmemoran los 500 años de imposición europea, pero, por otro, se realiza una ruptura y un inicio en la lucha por una propuesta alternativa colectiva basada en "el Buen Vivir, con justicia, igualdad de derechos y el reconocimiento del Derecho de la Naturaleza" (p.12).

Desde la comprensión del Pueblo Nación Comechingón, Mariela Tulián (2022), alude a la importancia de incorporar a los pueblos africanos como pueblos de Abya Yala, particularmente, aquellos que durante la conquista fueron despojados de sus tierras y habitaron con las comunidades comechingonas como "espíritus de nuestro territorio, en sus muertes, en sus tormentos, en vivencias de miedos y tristezas compartidos, generando un vínculo espiritual indisoluble, que persiste al pasar de los siglos" (p.35). En vínculo con esta incorporación, desde una exhaustiva exploración acerca del término, en "Notas sobre la noción de Abya Yala. Genealogías Gunadule, usos globales y brechas decoloniales", Simone Ferrari (2024) comprende otros enfoques que remarcan las nociones de convivencia y complementariedad con pueblos no originarios del continente, asociados por una historia entrelazada: el planteo de Arturo Escobar en *Abya Yala/ Afro/Latinoamérica* (2018); Carlos Porto-Gonçalves, en *Latinoamérica/ Abya Yala/Quilombola* (2015); y Walter Mignolo con *Abya Yala/La Gran Comarca* (2015), los cuales subrayan tanto la herencia afrodiaspórica del continente como su dimensión mestiza. Con una visión más amplia, la investigadora retoma la visión de Emilio del Valle Escalante / Emil Keme (2018), quien concibe a Abya Yala como un proyecto capaz de articular un lugar colectivo de enunciación para las regiones indigenizadas del mundo, incorporando pueblos originarios de múltiples latitudes del planeta.

Cabe destacar la innovadora y particular mirada de Selnich Vivas Hurtado, investigador y docente colombiano, escritor y traductor en tres lenguas -minika, español y alemán- acerca de un diálogo multilingüe que

rompe las estructuras establecidas. En el prólogo de su poemario trilingüe *Abina ñue onóiyeza. Sei doch lieb. Sé cuerpo en territorio* (2019), Vivas Hurtado subraya la importancia del pensamiento de los pueblos originarios de Abya Yala, considerando como clave los propósitos didácticos que acompañan las poéticas ancestrales hoy y su incorporación en los espacios educativos, en los programas universitarios, donde siempre se han dejado relegados. Con el objetivo de "ayudar a sanar nuestras enfermedades contemporáneas (p.27), propone "cantar en tres lenguas para sanarlas" (p.29), comprendiendo que el canto multilingüe podría sanar colectivamente, ya que: "la experiencia estética es la mejor medicina" (p.167), con base en su propia experiencia en el *roraima* o cantar de la comunidad minika que habita el territorio hoy denominado como Amazonas. El poeta afirma que al cantar en minika, alemán y español busca descolonizar la poesía, cuestionando y revirtiendo el lugar de las lenguas europeas, proponiendo una fusión y reversión de los sentidos tradicionales. Así, en *Komuya uai. Poética ancestral contemporánea* (2015) expresa que, al revés de lo establecido históricamente, se puede leer la literatura en lengua alemana partiendo de la poesía en lengua *minika*, retomando ideas de autores como Hölderlin, que consideraba a la poesía como un diálogo con los ancestros. Asimismo, en vínculo con el significado del concepto de Buen Vivir, en tanto "unión trascendental con el planeta" (p.165) propone un entrelazamiento con el "Ur Eines", la "Unidad primordial" (p.166), a la vez que en una lectura de relatos indígenas de transformación humana-animal como predecesores de *La Metamorfosis* (1915) de Franz Kafka.

De esta manera, se observa una multiplicidad sumamente estimulante para bucear por este océano inexplorado de otras maneras de abordar las rutas, mapas, cartografías y toponimias en los alterarchivos de Abya Yala; en diálogo con miradas más amplias acerca del arte y sus posibilidades como prácticas de justicia, como inclusión, revancha y plenitud de una Tierra floreciente que nunca ha dejado de albergar las memorias ancestrales, como se escucha en este canto de Atahualpa Yupanqui (1955):

> Lo respiramos. Lo presentimos andando sus comarcas
> Quechua, aymara, tehuelche, guarán o mocoví
> Chiriguano o charrúa, chibcha, mataco o pampa
> Ranquel, arauco, patacón, diaguita o calchaquí

Omahuaca, atacama, tonocotés o toba
Desde todos los sitios nos están contemplando los indios
Porque América es eso: Un largo camino de indianidad sagrada
Entre la gran llanura, la selva y la piedra alta (s/n)

Espirales cósmico-terrenales: cantos biodiversos en tiempos y espacios alternos

Gran Espíritu, Dador y Dadora de Vida
Te ruego ser como ave en el tiempo

Hunuc Huar Ca Che Eguina
Tina yequem Zequech Ta Epi

Liliana Herrera, 2022

A través de diversas voces y lenguas milenarias que rompen con la concepción teleológica de la historia, las poéticas de Abya Yala, desde sus propias especificidades, dejan ver una comprensión del tiempo y el espacio como conceptos inseparables que amplían y comparten una comprensión más ligada a la temporalidad de la naturaleza y sus elementos. Sus cosmovisiones originarias guían el transcurrir de la vida, siguiendo el movimiento de los astros en el cielo, guiadas por toda una forma de organización económica, social y cultural en consonancia con los ciclos cósmicos y el respeto a la Madre Tierra que alberga, cuida y da vida a la totalidad de los seres vivientes.

En su ensayo *Contrastes de tiempos inconexos y simultáneos una lucha a través de las concepciones temporales entre pueblo y Estado* (2021), Ana Matías Rendón plantea de qué manera los pueblos originarios estructuraban la vida siguiendo los conocimientos astronómicos, remarcando cómo sus concepciones temporales permiten entender un sistema epistémico en el que el universo se representa por una espiral que tiene forma de galaxia. Para la autora, hablar de concepciones temporales en estas comunidades también es situarse en una espacialidad, en base a la contemplación del sol, la luna, las estrellas como metáforas de la totalidad que abarca el espacio-tiempo, una totalidad conformado por la Tierra y el Universo, comprendida desde distintas lenguas y cosmovisiones originarias, entre

ellas: *It-Naxwiin* en *mixe*, *Mapu* en *mapudungun*, y *Pacha* en *quechua*, pertenecientes a culturas que le daban un poder sumamente importante a la influencia de los movimientos cósmicos en diversas cuentas temporales como ordenadores simbólicos y rituales.

Ahora bien, esta concepción de la espiral se diferencia, no sólo de las concepciones lineales del tiempo, sino también de las circulares, destacando que el movimiento espiral no se basa en círculos que se repiten sino en ciclos articulados, con un referente espacial concreto. Acerca de estas comprensiones, Rendón (2021) advierte: "La lucha por un territorio específico es también la lucha por un tiempo propio" (p.463), subrayando que "las macroeconomías han puesto a la velocidad como una magnitud temporal de régimen, cuyo concepto absoluto deja de lado la distancia y se centra en la aceleración" (p.463). Los tiempos de aceleración colisionan con los tiempos en espiral, tal como observa Víctor Gavilán Pinto (2011) en *El pensamiento en espiral. El paradigma de los pueblos indígenas* sosteniendo que la revolución actual en las comunicaciones, bibliotecas virtuales, los nuevos conocimientos del siglo XXI dan cuenta de una caducidad en los principios y aproximaciones lineales. En este sentido, afirma: "Hemos ingresado de lleno al surgimiento de una conciencia en espiral, de la diversidad, la incertidumbre y por ende del diálogo" (p.8). El diálogo con los pueblos originarios sería, desde su óptica, una respuesta propositiva para resolver los problemas pendientes del siglo XX, advirtiendo la urgencia de una experiencia vivencial más que racionalista como modo de pensar común caracterizado por los sentimientos y emociones ligados a la Tierra: "Pacha Mama, o la señora del tiempo y del espacio, los Apus, Huamanis, cerros y montañas, el sol, las estrellas, las piedras, el agua, los seres vivos, animales y plantas tienen vida material y espiritual" (p.20).

Para poder ingresar al abordaje del canto onomatopéyico de las aves, de su escucha y comprensión, resulta crucial acercarse a las poéticas de Abya Yala desde una frecuencia en sintonía con los ciclos naturales de la Tierra y el Cielo que implique desacelerar, pausar, como modo de rebelión frente al progreso industrializado de la vida, como una ecología política, en términos de Isabelle Stengers y el desaceleracionismo, (Danowsky y De Castro, 2019). Parar para oír los ríos, las aves, los cantos, retrasar la necesidad imperiosa de correr hacia algún lado al cual nunca se llega, siguiendo un calendario de doce meses irregulares de semanas de siete

días y años que transcurren velozmente sin dar cuenta de la importancia de honrar la vida.

Oralituras de trino y silbido: voces poéticas de aves milenarias

-Luego de escuchar el silbido de cada pájaro,
debes aprender su trino.
Forma parte del canto de los pájaros que andamos buscando.
Jorge Miguel Cocom Pech, 2009

Como preludio a la escucha y análisis de algunos aspectos de las poéticas de Humberto Ak'abal y Lorenzo Aillapán, resulta propicio adentrarse en el análisis de alterarchivos desde la oralitura, poniendo el acento en el sentido del oído como crucial, pero también en relación con los otros sentidos, en imágenes sinestésicas que acercan al mundo de los bosques nativos, su biodiversidad y expresión poética, a través de un corpus conformado por poemas onomatopéyicos, investigaciones teóricas, entrevistas, materiales audio-visuales, documentales, registros de talleres, grabaciones de sonido, video-poemas, conferencias y participaciones en congresos, donde se puede escuchar desde las propias voces de los poetas las voces de los pájaros, sus cantos e imágenes que permiten dialogar con las comunidades y lenguas *quiché* y *mapudungun*, trazando posibles vinculaciones y puntos de contacto entre ambas.

Acerca de la importancia de la oralidad en las poéticas abyayalenses, en "Literaturas de Abya Yala", Arturo Arias, Luis Cárcamo Huechante y Emilio del Valle Escalante (2012), poniendo de relieve la ruptura que representan en relación con la noción canónica de literatura escrita, hacen hincapié en la tradición oral de la que provienen las y los poetas, la cual subraya el lugar de la palabra recitada, la sonoridad y musicalidad de la poesía, en una experiencia presente tanto en las grabaciones musicales que acompañan sus obras en lengua indígena y en español -junto a ilustraciones, grabados y fotografías-, como en la práctica de lecturas literarias con recursos sonoros, musicales, visuales y corporales, entre ellas: las de "Leonel Lienlaf y Víctor Cifuentes (cultores del *ül* o canto mapuche), Lorenzo Aillapán (sonidos pajariles del entorno *mapuche*), o de Rosa Chávez (ritualidad colectiva *maya*)" (Arias, Huechante y Escalante, 2012, p. 9).

Cabe destacar que la noción de oralitura fue enunciada por primera vez en 1992 en la investigación del autor Yoro Fall sobre las narrativas africanas como formas con las cuales los géneros ancestrales tradicionalmente orales, entre otros, leyendas, mitos, cantos, plegarias, ritos, a través de la expresión de una voz comunitaria, ingresan a la literatura escritura y la transforman. Entre las variadas maneras de concebir la oralitura, este análisis se detiene en su conversación atemporal con la sonoridad de lo natural, en términos de Elicura Chihuailaf (2018): un "diálogo entre el espíritu de la oralidad y el corazón de la escritura, reunidos en un presente que es pasado y futuro" (p.25) con una memoria que "nos recuerda que somos solo una pequeña parte de la Naturaleza" (p.26).

En vínculo con estas visiones, en *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios.* (2022), Vinciane Despret, desde el estudio del comportamiento de los pájaros y su relación intrínseca con el territorio a través del canto, reivindica su derecho a comunicarse, expresarse y proteger su espacio vital. Subrayando la necesidad de multiplicar las formas de comprender el mundo, la investigadora pone a prueba las interpretaciones generalizadas de las actuaciones pajariles; sosteniendo, en vínculo con el feminismo, la relevancia de la búsqueda de saberes científicos desde la labor de campo, la escucha directa y la realización de un inventario de significados percibidos con todos los sentidos en los territorios explorados, en tanto forma de honrar y cuidar. Como ella misma expresa:

> Hay, sin ninguna duda, gran cantidad de modos de ser del habitar, que multiplican los mundos. Estoy convencida, junto con Haraway y muchos otros, que multiplicar los mundos puede volver más habitable el nuestro. Crear mundos más habitables sería entonces buscar cómo honrar las maneras de habitar, inventariar lo que los territorios implican y crean como maneras de ser, como maneras de hacer. Esto es lo que pido a los investigadores. (Despret, 2022, p. 31)

A la búsqueda de un mundo más habitable, "un mundo donde quepan muchos mundos" (EZLN, 1992, s/p), esta investigación se propone abrir las alas de la mente y ponerse en la piel de los pájaros, con el objetivo de entablar un diálogo oralitor con aquellas memorias que las abuelas y abuelos vienen dejando como legado de continuidad y resistencia, transmitido

de generación en generación por sabios y sabias que enseñan a revalorizar las formas de vivir de las comunidades y su respeto a la Tierra.

Humberto Akꞌabal y la lengua de los abuelos *quiché*

Mi lengua nació entre árboles
Y tiene sabor de tierra;
La lengua de mis abuelos es mi casa.
Humberto Akꞌabal, 2009

Humberto Akꞌabal nació en 1952 en la comunidad de Momostenango, Totonicapán en el territorio hoy denominado como Guatemala. Es uno de los poetas más significativos de la oralitura, la cual él mismo definió como "el habla de la tierra" (Sánchez Martínez, 2007: p. 86), remarcando la sonoridad del lenguaje de la naturaleza en la lengua telúrica de sus ancestros, el *quiché*, cuyo significado sería el de "muchos árboles", caracterizada por una multiplicidad de sonidos. Su poética se vincula íntimamente con este lenguaje, aprehendido en la experiencia en la propia comunidad, en el canto y el habla de las abuelas y abuelos, y no en la escuela, a la cual fue de manera obligada por su padre, y la cual dejó cuando tenía doce años para ir a la ciudad a trabajar. Su vida fue un ir y venir entre la comunidad y la ciudad, atravesada por la guerra civil guatemalteca, que lo llevó a exiliarse en México.

Sus textos fueron concebidos primero en quiché y luego, autotraducidos al español. Ha escrito poemarios, entre ellos, *Ajyuqꞌ - El animalero* (1990), *Solitud - Tukelal* (2010), *Cuando las piedras hablan - Are jampa ri abaj kechꞌawik* (2012), *Las caras del tiempo - Wachibal qꞌijil* (2017), novelas como *Grito en la sombra* (2001), *De este lado del puente* (2006) y *El animal de humo* (2014); y ensayos, entre los cuales se encuentran *Las ceremonias mayas: origen* (2014), *La Cruz maya, Cosmogonía* (2015), *Paráfrasis del Popol Wuj* (2016) y *El retorno del 8 Mono* (2017). Sus obras han sido traducidas al francés, inglés, alemán, italiano, portugués, hebreo, árabe, escocés, húngaro y estonio y por ellas recibió numerosos premios nacionales e internacionales. Cabe destacar que se negó a recibir el premio de literatura de Guatemala ¨Miguel Ángel Asturias¨, por considerar que la tesis "El problema social del indio", redactada por Asturias, ofende y humilla a los pueblos indígenas de Guatemala, de los cuales él forma parte.

En *Poéticas abyalenses en Centroamérica: propuesta de análisis literario en el contexto de las revistas digitales (Parte I)*, Yordan Arroyo Carvajal lo define como un referente en el ámbito de las poéticas abyayalenses y observa una intención didáctica en su poesía, convertida en un recurso estético para dar a conocer, a quienes no pertenecen a la cultura maya, la vinculación intrínseca de la misma con la Tierra y el respeto y comunicación con los seres naturales en la vida de las comunidades.

Acerca de las particularidades más significativas de la cultura quiché, en el video *Onomatopoesía y Oralitura. Taller de Humberto Ak'abal en el II Encuentro Sevilla, Casa de los Poetas.* (Fran Cruz, 25 de noviembre de 2020), Ak'abal destaca el *Popol Vuh* como un emblema que lo ha convertido en el libro sagrado de América y aún hoy se enseña y aprende en las escuelas secundarias, cuyos mitos se siguen actualizando en los ritos de las comunidades, más allá del sincretismo histórico que ha provocado la colonización. A pesar de la pérdida significativa que sufrió con la llegada del europeo la escritura jeroglífica, la creación de códices y centros arquitectónicos, Ak'abal remarca la continuación de las prácticas y creencias gracias al diálogo con los ancestros, quienes siguieron transmitiendo, a través de la poesía y el canto, los archivos orales, los diccionarios que permitieron no olvidar las prácticas primordiales. En este sentido, el poeta advierte el valor de la relación con su abuelo en su poesía, un sacerdote que vivió más de cien años, cuyos cantos, como los cantos de todos los ancianos de la comunidad, aún están y se consideran cantos chamánicos.

Desde esta base, para acercarse a la cosmovisión *quiché*, como él mismo afirma, es importante reconocer que los mayas viven entre tiempos en un año cero, guiados por cuentas diferenciadas del calendario del tiempo lineal, teleológico. Entre ellas, existe una cuenta muy importante que aún hoy se celebra en las comunidades, conformada por 260 días, asociada a lo femenino y los nueve meses lunares de gestación, que articula dos ciclos de 20 y 13, en los cuales cada uno significa una deidad numeral. Ahora bien, entre los 20 nombres de dichas deidades, se encuentra el propio apellido del poeta, Ak'abal, el cual traducido al español tendría el significado de aurora, la división entre la noche y el día. Es menester trazar aquí un punto de vinculación interesante con *Secretos un abuelo maya* (2009), cuando el abuelo le muestra al nieto cómo el tiempo se escribe en el cuerpo del pájaro: "De ahora en adelante sabrás que el nombre del Creador está en el

dulce trino de veinte pájaros y en trece colores del plumaje de ellos. Con estos rastros podrás conocer la revelación del nombre que buscas" (p. 87). En el video de su participación en la celebración del V Festival de Poesía. Las Lenguas de América: Carlos Montemayor en 2012 en México, (PUIC UNAM 19 de octubre de 2016), Humberto Ak ábal resalta que en lengua quiché los nombres de los pájaros son tomados de sus cantos, de modo que nombrar un pájaro es cantar con él. Definiendo sus poemas onomatopéyicos como canto hablado o un habla cantada, hace hincapié desde los poemas que recita, "Conjuro por la lluvia" y "Canto de pájaros", que los mismos no tienen traducción; son poemas para sentir, más que para entender, como se observa en estos versos:

Klis, klis, klis…
Ch'ok, ch'ok, ch'ok…
Tz'unun, tz'unun, tz'unun…
B'uqpurix, b'uqpurix, buqpurix…
Wiswil, wiswil, wiswil…
Tulul, tulul, tulul…
K'urupup, k'urupup, k'urupup…
Chowix, chowix, chowix…
Tuktuk, tuktuk, tuktuk…
Xar, xar, xar…
Tukur, tukur, tukur…
K'up, k'up, k'up…
Saq'kor, saq'kor, saq'kor…
Ch'ik, ch'ik, ch'ik…
Tukumux, tukumux, tukumux…
Xperpuaq, xperpuaq, xperpuaq…
Tz'ikin, tz'ikin, tz'ikin…
Kukuw, kukuw, kukuw…
Ch'iuwit, ch'iuwit, ch'iuwit…
Tli, tli, tli…
Ch'er, ch'er, ch'er…
Si-si-si-si-si-si-si-si…
Ch'ar, ch'ar, ch'ar…

(En Club de lectura CCSS, 30 de enero de 2019).

¿Qué significa que estos poemas sean intraducibles? ¿Qué se siente al escucharlos? ¿En qué otros tiempos y espacios ingresamos al contemplarlos? ¿Podrá el sentir más que pensar llevarnos por este camino alternativo que las onomatopeyas pajariles nos entregan?

En una sonoridad que parece universal, que invita a la escucha y el silencio, en el video-poema *Ningún pájaro canta por cantar* (Andres Fonseca, 8 de julio de 2018), del VI Festival Internacional de Poesía de Medellín en 1996, el poeta afirma la intraducibilidad de la lengua pajaril a ninguna lengua del mundo, entonando un breve pero bello canto, propicio de ser sentido, visto y escuchado de manera sinestésica junto a imágenes de bosques, ríos, cascadas que entablan una comunicación con las voces, no sólo de los pájaros, sino de toda la biodiversidad en la que habitan. Así, el poeta deja como legado, luego de su muerte en 2019, una obra pajaril acústica trascendental en contextos de pérdidas e injusticias ambientales.

Lorenzo Ayllapán y la lengua de la abuela Mapu

> Pájaro milenario que comienza dando la hora
> Desde la aurora, por la mañana, a mediodía y al atardecer.
> Se trabaja a la luz del día y este se divide en cuatro partes
> La aurora, la mañana, a mediodía y al atardecer
> Lorenzo Aillapán, 2019

Lorenzo Aillapán Cayuleo nació en 1940 en la comunidad de Rukathraru, cerca del Lago Budi, en la región de La Araucanía, del territorio hoy comprendido como Chile, donde habita el pueblo mapuche, la gente (*che*) de la Tierra (*mapu*) que habla la lengua *mapudungun*, el lenguaje (*dungun*) de la Tierra (*mapu*).

En el Prólogo a *Üñüm Püllü / Espíritu pájaro*, (2019), Juan Francisco Bascuñán da cuenta de la prolífica obra de Aillapán como un artista multifacético, dedicado a diversas artes y prácticas sociales y culturales: el cine, la educación, la poesía, el teatro, el documental, a través de las cuales ha difundido y reivindicado, por todo el mundo, no sólo su cultura, sino también el canto de las aves de los bosques nativos. Entre sus obras poéticas más destacadas se encuentran *Hombre pájaro* (1994), *Üñümche* (2003) *Entre peces y mariscos - Challwa engu dollüm* (2015), *20 poemas alados* (2001).

En el año 2012, Aillapán fue declarado Tesoro Humano Vivo por la Unesco, entre otras razones, por ser considerado portador de manifestaciones relevantes del Patrimonio Cultural Inmaterial. Bascuñan advierte que, al nacer, su madre supo en un sueño profético que el niño se convertiría en un ser con un don especial, por lo cual fue protegido al interior de su comunidad para evitar su ingreso al sistema escolar tradicional con el cual perdería su cultura y lengua materna. De manera que su educación fue realizada por un maestro sabio, Foki Foye, quien lo introdujo en las ancestrales sabidurías de la cosmovisión mapuche: "en el habla de la tierra, en el gran espíritu de la fecundidad universal y su carácter dual, en el respeto a todos los seres incluyendo a los peces, los árboles y las aves" (p.7). Acerca de esta forma de aprendizaje, Daniel Saúl Lagos Ramírez, en el artículo "Enseñanzas tempranas de un niño *lafkenche*, en un diálogo con la obra "Vida de un joven Araucano" de Carlos Munizaga" (2019), en una crítica a los sistemas educativos actuales, alude dichas didácticas como prácticas de una pedagogía antigua, capaz de "incentivar los valores de cada niño y del ser persona en la comunidad, extendiendo su instrucción al presente mundo simbólico espiritual, una realidad radicalmente distinta a la educación institucionalizada y tan sólo considerada y legitimada recientemente por la educación intercultural" (p.173).

Acerca de esta temprana aparición de un don particular, en la entrevista "Lorenzo Aillapán, el Hombre Pájaro Mapuche" (2017), el poeta expresa que desde niño le gustaba observar a los pájaros y armaba conciertos imitando sus cantos y cuando tenía tan sólo nueve años, tuvo un sueño donde se lo consagró como Hombre Pájaro o *Üñümche -üñüm*: ave, *che*: ser humano-, como él mismo relata:

> Soñé que un pájaro, parecido a una bandurria, de mandíbulas muy largas, como una jeringa de hospital, me sacaba sangre de un dedo de mi mano y luego se iba. El sueño continuaba cuando me llevaban a lo alto de un cerro, como podría ser el San Cristóbal o Santa Lucía, donde habían (sic) muchos sabios. Cuando yo llegaba, la gente comenzaba a gritar: Este niño será el futuro Hombre Pájaro Mapuche que recorrerá todos los continentes hablando de la belleza de las aves y mostrará su canto. Despertaba en un estadio lleno de gente que me aplaudía. Nunca pensé que el sueño se haría realidad. Años después, me recibieron con aplausos en Brasil y viajé por el mundo mostrando la belleza de las aves. (Aillapán, 2017, s/n)

Resulta interesante advertir la importancia del sueño, *pewma* en mapudungun, como una forma de comunicación entre lo material y lo inmaterial, un viaje para el encuentro con los antepasados o fuerzas protectoras (*newen*), que cumple un rol central en la vida de las comunidades familiares. Como se puede observar en el video poético Peuma (UNR, 25 de marzo de 2020), los sueños son interpretados cada mañana por alguien que sabe cómo hacerlo, generalmente las mujeres ancianas o las machi, que saben observar los símbolos y el potencial visionario que cada sueño esconde. Esta práctica comunitaria de interpretación de sueños es posible ser observada en diferentes culturas de Abya Yala, tal como sostiene Roberto Pérez Santis (2016), acerca de la importancia de la dimensión de los sueños para las comunidades *tsotsiles* como conocimiento y al mismo tiempo, capacidad de adelantarse en el futuro, "de saber qué ocurrirá mañana y con base en ello, tomar las previsiones para vivir lo mejor posible" (p.39). Desde otro costado, el hecho de haber sido iniciado en un sueño profético como un Hombre pájaro, puede entramarse con el cuento de Jorge Miguel Cocom Pech (2009), a través de las palabras del abuelo Gregorio a su nieto que le comunican la importancia de recordar los sueños, ya que: "por tu sangre sabrás el origen de tu cuerpo, pero por tus sueños conocerás el origen de tu alma" (p.41), reconociendo en el sueño la ancestralidad y también el futuro, dando cuenta de la relevancia de los sueños para las comunidades *mayat'an*.

Cabe destacar en la obra poética de Aillapán, el poemario y material educativo denominado "Veinte poemas alados de los bosques del sur de Chile" (2001) realizado en conjunto con investigaciones de Ricardo Rozzi a partir de una experiencia de grabación en los bosques nativos donde habitan aves asociadas a la cosmovisión mapuche.

En el artículo *Una etno-ornitología mapuche contemporánea: Poemas alados de los bosques nativos de Chile*, Aillapán y Rozzi (2024), proponiendo una interrelación entre "la diversidad biológica y cultural en la medicina natural, la ética ambiental y social, el lenguaje onomatopéyico, el conocimiento ecológico tradicional y la cosmovisión mapuche" (p.421), analizan cinco poemas de aquel material, enfocándose en la vinculación entre canto y ciencia, en una comunicación con las aves a través de un mensaje onomatopéyico.

Considerando como clave poner énfasis en la educación a través de "la interdisciplinariedad y la transversalidad curricular" (p.432), los autores

buscan generar conciencia acerca del peligro de las deforestaciones, la tala de árboles nativos y la plantación desenfrenada de pino y eucaliptus que genera sequía y pérdidas de aves milenarias como la torcaza o el zorzal. Esta cuestión se observa también en el registro fílmico de la puesta en escena de la obra de teatro *Ningún pájaro canta por cantar* (Andres Fonseca, 8 de julio de 2018), donde desde la propia experiencia de Aillapán, se pone en juego la lucha que él mismo tuvo que atravesar con su hermano por la venta a unos colonos alemanes de los bosques de su abuelo. En la obra, los árboles nativos son humanizados, pueden hablar y sentir la tristeza por la amenaza de convertirse en leña muerta, dando cuenta de que si ellos desaparecen los pájaros se quedan sin hogar y si los pájaros no esparcen sus semillas, los árboles no puede proliferar, dejando una enseñanza para las generaciones futuras acerca de no vender la Tierra, de darle a los árboles el derecho a salvarse, resaltando, finalmente, que más allá de la destrucción del capitalismo: "desde dentro de la Tierra volverá a nacer la vida" (s/n).

Cabe destacar entre los poemas analizados por Aillapán y Rozzi (2019) el de la *pinda* o el Picaflor (*Sephanoides sephaniodes*), cuyo nombre en *mapudungun* se relaciona, no con su silbido o trinar, sino con el movimiento de sus alas:

> Se mantiene del rocéio, de la miel y del licor de las flores,
> sin sentarse sobre la rosa.
> Avecita de tanta velocidad
> que al volar no se le ven las alas.
> *¡Pin pin pin pin d a a a a pin pin pin pin d a a a a!*
> *Müpümüpütuy ka ülkantuy.*
> Se duerme o se adormece en Abril
> y se despierta o revive en Octubre,
> cuando hay muchas flores. (Aillapán, 2019, p.421)

Los diferentes nombres *pinda, pinguera, pigda* o *piñuda*, con los cuales se refiere al colibrí, se asociarían, según Aillapán, con el verbo *pigudcun,* fregar una cosa con otra, en referencia al "sonido que emite al refregar sus alas durante el rápido vuelo" (p.426), sugiriendo también una asociación con el nombre en inglés *hummingbird*, en vínculo con el sonido zumbante que emite al batir sus alas. Como se observa en el estribillo *"pin pin pin pin*

daaaa pin pin pin pin daaaa! Müpümüpütuy ka ülkantuy", el canto (*ülkantun*) es emitido con las alas (*müpü*) (p.427). Desde otro costado, el poema da cuenta de la migración invernal que realizan los colibríes, en un torpor que los lleva a dormir desde abril hasta octubre, refugiándose en los troncos de los árboles, en una relación intrínseca con la biodiversidad de la que forman parte, particularmente con el néctar de las flores, de manera que cuando éstas desaparecen, los *pinda* también lo hacen. En este sentido, resulta interesante retomar el análisis de Alfredo Mires Ortiz en *Así en las flores como en el fuego, la deidad colibrí en amerindia y el dios alado en la mitología universal* (2000), donde señala que, desde diferentes visiones, el colibrí se presenta como mensajero de las deidades de las flores que "unifica comunalmente el cuidado de la naturaleza" (p.210), al polinizarlas y alimentarse de ellas, al mismo tiempo. A su vez, desde la cosmovisión *mayat'an*, el pequeño colibrí se asocia con la dulzura: "no por su canto, sino porque su corazón representa el cariño entre los hombres y las mujeres" (p.31), tal como se observa en *Secretos de un abuelo maya* (2009) en las palabras del abuelo al nieto.

Desde otro costado, en el poema de la *lloyka* o Loica argentina (*Sturnella loyca*), ave cuya etimología proviene de los términos *llako* (sanar) y *lawen* (remedio), Aillapán da cuenta de que este pájaro, como el chamán o la machi, "es un curandero de tiempo completo que trae sus medicinas de las plantas de los bosques" (Aillapán y Rozzi, 2019, p.425). En este sentido, se puede observar una asociación entre poesía, naturaleza y curación, posible de ser advertida también en el video *Conversación con Lorenzo Aillapan ¿Qué es poesía?* (Poesía Mapuche, 12 de enero de 2014), donde a orillas del lago Budi, el poeta expresa que, a través del canto y la poesía, se puede entregar salud, ya que al escuchar el canto del pájaro las enfermedades y los problemas se alejan, en una especie de terapia o medicina natural. Esta curación se asociaría, al mismo tiempo, con el contenido de la poesía y de la palabra conformado por el afecto, en el querer a los ríos, los mares, la naturaleza, los pájaros, hermanarlos, imitarlos en su poesía.

Esta comprensión afectiva se deja ver, asimismo, en el video de la entrevista *La cosmovisión mapuche con Uñumche. La poesía del hombre pájaro mapuche* (Felipe Cachaña, 6 de octubre de 2016), donde Aillapán subraya el amor recíproco con la naturaleza para la cultura mapuche y la importancia de darla a conocer en un contexto de vacío de sensibilidad, expe-

rimentado, sobre todo en las grandes ciudades, donde prima el ruido y la aceleración.

Resulta propicio escuchar este canto onomatopéyico en el video *Lorenzo Aillapán cantando bajo la lluvia* (Carlos J. Carpio L., 27 de diciembre de 2013), donde se puede observar al poeta en los caminos de su tierra natal, a orillas del lago Budi, dejando oír el lenguaje de los cantos de los pájaros, sus silbidos, que tal como el canto pajaril de Humberto Ak'abal, no requiere de explicación ni entendimiento, sino simplemente escucha, sentimiento y contemplación, empatía con la vitalidad ancestral de la acústica naturaleza.

Aleteo que vuelve regalado: breve conclusión

> Los pájaros son libres cometas ambulantes
> que al posarse en el ramaje de los árboles
> nos regalan cantos y plegarias: la voz primera de la creación.
> Jorge Miguel Cocom Pech, 2009

Al son de escenarios distópicos, hiper tecnologizados, donde lo real parece superar lo imaginable, resulta sumamente importante comenzar a contemplar otras formas de vivir y morir, otras comprensiones del tiempo y el espacio, en un sentido de encontrar un camino que logre rebelarse frente a la imposición de una forma de ser en desarmonía con la Tierra; desacelerar, detenerse y escuchar los cantos de la naturaleza, de los pájaros, sus melodías, su mensaje, sus señales y su comunicación con los otros pájaros, con los árboles nativos, el bosque, el monte, sus aromas, colores, texturas.

En un contexto que pide a gritos una comprensión de una inteligencia menos artificial y más emocional, senti-pensante, este cierre pretende abrir nuevas preguntas, plantear otros interrogantes: ¿La forma dominante global de vida hoy es propicia para la libre existencia y expresión estética de aves, montañas, estrellas, árboles, luciérnagas, mariposas, sapos, patos, delfines, ballenas? ¿Cuáles son los vínculos no virtuales, no mediados ni retratados por una pantalla? ¿Cómo empezar a vivir vidas más saludables? ¿Cómo reivindicar el cuerpo y las sensaciones? ¿Qué lugar juegan las concepciones culturales del tiempo y el espacio en este contexto? ¿Cómo hacer que la escucha del arte del lenguaje onomatopéyico

aporte a un cambio propositivo? ¿Cómo incorporar las memorias ancestrales en tanto caminos alternativos más amorosos y respetuosos con la Tierra? ¿Qué otras pedagogías son necesarias de integrar para la enseñanza y aprendizaje de otras cartografías y paisajes? ¿De cuánto nos estamos privando sin esta atención auditiva?

Y como una espiral, resuenan las palabras del abuelo Gregorio que responden la pregunta de su nieto de por qué el abuelo que lo había preparado "en el cultivo de la tierra, en el cuidado de los animales de la huerta y en otras labores agrícolas" (p.89), no le había enseñado a construir jaulas.

Reivindicando el derecho a la libertad de los seres de la naturaleza, el abuelo le responde: "El canto de los pájaros en libertad es la palabra del creador del Universo; este canto, al igual que la libertad del hombre no se vende. No es una mercancía" (p.89), agregando luego:

> ¿De qué sirve escuchar el canto de los pájaros en las jaulas si en prisión no se expresa la alegría de vivir? Si quieres disfrutar del colorido plumaje y el canto de los pájaros, no aprisiones el lenguaje libertario de la naturaleza. El mejor atril de la música de las aves son las ramas de los árboles. No olvides que quien le pone rejas a la libertad le pone candados a su conciencia, silencia su palabra y condena para siempre su dignidad. (Cocom Pech, 2009, p.90)

Darle voz a los pájaros, aprender y enseñar otros caminos posibles para una vida en armonía, son prácticas que tanto los pueblos mapuche como los maya quiché, entre la gran diversidad de pueblos originarios de Abya Yala, aún conservan como memorias transmitidas en poéticas oraliterarias, como las de Ak'abal y Aillapán, quienes con sus cantos silbados incitan a dialogar y a seguir defendiendo las democracias biodiversas, dando cuenta de que, tarde o temprano, sin ellas la vida humana y más que humana no podrá continuar.

Urge soltar a los pájaros de sus jaulas, urge devolverles su libre vuelo y hábitat nativo, partiendo de la afirmación de una Tierra viva, floreciente y en plenitud, reivindicando la herencia sonora y la libre alegría de la música infinita de la naturaleza.

Referencias

Aillapán, Lorenzo Carlos Carpio. (27 de diciembre de 2013) *Lorenzo Aillapán cantando bajo la lluvia.* (Video). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=A4iSoK0N6l0&ab_channel=CarlosJ.CarpioL.

Poesía Mapuche. (12 de enero de 2014*). Conversación con Lorenzo Aillapán. ¿Qué es la poesía?* (Video) YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Ki20Bs0g3bc&ab_channel=PoesiaMapuche

Felipe Cachaña. (6 de octubre de 2016). *La Cosmovisión Mapuche con Uñumche El Hombre Pájaro Mapuche.* (Video). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=gi4Ad7UWuLo&ab_channel=FelipeKacha%C3%B1a

(2021). *Üñüm Püllü / Espíritu pájaro*. Chile: Editorial Planeta Sostenible.

Aillapán, Lorenzo; Rozzi, Ricardo (2001). *Veinte poemas alados de los bosques nativos del sur de Chile.* México: Editorial Plaza y Valdés.

(2004). Una etno-ornitología mapuche contemporánea: Poemas alados de los bosques nativos de Chile. *Ornitología Neotropical*, 15: pp. 419–434. https://digitalcommons.usf.edu/ornitologia_neotropical/vol15/iss5/44

Ak'abal, Humberto. Revista Prometeo. (4 de mayo de 2007). *Canto (Humberto A´kabal, Nación Maya, Guatemala).* (Video). YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=y91tEtRefAk&ab_channel=RevistaPrometeo

(2009). El canto viejo de la sangre. En *Las palabras crecen.* Sevilla: Biblioteca Sibila–Fundación BBVA.

PUIC UNAM (19 de octubre de 2016). *Humberto Ak'abal / Festival de Poesía: Lenguas de América 2012.* (Video). YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=YVbaL9BXfZY&ab_channel=PUICUNAM

Club de lectura CCSS (30 de enero de 2019). Poema de Humberto Ak'abal: "Canto de pájaros". (Publicación). Facebook: https://www.facebook.com/clublecturaccss/posts/2347183998844971

Fran Cruz (25 de noviembre de 2020). *Onomatopoesía y Oralitura. Taller de Humberto Ak'abal en el II Encuentro Sevilla, Casa de los Poetas.* (Video). YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=rSG0VqkSNNg&ab_channel=FRANCRUZ

Andrés Fonseca (8 de julio de 2018). *Ningún pájaro canta por cantar.* (Video). YouTube.https://www.youtube.com/watch?v=4Ls4YmRzjdI&ab_channel=AndresFonseca

Arias, Arturo; Cárcamo Huechante, Luis; Del Valle Escalante, Emilio (2012). Literaturas de Abya Yala. *Lasa Forum*: pp. 7-10.

Cámara, Mario (2021). *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña.* Buenos Aires: Prometeo.

Carvajal, Yordan Arroyo (2023). Poéticas abyalenses en Centroamérica: propuesta de análisis literario en el contexto de las revistas digitales (Parte I). *Repertorio Americano* 33: pp. 15-30.

Cocom Pech, Jorge Miguel (2009). *Secretos de un abuelo maya. Mukultan in Noel.* Bogotá: Editorial Magisterio.

Danowski Déborah; De Castro, Eduardo Viveiros (2019). *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines.* Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Despret, Vinciane (2022). *Habitar como un pájaro: modos de hacer y de pensar los territorios.* Buenos Aires: Cactus.

Ejército Zapatista de Liberación Nacional (1992). *Declaración de la Selva Lacandona.* https://enlacezapatista.ezln.org.mx/

Escenario Cultural (2022). *Lorenzo Aillapán, el Hombre Pájaro (Üñümche).* https://escenariocultural.cl/lorenzo-aillapan-el-hombre-pajaro-unumche/

Freire, Pablo (1994). *Cartas a quien pretende enseñar.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Ferrari, Simone (2024). Notas sobre la noción de Abiayala. Genealogías poéticas, propuestas gunadule y brechas decoloniales. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 28: 124-140.

Gavilán Pinto, Victor Manuel (2012). *El pensamiento en espiral: El paradigma de los pueblos indígenas.* Santiago de Chile: Ñuke Mapuförlaget.

Instituto de Cultura Aborigen. (s/f). *Sitio web del Instituto de Cultura Aborigen.* http://icaborigen.edu.ar/

Matías Rendón, Ana (2021). Contrastes de tiempos inconexos y simultáneos: una lucha a través de las concepciones temporales entre pueblo y Estado. *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 24.3: 455-465.

(2019). *La discursividad indígena: Caminos de la Palabra escrita.* México: Kumay.

Mires Ortiz, Alfredo (2000). *Así en las flores como en el fuego, la deidad colibrí en amerindia y el dios alado en la mitología universal.* Quito: Ediciones Abya Yala.

Pérez Santis, Roberto (2016). Un acercamiento a la vivencia del svu□el en San Juan Chamula. En Gonzalo Coporo Quintana (Coord.) *K'u yelan jelem xch'iel stalel bats'i vinik antsetik: sjol yo'onton ach' jch'ieletik. Trascendencia de la identidad tsotsil: miradas de una nueva generación.* Chiapas, México: CONECULTA, CELALI.

Ramírez Eras, Ángel; Tulián, Mariela; Kariri-Xocó, Nheneti; Gerlic, Sebastián (Org.) (2022). *De Abya Yala con amor: Diversidad indígena viva.* Thydêwá. Programa Ibercultura Viva. https://thydewa.org/de-abya-yala-con-amor/

Ramírez, Daniel Lagos (2019). Las tempranas enseñanzas de un niño lafkenche, en un diálogo con la obra "Vida de un joven Araucano" de Carlos Munizaga. *Cuadernos de Historia del Arte*, 32: 143-182. https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cuadernoshistoarte/article/view/2372

Rocha Vivas, Miguel (2018). Oralitura: memoria y conversación para la paz; escuchando al poeta mapuche Elicura Chihuailaf. *La Javeriana construye paz*: pp. 24-25.https://www.javeriana.edu.co/documents/12789/10371875/P%C3%A1g.+24.+Oralitura+HJ+-Dic+2018+web.pdf/dc767e15-5224-48c1-bda6-7e71685f9e55

Sánchez Martínez; Juan Guillermo (2007). Poesía indígena contemporánea: la palabra (tziij) de Humberto Akbal. *Cuadernos de literatura*: 78-93.

Sastre, Luciana; Galván, Soledad (2024). Prólogo. En *Paisaje. Una cartografía posible de la enseñanza de la lengua y la literatura. Intercambios, alternativas, propuestas.* CIFFyH, Universidad Nacional de Córdoba.

Talarn Rabascall, Josefina (Entrevistadora). (18 de enero de 2017). Lorenzo Aillapán, el Hombre Pájaro Mapuche: Los pájaros tienen un instinto superior a los hombres. *The Clinic.*https://www.theclinic.cl/2017/01/18/lorenzo-aillapan-el-hombre-pajaro-mapuche-los-pajaros-tienen-un-instinto-superior-a-los-hombres/

Tamargo, Raúl (Ed.) (2020). *De la tierra floreciente. 60 poemas, 23 poetas, 13 lenguas.* Córdoba: Ediciones A Capela.

UNR. (25 de marzo de 2020). MAPUZUNGUN | Pewma | CPCA UNRN. (Video). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZUt1VnaAoYo&ab_channel=UNRN

Vivas Hurtado, Selnich (2015). *Komuya uai. Poética ancestral contemporánea*. Colombia: Sílaba Editores.

(2019). *Abina ñue onóiyeza. Sei Leib // Sé cuerpo en territorio*. Editorial Universidad de Antioquia.

Yupanqui, Atahualpa (1955). Los indios. En *El camino del indio*. RCA Victor.



Intervenciones latinoamericanas. El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas (1a ed.)
Luciana Irene Sastre y María José Sabo (Eds.)
Natalia Andruskiewitsch [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre/Noviembre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)

Fabulaciones de la Triple Frontera. Una lectura de *Novelas marafas* de Wilson Bueno

María José Sabo*

Este artículo aborda *Novelas marafas,* última obra del escritor brasileño Wilson Bueno (Jaguapitã, 1949 - Curitiba 2010) procurando establecer relaciones con otros textos del mismo autor. El interés crítico apunta a indagar en torno a la forma en que su escritura abreva de la fábula para generar una poética de la escucha por donde se cuelan las memorias de los pueblos arrasados de la Triple Frontera, entre Brasil, Argentina y Paraguay. Se propone leer en este mecanismo un desplazamiento del lugar de la palabra respecto del archivo de la modernidad literaria latinoamericana, en favor de la construcción de un espacio literario que adviene, en la narración misma, espacio de experiencia común. La reflexión se detiene en el trabajo que sus textos hacen con la temporalidad, la espacialidad y la lengua, a través de una metodología de abordaje que no desdeña la glosa, antes bien, la convoca como forma de roce mutuo entre lenguajes.

La marafona en la poética de Wilson Bueno

La publicación de *Novelas marafas* es póstuma. Bueno había dejado preparada la edición de este libro en 2010, cuando muere violentamente a manos de un presunto amante, en su casa de Curitiba. En la obra reaparece la marafona, personaje de intensa voz narrativa que singularizó su propuesta escritural, en especial a partir del hito que significó la publicación de *Mar paraguayo*, en 1992. Esta obra logró lo que pocas: estimular a toda una extendida generación de escritores y escritoras de la Triple Frontera -en lo que respecta su espacio lírico- como Douglas Diegues, Jorge Kanese, Mario Castells, Josely Vianna Baptista, Cristino Bogado, Marcelo Silva, Edgar Pou, Montserrat Álvarez, Damián Cabrera, entre muchos otros/as, a converger en una búsqueda poética, lingüística, asimismo política, en torno a una mixtura cultural que trabaje con materiales desprestigiados, contraviniendo la norma de lo letrado de mantener la pureza y prestancia de las lenguas literarias "mayores". La lengua, el fraseo, la sonoridad

*Universidad Nacional de Córdoba / CONICET | merisabo@gmail.com

que el personaje de la marafona vuelca, ya no únicamente en la obra *Mar paraguayo,* sino dentro de un sistema literario de raigambre nacionalista y de un continentalismo entendido a partir del anclaje en las identidades nacionales, es una apuesta irreversible por el dislocamiento de la palabra y una apertura sin garantías letradas a la alteridad. Es una poética que se condensa en la idea y la práctica del "portuñol salvaje" desde el que habla la marafona en los textos, llevado adelante como acto de habla entre-lenguas, que se produce a partir de la mezcla ficcionada de lenguas colonialistas e indígenas (portugués, español y guaraní, pero, sobre todo, entre los dialectos vernáculos que se desprendieron de éstas en el intercambio real de la frontería; el portuñol, el jopará, el brasiguayo y el guarañol). Además, habilita una nueva inflexión conosureña del neobarroco al transpolar la letra a la "salvajería" triplefronteriza, marcada por una existencia "bugre", en tanto no "pura"; porque no es ni totalmente criolla, ni metropolitana, ni indígena; tampoco enteramente extranjera o migrante, asimismo, no autóctona: es la experiencia más bien del arrastre incansable de elementos culturales diversos por el territorio de la frontera, que siempre ponen en evidencia su condición espuria de venir de otro lado, o de venir de un *antes* indeterminado respecto del presente de la escritura, y que inunda las obras de Wilson Bueno con arcaísmos, oralidades y expresiones regionales. Esta experiencia sólo puede ser relatada mediante el artificio de una lengua de la frontera que toma carta de ciudadanía como lengua poética, justamente, a partir de la publicación de *Mar paraguayo,* adquiriendo allí valor colectivo de enunciación para un nutrido grupo de escritores/as que rearman su expresividad en la transgresión de las solemnidades letradas: en ese exacto e incómodo límite. En una entrevista del año 2000, Wilson Bueno se refiere a la mezcla de idiomas en la poética de la triplefrontera como "uma contestação em si aos rigores clássicos, ás camisas de força de um fazer literário que se impõe a nós […]" (2018 [2000], p. 216). El peso de la tradición letrada, hija predilecta de las formaciones literarias nacionales (sean brasileñas, argentinas o paraguayas), está muy presente en el quehacer escriturario de Bueno como trinchera desde la cual se brega por una experiencia de la literatura que asume la mistura desde un lugar político y de goce: "É, pensó, uma declaração de amor á literatura, ao gosto de facê-la […] Eu quero amar o amor da escrita, o gozo epifânico de sua irradiação. Eu não consigo escrever dividido, amarrado pelo cânone e pela norma" (pp. 212-216).

La obra que me propongo abordar aquí, *Novelas marafas,* tiene la particularidad de volver a convocar al personaje de "la marafona del balneario" veinte años después de *Mar paraguayo,* dando cuenta así de un aspecto que va a ser central en el análisis; el hecho de que la marafona condensa en la obra de Bueno el lugar de enunciación de la condición de frontera que entrelaza una poética del contar a una epistemología en torno a lo dejado de lado en este mundo. Aún más, el libro entero de *Novelas marafas* se piensa bajo el artilugio literario de ser una colección de "novelas" de la marafona, de allí la adjetivación de "marafas" a estos cuatro relatos que lo conforman. Interesa reflexionar de qué manera se arma entonces su voz enunciativa, en la medida en que en ella se juega enteramente una idea de la existencia fronteriza y su capacidad de ser narrada, y, asimismo, pensar cómo esa voz pone a andar una idea de lo literario a partir del devenir trasnfronterizo de la palabra en articulación con la comunalidad en la lengua. En este sentido, será preciso ver cómo se engarza su forma de contar en *Novelas marafas* con el monólogo en *Mar paraguayo* y de qué manera esto le da continuidad ficcional a su historia.

La marafona del balneario está nombrada, no por un sustantivo propio que la singularice, sino por su condición de vida, ya que "marafa" significa "mantenida", "prostituta". Ella relata en *Mar Paraguayo* su historia de sujeto migrante, habiendo sido traída por "el viejo" desde Paraguay a Guaratuba, en las costas de Brasil. El desarraigo y la errancia, junto al empobrecimiento que estos provocan, encarnan en el personaje: "[…] yo nasço a cada rato del rato del rato. E serê hasta no ser más posible. E logo serei ali o que ya no lo sô más acá. Añaretâ es el infierno e acabamos sabendo que sus fuegos la carreguem los vivos. En el pasado. Assunción, Birigüi, Poconé, Campo Grande, no importa […]" (p.34). Ya en Guaratuba, refiere haber sido "construida" por la vida que le dio el personaje masculino de "el viejo": "Merde la vie que yo llevo en las costas como una señora digna cerca de ser executada en la guillotina […] esto hombre que me hace dançar castanholas en la cama, que me hace sofrir, que me hace, que me há construído de dolor y sangre, la sangre que vertió mi vida amarga" (Bueno, [1992] 2000, p.17). No sabemos en verdad si es mujer, si es travesti: se designa comos *cuñarerovaí* vieja (prostituta, en guaraní). Éste es el lugar de lo feminizado, y por ello, las artes del sexo y el erotismo no serán ajenas a las del contar: "a la noche hago mi trabajo", escribe, en una polisemia expresiva que enlaza lo amatorio, lo narrativo y lo pecuniario.

Más adelante, en *Mar paraguayo,* leemos: "escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón: escribo noche y día, acossada, acavalada […] E para que dentro no se crien estos espácios onde se anda la muerte sin pressa como las tarántulas, escribo esto acá, derramado y lúgubre" (p. 32). Ahora bien, en el núcleo de su decir merodea permanentemente la cuestión de que el viejo ya está muerto, sin saberse si se murió por la edad y las enfermedades o si ella lo mató, porque en este meollo, en las ambigüedades de sus actos de habla, lo que comienza a quedar en claro es que para la construcción de sentidos en la narración no sólo importa lo que la marafona dice respecto de sí misma, su vida en el balneario y el viejo, sino, antes bien, cómo hace del escamoteo y el disimulo permanente una forma de habitar la palabra. En este encuadre, la marafona se nos presenta como una voz eminentemente taimada y esquiva; es un sujeto sospechoso, que no termina ni de confesar su crimen ni de declararse inocente. Pero, más allá de la cuestión del asesinato, esa sospecha se hace extensiva a otros aspectos del texto, al estatuto mismo de la vida marafa y su relato. Por ello, el habla de la marafona es sobre todo la celebración del desvío, la pregunta por la narratividad misma de la narración, lo cual resulta ser lo que sostiene al sujeto; su pulsión a fabular como única forma de no morir.

Su decir arrastra una acérrima melancolía y en ella se agazapa un dolor que no es individual, sino del orden de lo colectivo y de la experiencia de un pueblo, como abordaré después en detalle. Porque la marafona no siente pertenencia a Guaratuba, pero tampoco puede religarse ya plenamente a sus orígenes, de manera que su vida se encuentra suspendida en un *entre* espacial, temporal y emocional, como si se tratara de un *mientras tanto* sinfín que se exterioriza en su actividad de tejer. Por esta causa refiere su "vida marafa" con el término guaraní "añaretã" (infierno), donde a la melancolía del extranjero se suma la soledad de la prostituta y la desesperación del cuerpo envejecido y no amado ("yo, la marafona, la desgrinalada, la que nunca supe o que es el amor" [Bueno, 2018, p. 191]). La forma del monólogo interior en la que está escrita *Mar paraguayo* es el eco del soliloquio existencial, que, ante la imposibilidad de una interlocución, vuelca en la escritura el ansia de ser escuchada por otro/a: este otro/a será el "lector […] de mi corazón" (p. 24), tal como lo nombra en el texto. La marafona dice: "Ah, aquí en el balneário de Guaratuba ninguno que hable, nadie, ninguém, mi idioma que no sea el demorado silêncio de las siestas calcinadas por el estío" (Bueno, [1992] 2000, p.19). De esta mane-

ra se constituye en su relato el espacio del desamparo desde el que habla articulado a anhelos afectivos nunca realizados y en relación a los cuales el relato anuda en una misma sonoridad poética el lamento de amor y de pérdida del origen: es la repitencia rítmica del "chororó, chororó", una mixtura entre la huella fónica del /*chorar*/llorar en portugués, y el canto del pájaro xororó.

No es casual esta emergencia de la figura del pájaro, porque hay que señalar que el universo musical es parte compositiva de la imagen de la frontera en Bueno, que duplica la sentimentalidad desgarrada que hay en la escritura. De allí que las guaranias y tangos en la novela sean señuelos de un origen lejano y revivido desde la nostalgia/*saudade*. Ahora bien, el contar y recontar de la marafona también, en otro sentido, va a ser incorporado como un "canto": "Además, trazia dentro en mim toda una outra canción" (p.20) dice el personaje en su monólogo, aludiendo al hecho de cargar con un canto que es íntimo y vital en tanto vinculado a lo guaraní (en otra parte se refiere a "mi idioma nativo"), y que viene de un origen que comienza a afantasmarse en su imposibilidad de ser restituido. La cultura propia como una canción que se canta desde las entrañas es una imagen de gran poder poético a la que Bueno recurre en distintas instancias.

La cuestión del canto rememora en el texto el componente sonoro primordial del habla y funciona como lazo conectivo entre diversos reservorios culturales, no necesariamente puros o intocados, al contrario. Imaginar la escritura como canto le permite articular la palabra escrita a los vestigios orales mediante el pase poético, y de esta manera, entramar espacios y temporalidades que el proceso de modernización enfrentó: ese entramado será el lugar de escritura. El canto está asociado a la sonoridad proveniente de la ruralidad en la mata atlántica, que el escritor conocía desde su infancia transcurrida en Jaguapitã, y donde entra en contacto por primera vez con el fenómeno de la inmigración masiva (las famosas oleadas de las "polacadas", pero también las "negradas"). El "sertón paranaense", como él lo denomina, es una zona de vida campesina, entre el campo, el monte y la selva y se corresponde en su lírica personal a un tiempo de comunalidad y arcadia afectiva y naturalística. A éste se le contrapone la perplejidad y despotenciación del sujeto frente a lo urbano; la pérdida de lo maravilloso y lo diverso como canteras para la narración está en juego en la percepción que Wilson Bueno tiene de la modernidad. Y, en ese desprendimiento de dos experiencias contrapuestas, el canto tanto enraíza

al pulsar tectónico como desata la posibilidad de narrar la disyunción de mundos. Este aspecto me aproxima provisoriamente a la manera de entender la narración de Walter Benjamin (2008), es decir, no es una mera transmisión de historias, sino el acto de reactivar la experiencia, y por ello, el narrar "alcanza las entrañas de la tierra y se pierde entre las nubes" [p.13]); volveré sobre ello en el próximo apartado para articularlo con la práctica de la fabulación). Desde este encuadre, lo rítmico del canto tracciona hacia la escritura un magma de vivencias prelingüísticas que están ancladas en el registro del trauma colectivo. Por ello, intentar traer ese magma al espacio del texto es un anhelo poético siempre presente en las obras de Bueno, que se asemeja al intento de tocar el corazón más secreto de las cosas, incluso cuando esto despierte un dolor latente: "Isto: yo desearía alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo la vertigem de la linguagem. Deja-me que exista. E por esto cantarê de oído por las playas de Guaratuba mi canción marafa" ([1992] 2020, p. 15).

El portuñol salvaje que inaugura Bueno, en su mezcla exuberante aunque desgarrada de lenguas y dialectos, no procura sino llegar a ese manantial vertiginoso del sonido donde el escritor fabula la poesía como materia prima absoluta, donde las palabras se materializan en el espacio mediante su percepción vibrátil, sin más ampulosidad ni retórica que la del canto del pájaro; *chororó, chororó*. Dejar cantar al poeta/marafona/tejedora su "canto de oído", "deja-me que exista" (7), dice, y para ello, debe haber una escucha; aquella que la marafona no encuentra entre los que no "hablan mi idioma" y así, difiere hacia el lector.

Es por ello que la idea de lo literario que se va gestando en la obra de Bueno abreva del concepto guaraní *ñe'e,* la palabra-alma que para la cultura guaraní es previa a la existencia del mundo y constituye la voz viva de todas las cosas que en él están. Sin ella, nada sería. Al respecto, en la entrevista del año 2000 ya referida, al ser consultado por los recursos poéticos que utilizaba, Wilson Bueno responde con el ideario de la libertad creativa: "tudo é arte da poética, a meu ver […] A prosa retém a poesía e é por ela gerada, num proceso que aspira, antes de tudo, a ser libre. Acho que a literatura pode ser o máximo de liberdade que desfrutamos sobre a terra […] e tudo é a poesía das coisas. Viver já é um ato poético em si" ([2000] 2018, p. 212).

Este canto constituye una fabulación del origen en tanto vía oblicua para acercarse al trauma. En la medida en que el origen (de la lengua, de la cultura de pertenencia, de la historia propia y colectiva) ha sido violentado por el exterminio ejercido sistemáticamente desde el proyecto colonialista-modernizador (y plasmado en la división geopolítica triple-fronteriza), los restos que de él quedan funcionan a la manera del fantasma, acechando, inquietando y poniendo el mecanismo de la fabulación a andar: el origen debe ser reinventando, pero no para generar una historia coherente y estratégica desde la cual rebatir el curso de los acontecimientos, sino para producir el acontecimiento mismo de la narración donde la vida vuelve a ser vivida, inscrita en un canto. Los textos de Bueno son tentativas de re-narrar un origen que sólo existe en la inventiva misma, y sólo se deja ver en su diferimiento.

En este sentido, quiero decir, la fabulación de la marafona, bebiendo de la fuente primaria del habla para despertar el canto más recóndito, no funciona según un rendimiento textual como instancia de restitución del pasado por medio de la letra. No hay en Wilson Bueno atisbo de restituir aquello pasado (y todo lo que esto supone: la cuestión de lo indígena en primer lugar) en calidad de repertorios redimidos para la letra. Al respecto, Jens Andermann lee en *Mar paraguayo* el fin de una práctica de escritura comprometida con los valores de la modernidad literaria latinoamericana, es decir, la disolución de una idea de la literatura que actúe desde su lugar de autonomía crítica: "*escribir (en) la voz (del) otro* fue para estas escrituras radicales el modo de reinscribir el postulado autonomista" (2010, p. 156, cursivas en el original) sostiene. En esta literatura (que marca todo el siglo XX hasta el posboom), la elaboración de utopías de emancipación (de la otredad), de anti-poder, de subversión (cifradas en la idea del "rescate de las voces marginales", o en la visibilización de lo tachado) retorna a la propia literatura como reconfirmación de su función autonómica. Pero *Mar paraguayo* suspende esa distancia porque, para Andermann, la voz ha dejado de marcar el margen de la letra en la medida en que la letra ya no se supedita exclusivamente a la "tensión agonal al interior de un texto nacional" (2010, p. 156).

A partir de esta breve enmarcación de la escritura de Wilson Bueno, en el siguiente apartado focalizo en la cuestión de la fabulación como fuente de experiencia, sobre todo, temporal.

La fabulación: volver a la fuente del lenguaje común

Novelas marafas nos coloca, desde el título mismo, en una tensión en torno al acto del contar y las formas narrativas insumidas en ello. La apelación equívoca al género "novelas" no es menor siendo que la obra precisamente socava el lugar de la novela en la cultura literaria para establecerse, antes bien, en la zona del cuento popular. Pero esta no es una mera cuestión de géneros literarios; son las formas de la experiencia que habilitan los moldes narrativos y los imaginarios que envuelven. Resulta productiva esta contraposición entre novela y cuento desde la cual, podríamos arriesgar, la obra pone en perspectiva las maneras en que ciertas formaciones de género, deudoras de la modernidad literaria, se han ido apropiando mediante la tecnificación de un cúmulo de relatos (regionales, indígenas, populares), y han hecho entrar la voz de la otredad (en tanto otredad) en los textos a través de la figura de la celebración de la subalternidad.

Contra lo novelesco que se anuncia desde el título, el libro resulta ser en verdad un conjunto de cuatro fábulas y cuentos hilados entre sí por la voz de la marafona que aquí toma definitivamente el lugar enunciativo de contadora de historias. Ella va a narrar cada uno de los cuatro relatos -todos acontecidos en la espacialidad, tampoco azarosa, de Eldorado de Paraná, en la región de la triple frontera- procurando contarse a sí misma mientras construye el lugar primordial del/la narrador/a como aglutinante en la cultura. Los relatos aquí provienen de múltiples fuentes, ninguna de ellas letrada: son cuentos populares que la marafona escuchó de los indios, son fábulas que cuentan los vendedores ambulantes que transitan entre uno y otro lado de la frontera, son recuerdos borrosos, vivencias, murmullos pueblerinos, son historias que le narran los clientes del prostíbulo donde ahora la encontramos trabajando de prostituta. Por esta multiplicidad de proveniencias y el compromiso manifiesto con lo oral, estos relatos resultan tan inestables, dinámicos y abiertos como la gente que los porta; en este sentido dejan al descubierto la condición de venir siempre de otro lugar más allá, careciendo de un origen claro o versión primera: una frontera que se desplaza en el cuerpo mismo de los migrantes. Todos los relatos se hallan manipulados narrativamente por el hecho de haber sido contados inúmeras veces, de modo que dan testimonio de una construcción colectiva del relato que inscribe en la lengua mezclada la marca de lo repartido. Las historias no son de nadie en particular y son de todos,

floreando cada vez que son dichas el artesanado colectivo de su urdimbre. La marafona hace lugar en su lengua a la huella que deja el acto de *volver a decir,* y así es usual que repita constantemente el verbo "contar" de múltiples formas hasta el paroxismo semántico:

> por isto *recuento* y *recuento* hasta la derradera fadiga estes *nuevos recuentos* já *recuentados* desde el norte hasta el sur profundo -a cada vez más *recuento* se haciendo- añadido y belicoso. *Recuentos* tristes de almas dessoladas, *recuentos* en que no se vive solo una vez. (Bueno, 2018, p.195, énfasis propio)

Asimismo, en otros pasajes se referirá a "neste recuento sin fin ni comienzo" (p. 196).

No lejos de la cualidad recursiva del contar, encontramos la metáfora del tejido. En esta obra la marafona teje tricota, y en ese tejer se dispone, sobre todo, a la escucha, es decir, se vuelve receptora de historias, y también (re)cuenta. Es interesante la alusión al tejido de tricota ya que tiene que ver con lanas gruesas y, por ello, innecesarias para el clima tórrido de la triple frontera ("terror de arder en el infierno, arahacuvó, quarenta y ocho grados sufocados y sufocantes que nos derruba y maltrata" [p.44]). La gratuidad de esta práctica (dislocada, ineficaz) por parte del personaje delata su función arquetípica en relación al acto de narrar. Lo que se entrama en el tejido es así, también, el tiempo mismo que insume escuchar y hablar. Y ese tiempo, que de alguna manera es tiempo perdido de vida, pero paradójicamente, ganado a la muerte, es la temporalidad de la melancolía por donde se cuela infinitamente la canción doliente de un pueblo arrasado: la marafona dice "Oigo de lejos la cantiga vieja, *carupocãpurahéi*, - e se van con ella los pérdidos de mi, todo o que, no completamente realizado, foi ficando, ficando para trás; e hoy me mata la dura nostálgia. Saudade?" (p.44). Se plasma en su expresión la condición narrativa de la pérdida desde la cual los cuentos son trabajados, o, como alude la marafona, de aquello no completamente realizado, lo trunco. La no plenitud de un mundo que fue cercenado antes de que florezca. Se asume, entonces, que en relato ya hay algo que está ido, sacado, y su vacío amenaza la transmisibilidad, porque la idea de la pérdida funciona en un sentido más hondo de aquello que se pierde en la migrancia; es una pérdida de mundo ante la cual la literatura toma la función de atestiguar.

Entonces, tanto en *Mar paraguayo* como en *Novelas marafas,* la marafona se aboca a dos tareas: contar y tejer, que son llevadas en paralelo. Ambas comparten el cariz de contrarrestar el paso del tiempo, o, como se leía en una cita anterior, la idea de contar para que no se críen esos espacios "adentro" ([1992] 2020, p. 32), allí donde nacen las tarántulas de lo fatídico. Habitar el tiempo y espacio del relato es no darle oportunidad a lo funesto, que no deja de rondar el momento de la narración, acechando la palabra. Es así una acción en contra de otra: la de la muerte.

Son bien conocidas las reflexiones en torno a la función de la narración de Walter Benjamin en ensayos como *El narrador* y *Experiencia y pobreza,* como también en relatos breves como "Narración y curación" o "El pañuelo". Abrevo muy escuetamente de las ideas allí plasmadas para enmarcar el abordaje de la fabulación en *Novelas marafas.*

La constatación de Benjamin de que los soldados que retornaban de las trincheras en la Primera Guerra Mundial volvían enmudecidos, habiendo disminuido la facultad para intercambiar los recuerdos de lo vivido, lo conduce a postular una pobreza de la experiencia en la modernidad. Esta obedece a la pérdida de los espacios propicios para la narración tradicional, como también de las prácticas que la solventaban y que tenían que ver con disponer de largos momentos de aburrimiento. Contrario a ello, los soldados vuelven a un espacio urbano desarrollado, que ha barrido la temporalidad pausada, propia de los lazos comunitarios, con la marcación del reloj del rédito económico. Si el arte de narrar iluminaba la vida, son ahora otros los modos de decir que comienzan a apropiarse del mundo, y aquellos narradores arquetípicos, cargados de historias prodigiosas (el marinero, el viajante, el mercader, el sabio, el agricultor y, podríamos agregar aquí, la tejedora) son suplantados por el novelista. La novela refleja la solitud de la vida moderna, señala Benjamin: "El novelista, por su parte, se ha segregado. El lugar de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad […] La novela nos hace saber cuál es la profunda desorientación de los seres humanos" (2008, p.193).

Las fábulas son una de aquellas formas privilegiadas de la narración tradicional. Otras formas son el cuento de hadas, la parábola, las moralejas, los consejos, el cuento popular. En ellos se atesora una sabiduría articulada a una experiencia colectiva transmitida inter-generacionalmente y de boca en boca, que alimenta el misterio de la creación del mundo y del nosotros. Benjamin piensa a partir de la tradición de cuentos jasídicos

como práctica histórica, llevada adelante por los sabios de la Torá entre los siglos XVIII a XX en Europa oriental, en el marco de la persecución y genocidio a los judíos. Allí, narrar cuentos adquirió un rol clave para la cultura: rol de protección, ya que involucró prácticas concretas de recolección de relatos dispersos en la inminencia de desaparecer, rol de continuidad, de encuentro, de memoria.

Para ver este funcionamiento de la fábula dentro de la función cultural de la narración, me concentro en el último de los relatos de *Novelas marafas* titulado "Viejito viejita. *Uye'î*". En este se encuentran una serie de mecanismos narrativos que, al procurar ser mostrados como la artesanía misma de modos de decir de la frontera, se adensan dando cuenta de la articulación entre modos de narrar provenientes de las culturas locales y la posibilidad de una fabulación para la propia escritura, en la que la literatura se permite imaginar una escena de origen no letrada.

"Viejito viejita. *Uye'î"* narra la historia de un matrimonio de ancianos, que viven en la memoria oral del, llamado por la marafona, "país de la frontera". El gran protagonista del relato, sin embargo, es el tiempo; *Uye'î*:

> todo esto […] se dio há muchos y muchos anos detrás de el atrás -*Uye'î* - no tempo que en el país de la frontêra esverdeaban matas y cascadas. Del norte al sur el largo país de la frontêra mobia-se aún virginal- exageravam los índios para contar la histórica del viejito […] *Uye'î. Uye'î* (p. 186)

Esta temporalidad construida como el "detrás del atrás" se relaciona con la apelación, también elucubrada desde lo tautológico como esta, el "tanto pasado después" (p. 186), que tiene el efecto en esta fábula de llevar la experiencia del tiempo hacia las laxitudes de aquello que fue soñado, donde el mito baja a las aguas del tiempo primordial, más no paralizado, de una cultura. No hay aquí un antes absoluto, tampoco un después, sino un viaje permanente a través del arte de narrar un *durante* que se acopla a las voluntades del viento en tanto soplo de la vida. Es un viento que arremolina y levanta capas de tiempo sin origen: en el vórtice, en el vértigo, en la *vertigem de la linguagem* de la marafona. Por eso la voz narradora acude a los conceptos guaraní de *Uye'î* (hace mucho tiempo)*, upéi* (después) y *Upeáguiriré* (después de otra cosa) más que para organizar la temporalidad, para disolverla en un *continuum* poético. El viento susurra y autoriza -o no- el relato; de hecho, en la apertura del libro, y en distinta tipografía,

la marafona advierte: "Ahora, atenta para todo lo que escribe el viento […] yo soy la embrutecida del Viejo, la marafona del balneário, la contadêra de historias trôpegas. Pero sômente las cuento se ante de mi de acuerdo está el viento en contarlas. *Aña. Añaretãmeguá*" (p. 39).

El lugar de aquella que cuenta historias "trôpegas", es decir, historias con tropiezos, también referida como "la contadera de "lorôtas bufas [mentiras, historias mal contadas], sueños, fantasmagorías" (p. 74), es fundamental porque entrelaza varios aspectos. En primer lugar, por la preeminencia en su discurso de una diversidad de fuentes que esgrimen varias versiones: los indios "exageran", tienen modos confusos de decir ("hablan los índios con su memoria profussa y sus modos confusossíssimos" [p.65]). En segundo lugar, porque asume el estatuto no puro de su lengua propia ("las súcias palabras frontêras" [p.181]). Y, finalmente, porque la marafona no deja de advertir la melancolía que traen sus cuentos. Todo ello da el marco para que la escena de narración siempre se paute como un "recuento" del "recuento" (asimismo, un redecir).

La historia de los dos ancianos comienza con la partida del viejito Ortênsio hacia la guerra, referencia que evoca, como en otras obras de Wilson Bueno, la memoria de la guerra de la Triple Alianza (1864-1870) como hito histórico que marcó la Triple Frontera con el sino de la tragedia humana y el genocidio; *manoisú,* en guaraní "muerte grande", "muerte inmensa". En el cuento, se trata de una guerra que está siempre aconteciendo, y por ello se puede auscultar en el mismísimo corazón de la tierra, donde, si los oídos se acercan se escucharán los tropeles de caballos yendo, una vez más, a la batalla (p. 204). Al retornar muchísimo tiempo después ("después del después", dice la narradora), y habiéndose convertido en vendedor ambulante, para el viejito Ortênsio la vida ya ha pasado y las mocedades de ambos están ajadas. No obstante, la viejita Inalda lo espera aún sentada en un antiguo tronco en el patio, para dar inicio al acto que da sentido a toda la narración; este es el de justamente *contarle* a Ortênsio todo lo vivido. Se invierte aquí la fórmula usual según la cual es el viajero el que retorna al hogar con un cúmulo de aventuras por compartir, porque, en contraposición, la que tiene la experiencia del tiempo es la que se ha quedado esperando, mientras que el viejito no profiere una sola palabra. Lo que se comienza a recordar Inalda es que todos sus muchos hijos e hijas han muerto ya, en la guerra o por enfermedades, en otras palabras, por la miseria humana generalizada en la frontera. Pero,

uno a uno, van retornando como fantasmas visitantes a la casa materna, aunque posteriormente vuelven a desaparecer. "'Mamá, mamãzita. Sou eu – Setembrío!' / 'Vino de dónde, mi hijo querido?' / 'Vengo de ayer, Mamá' […] / 'Más vienes para quê, hijo, se já te fuíste hace tanto tiempo; se já te fuíste de esta mala vida, hijo mio?'/ 'Necessitaba volver, mamá'" (p. 192). A partir de aquí la estructura narrativa abreva de la recursividad, tan propia de la oralidad, y el esquema que se sucede -con pocas variaciones- es el siguiente: cada hijo o hija vuelve intempestivamente, apareciendo desde los trasfondos del patio-monte, en procura de un encuentro con la madre, a quien le solicitan alimento para comer. Cada uno/a trae un regalo a la viejita, que será la única cosa palpable que quede cuando al día siguiente este/a hijo/a de manera indefectible vuelva a partir sin despedirse. Su hijo Setembrío le deja de regalo un girasol pintado de dorado; una ofrenda que en su simbolismo encierra a su vez la posibilidad de otra narración, esta es la de la leyenda de Carandaí, sobre la creación del girasol. Luego, al aparecer Junes, muerta por la fiebre amarilla, esta le regala una "Bíblia sacada de las manos de Dios", a pesar de que "la viejita nada leía, no sabendo las letras ni como decifrarlas" (p.199). El hijo Oitubre, quien vuelve junto a su perro Ceniza, le regala una cruz, y así se continúa sucesivamente salvo con el último hijo que no tenía nombre de mes como los otros -a quienes las diversas versiones añaden Julia, Mayo, Enero López, Márcio, Diciembrino-, sino que se llamaba Anuário Mercez, conteniendo así la metáfora de todo el tiempo posible y todas las formas del relato que de allí se desprenden. Este hijo, a diferencia de los demás, le deja a su partida un gualicho, "um sapo empalhado com dos cuernos de amianto" (p. 206). El regalo funesto anuncia la muerte que se avecina, pero que ya no tiene espesura, porque los viejitos, dice la marafona al final, "ya habiam morido de todo morir […] y flanavam y han de flanar, en nesta legenda, catitos y embruxados de lo más alto encanto y de lo más intenso amor. Como se nunca hubieran nascido" (p. 206).

El final vuelve a reforzar la idea de que en verdad es la narración de la historia la garante de la continuidad de la vida; si esta puede seguir siendo dicha, la muerte no encontrará lugar. El pasado está siendo, como la propia guerra, por tanto, su recuento no comanda ningún mandato de "superación", porque late en cada minuto del presente. La fabulación registra el tiempo mientras ocurre y el sentido se juega, antes bien, en el transcurrir del relato que congrega las voces y las escuchas en torno suyo, suspen-

diendo la cronología lineal que trae la muerte: "los índios que recuentavan esta historia cerca del putero de Eldorado del Paraná, demoravam-se em refirmar que todo esto era una gran invencionacíon para matar el tiempo que se prolonga muchíssimo entre los muertos, e casi no pasa u no pasa nunca" (p. 199).

Por ello también en la fábula se arma una misma red semántica entre las acciones del contar y las acciones del comer de los personajes; esta habilita trasvases de vocablos entre una y otra zona para producir metáforas que pongan de realce el valor nutricio que las aúna. El comer está trabajado en el relato a partir del despliegue de los tiempos verbales que permite el guaraní, de modo que Wilson Bueno emplea el *uhá* -lo que come-; *uharã* -lo que comerá- y *uharé* -lo que comió-. Al respecto, el propio relato de las historias es meta-referido como "recuento famêlico" (p. 195), para señalar el hambre que aguijonea también en el plano de una cultura despojada sistemáticamente por los discursos de una modernidad que más trajo ruina y muerte que progreso. Cuando los hijos e hijas de los ancianos reaparecen como fantasmas venidos de la muerte, repiten la misma pregunta: "que tiene de comer, mamá?", a lo que la viejita contesta: "más hay hambre en el país del cielo, hijo mío? /Si, mamãzita, hambre de umita que já no sê más si hambre mismo ou solo la nostalgia de nunca más a ver volvido a comerla" (p. 193). La madre con sus hijos/as comen vorazmente, pero "quanto más se comíam, uhá, uhá, uhá, menos hartos quedavam" (p. 193). Así, no hay saciedad posible dentro de un acto que sólo recomienza para retrasar una muerte, y que es más bien una "remuerte", como refiere la marafona, porque viene a rematar lo ya herido. El comer como el contar son formas de resistencia frente a ello, y en este sentido, el gualicho final del sapo empalado se rompe, se cura, al contar la historia.

Walter Benjamin reflexionaba precisamente sobre el poder de curación que poseen las narraciones cuando son contadas a un niño enfermo por boca de su madre. Allí, aduce, las palabras hacen su magia transformando el dolor y "llevándonos al mar del olvido feliz" (Benjamin, 2008b., p. 56). La idea se anuda a la moraleja de esta fábula de Bueno, que está colocada al comienzo del relato y no al final, como dicta la tradición. La moraleja versa sobre la vida, la muerte y el tiempo: "viento y ceniza la vida es, no se equivoquen los que piensam los días, y hasta las horas, llenas de entera eternidad. *Uye'î. Uye'î*" (Bueno, 2018, p. 186).

El relato se cierra definitivamente para el lector con el vocablo guaraní *Upeichayeracá'e* - "así dicen que fue"; "así contaban"-. Un vocablo que ya apareció a lo largo de todo el relato entre medio de los párrafos, escandiendo el elemento narrativo de la historia para llevarlo hacia una zona de hondo lirismo. No es inusual en Wilson Bueno que el guaraní venga al texto a producir el corte poético, para que no se olvide la condición cantora del decir. Por ello, podemos percibir que este texto se ubica plenamente en la zona poética que más singulariza al escritor; y que es aquella que tironea lo narrativo desde una poesía trasegada de estructuras míticas, el canto y la fabulación, para hacer un compuesto tan mixturado y furtivo como el propio portuñol salvaje.

Él mismo reconocía la enorme importancia que la fábula tiene en sus búsquedas poéticas:

> Desejo de ir à raíz molecular da narrativa que é a fábula […] É na fábula que a epifania literária se consome e se completa […] a fábula dá a medida *embrujada* da literatura. Há uma inocência primeira na fábula e junto com ela o encanto original da velha *ars* literaria. (pp. 215-219, énfasis en el original)

Su reflexión en torno a la fábula se aproxima a aquella otra que daba comienzo la novela *Mar paraguayo,* cuando la voz de la marafona nos advertía acerca de su deseo de alcanzar el vértigo del lenguaje ([1992] 2020, p. 15), un espacio imaginado donde la palabra toca la cosa y hay algo que se revela en el espacio escritural. Sin duda, la fábula y el poema son los moldes que más se acercan al acontecimiento, en particular, la fábula porque no solo nos habla de un mundo encantado, sino que elucubra su propio encantamiento para decir su escena de origen fuera de la historia y el tiempo corriente.

Para Giorgio Agamben (2007) la fábula tiene un lugar particular en la historia de las formas narrativas occidentales, siendo un punto de transición entre el habla sagrada -establecida en el ritual religioso de la Antigüedad-, y el habla moderna en su evolución hacia diversos moldes del realismo. De esta manera, aúna en su forma aspectos provenientes de ambas conservando esquirlas de lo mágico y predisponiendo la resolución del conflicto en sucesos espacio-temporales que la proyectan hacia la lógica histórica. Más que un género literario, la fábula es un paradigma

desde el cual repensar el lenguaje en el momento de una destrucción de la experiencia, ya que es en la narración donde se revela la potencia del decir. Por ello el *quid* de la fábula es el encantamiento que, de maneras múltiples, implica la escena de la mudez del humano: la pérdida del habla (por el hechizo) y el retorno al mundo por medio de la recuperación de la palabra. En el relato episódico del encantamiento mágico y su posterior rompimiento se observa ya, para Agamben, la desacralización del mundo y el lugar que el lenguaje y sus invenciones ocupan en él.

A partir de este marco de pensamiento se puede interrogar el valor que tiene para Wilson Bueno el re-ligarse al misterio de la palabra por medio de un retorno a la fabulación. Sobre todo si pensamos que su poética también se ubica en un punto interseccional entre, por un lado, una oralidad/*ñe'ẽ* robusta, enraizada en una cultura como la guaraní que se halla atravesada de ritualidad viva -o, para acudir a los señalamientos de Ticio Escobar (2014), una cultura en la cual no constituye un vector la absolutización de lo artístico (p. 55) ni la mentada autonomización desde la cual el arte occidental construyó su propio mito, (p. 42)-, y, por otro lado, formas tecnificadas y letradas de la narración devenidas de la modernidad literaria. Como en la fábula misma, su escritura se halla en el linde fantasmático entre lo no vivo del todo, pero tampoco lo terminado por re-matar, donde el contar produce el detenimiento ensoñado del tiempo para *hacernos vivir un momento más (aún).* Creo que esa operación le permite a Bueno desarmar el poder de encantamiento de un archivo letrado -que cristalizó el universo indígena- desde la capacidad imagética de una cultura tachada, pero sin que ello ponga a funcionar un relato salvacionista del otro que refrende el poder de lo literario, para que aparezca, contra el designio de mudez, una palabra alternativa que corra los límites de la experiencia y su relato. Me detengo en este aspecto en el siguiente apartado.

Deshacer el hechizo

La imagen final del sapo atravesado por un palo refiere a un trabajo de hechicería, corriente en la cultura popular de la zona, que alude a la acción de destrucción de algo operada por el principio de analogía y correspondencia animista entre el mundo de la palabra, la imagen y lo real. ¿Cómo trabaja la escritura de Wilson Bueno su diálogo con una cultura indígena en tanto cultura dañada y dispuesta como ofrenda, desde la colonialidad,

para el sacrificio ritual final? Podemos aventurar que su poética funciona, aunque en otra escala, como esta fábula misma que acabamos de recorrer, guiada no por un afán de *representar* (y sus concomitantes; sublimar, reificar, rescatar) sino de agenciar una experiencia desde la condición vulnerada de la población guaraní y los pueblos triplefronterizos. En relación a ello, la literatura viene a ocupar un lugar de escucha frente a un relato que quiere continuar diciéndose. De esta manera, su poética encarna aquello que Viveiros de Castro (2006) pensaba como un "virar indio", no como apelación a un relativismo cultural cuasi-oportunista, lo que significaría continuar usufructuando los acervos culturales no occidentales para alimentar imaginarios letrados integradores (del *otro*) mientras las expresividades y la vida del indígena "real" continúan siendo despotenciadas, sino un "virar indio" como construcción de un lugar de enunciación político desde el que se asume una resistencia más allá del sino de la supervivencia empobrecida de una cultura. Es decir, asumir un deseo de vida (de *otra vida*) sin esencializar identidades.

En su ensayo titulado *No Brasil todo mundo é índio, execto quem não é",* Eduardo Viveiros de Castro (2006) alude al proceso sistemático de "desindianización" llevado a cabo por el proyecto de la modernidad (la "catequización", la "misionarización", "alfabetización", "ciudadanización del indígena", expropiación de tierras, migraciones forzadas, implantación de reducciones, transformación de comunidades ancestrales en campesinado, etc.). Un punto álgido de este proceso de desindianización del Brasil, señala Viveiros, tuvo lugar entre los años 60 y 70, durante la última dictadura militar, cuando el Estado enquistó el discurso de modernización productiva del país, que implicaba la expoliación agresiva de tierras amazónicas habitadas por comunidades nativas para disponibilizarlas a la explotación capitalista. Tierras estas que estaban amparadas hasta el momento por una legislación de cariz indigenista proteccionista y que "garantizaba" (esto especialmente entre comillas) su posesión por parte de los pueblos originarios. Por ello, para usurparlas, primero debían ser "liberadas". Con este fin el Estado procuró que *los indios dejen de ser indios*, poniendo el interés sobre todo en aquellas comunidades más "integradas", mixturadas, las llamadas "caboclos". El propósito fue retirar la responsabilidad tutelar del Estado a esos *indios que ya se habían vuelto no-indios*. Viveiros de Castro reflexiona, a partir de este caso histórico, sobre el impacto cultural, político y hasta en la misma práctica de la antropología, desde

la pregunta por quién es indio y quien no lo es. Lo que detecta en este proceso es que hay un lugar ideológico legitimado en la cultura, el cual se remonta a la colonización, y que consiste en tomar como un hecho indefectible -y deseable- que el indio está destinado a dejar de ser indio en algún momento de la historia y de la marcha hacia la mixturización nacional. Aquí la idea del indio como sujeto destinado a *desaparecer* en su hibridación con la cultura blanca y occidental, está plenamente asumida y promovida como parte del proyecto civilizatorio; brazo ideológico del modelo colonialista aún vigente. Más no funciona de la misma manera al revés porque lo no concebido de este relato es la idea de que el blanco devenga indio y que el proceso sea, en contramarcha, de *re-indianización*. Se abre aquí una cuestión muy interesante para abordar escrituras y escritores/as no indígenas como Wilson Bueno, porque el foco se corre del lugar cultural común para permitir ver qué hacen algunos textos frente al acervo indígena y la memoria del genocidio que éste demanda: qué formas de afiliación gestionan, qué maneras de escuchar activan. Para Viveiros la re-indianización que la modernización motorizó en tanto reacción impensada, tiene que ver con "converter, reverter, perverter ou subverter o dispositivo de sujeição armado desde a Conquista de modo a torná-lo dispositivo de subjetivação; deixar de sofrer a própria identidade e pasar a gozá-la" (2006, p. s/p).

Volverse indio no es una acción que se piense como retorno a una autenticidad de origen, sino desplazamiento oblicuo hacia el lugar de lo minorizado y excluido por las fuerzas fundantes de lo moderno, porque, más que el "indio genético" importa "el indio político" (Viveiros de Castro, 2006, p. s/p). En este sentido, para Wilson Bueno escribir desde el lugar asumido del "bugre" es un lance político-estético que me atrevo a leer en esta dirección, porque apuesta por una re-indianización según la reflexión referida. Lo "bugre" es el espacio de lo no legítimo en tanto no condice ni con la pureza étnica demandada al indígena (para que se le reconozca fehacientemente como indígena; "uma questão de cocar de pena, urucum e arco e flecha", dice Viveiros [p., s/p]), ni con el resultado final esperable de la blanquización nacional como proceso integrador-superador. Proceso modelizado desde el siglo XIX por la ficción fundacional romántica, donde encontramos entre sus máximos exponentes a José de Alencar con su novela indianista *Iracema. A lenda do Ceará* (1865), y, asimismo, *El Guaraní* (1857). Lo "bugre" sería de esta manera lo no deseado ni por

blancos ni por indígenas, ahora bien, Wilson Bueno hace de él un motor para sus procedimientos de escritura. Al respecto comenta: "A coisa índia está em mim quase como uma segunda pele, sou um bugre angustiado, perpexo olhando as árvores da rua, os automóveis, o tránsito vertiginoso" (2000, p. 213). Es importante no perder de vista que el concepto de bugre en verdad emerge en el Brasil colonial con el propósito de nombrar peyorativamente a los distintos pueblos indígenas (tildándolos de paganos, incultos, salvajes), sin embargo, Bueno, desactiva esa carga despreciativa y lo utiliza en muchas de sus obras dándole un lugar central. *Meu tio Roseno, a cavalo,* de 2000, por caso. En esta novela, mediante la intertextualidad, reinterpreta la ficción fundacional decimonónica al relatar el periplo del tío alemán, Roseno -aunque nombrado de distintas formas justamente "deformantes" y derivativas ("Roserno"; "Rosimeno"; "Roseruno", etc.)-. Este recorre a caballo toda la frontera, asolada por la guerra y la devastación que lo bélico deja a su paso, para lograr llegar al nacimiento de su hija que se llamará Andradazil, cuya madre es una india "bugre". De este modo se permite fabular en la escritura un origen sin origen, que desarma la pretendida pureza de las razas, según la mirada positivista del siglo XIX que impregnaba las ficciones románticas.

La escena de destrucción de los pueblos es una escena inaugural de la modernidad latinoamericana, cuyo estandarte es el signo del sacrificio de *los otros* de la nación -el sapo empalado por el tiempo histórico/el hijo llamado Anúario/-, y esto es lo que busca ser contando por la escritura de Wilson Bueno. Sousândrade (Joaquim de Sousa Andrade) fue uno de los primeros poetas románticos en plantear este vínculo a la manera de una tesis poética sobre la historia. En su extenso poema *O Guesa errante,* de 1888, el indio -que es además un indio transamericano, multi-étnico como encierra el propio concepto de bugre- aparece ya en el siglo XIX como "restos de um mundo" ([1888] 2009, p. 23), mirado a la luz de la propia experiencia contradictoria de Sousândrade, en tanto hija de la modernidad. El poeta heroifica la memoria del nativo a través de los procedimientos de la épica, pero no puede sino lamentar, su desaparición en tanto sacrificio solicitado por el nuevo rey del mundo: el capitalismo que se digita desde Wall Street. Los indios son "Selvagens -mas tão bellos, que se sente/ um barbaro prazer n'essa memoria/ dos grandes tempos" (p. 38). En otros pasajes del poema se compara a los pueblos indígenas con una luz/estrella que se apaga, para leer allí una transición histórica oficiada

por los "falsos apóstoles" del dinero que truncan el destino de los pueblos antes que estos florezcan.

Destino das nações! um povo erguido
  Dos virgens seios d'esta natureza,
  Antes de haver coberto da nudeza
  O cincto e o coração, foi destruído:
E nem pelos combates tão feridos,
  Tão sanguinarias, barbaras usanças;
  Por esta religião falsa d'esperanças
  Nos apostolos seus, falsos, mentidos
Ai! vinde ver a transição dolente
  Do passado ao porvir, n'este presente! (p. 39)

La ubicación paradójica y contradictoria de la escritura misma de Sousândrade ante la masacre de los pueblos que estaba aconteciendo, hace emerger posicionalidades discursivas en tensión -entre el recuerdo glorificado, la crítica a la modernidad y el lamento letrado por la desaparición del indio-. Estas encuentran una resolución transitoria en la figura del fantasma, haciendo de *O Guesa,* por tratarse de una composición tan compleja y rica, un texto permanentemente evocado en Bueno, de seguro por la vía de la revalorización que hicieran de él Augusto y Haroldo de Campos en los años 70. Sousândrade le da a Wilson Bueno la clave poética del fantasma que vuelve -tal como sucede en el Canto II, durante "A Dança de Tatuturema", pero, asimismo, como el propio indio Guesa quien se desplazada como un muerto-vivo hacia su sacrificio, un *aparecido* dentro de *modernidad*. Este retorno acechar el mundo de los vivos y desarregla sus ordenamientos, pero, sobre todo, es un advenimiento perturbador en pos de solicitar una memoria que se haga cargo de aquello irresuelto, que es precisamente lo que nos enrostra el espectro.

Derrida señala que lo propio del fantasma es el acto de acechar, y que tal acecho habilita una nueva temporalidad: la del presente dis-yunto, o, más bien, una juntura del tiempo. Por ello el fantasma desquicia el curso normal del relato al traer consigo el diferimiento. Muestra que ese otro que vuelve es desde siempre parte del yo, aunque no como "recuerdo" domesticado que inocule así tanto el dolor como las deudas que reclama. Su memoria no puede ser meramente tematizada (lo que implicaría exter-

nalidad, asepsia, jerarquía, traducción, entre otros artilugios que bien han nutrido políticas de la representación literaria) sino atendida (Derrida, 1998). En Sousândrade son las sombras que aparecen ante el indio Guesa destinado al ritual de Bochica, el Dios-Sol, las que señalan, en el momento más álgido del exterminio del indígena en el nombre de la emergente Nación, la memoria inquietante del futuro. En *Novelas marafas* son los hijos/hijas, venidos de la destrucción *del ayer,* con sus vidas truncadas, los que retornan a la casa materna a *comer y contar,* impidiendo la clausura de un tiempo que es re-vivido cada vez. Cada uno/a trae con su nombre una parcela del tiempo, que así se relanza con cada aparición y hace de la *demora* la experiencia más rica:

> Hay morir e continuar ensandeciendo el mundo de los vivos? los muertos dançando en la línea del horizonte la dança siniestra de otra morte, a que se queda y se demora entre los vivos -fragância y luces, luceros y tinieblas, los muertos aún no enteramente muertos andando la casa e el patio, la cocina e los cuartos-de-dormir. (Bueno, 2018, p. 192)

El fantasma desacomoda la distancia requerida para una representación del pasado, y permea de presente toda escena a la que vuelve. Por ello es un *tropos* político, porque la fabulación de su retorno invalida la restitución meramente sígnica de su desaparición en tanto pone en aviso la resistencia, la todavía vida por vivir, que está en su toma de la palabra. La marafona dice: "Pero si dejas que el muerto muera toda la muerte que carga dentro, allí a donde fue el morto habrá de nascer, brotación mostruôssa, aun otra vez la vida" (p.127).

De la larga tradición de construcciones ficcionales que buscaron conjurar el decir del indígena hacia adentro de los textos letrados, el indigenismo de fines del siglo XIX y principios del XX fue sin dudas de las matrices más destacadas. Pero sabemos que allí tampoco habla el indio sino la conciencia de un sujeto escritor blanquizado que parte de la premisa de ubicarse desde una diferencia con aquel que posiciona como su referente. En su ensayo *El nacimiento de la literatura argentina,* Carlos Gamerro (2006) nos lanza una pregunta inquietante: ¿cómo la literatura, en este caso la argentina, ha hecho hablar al indígena? Gamerro hace notar que, más allá de las distintas poéticas que, al menos en algún momento de su desarrollo, se ocuparon del indígena (en toda la gama de acciones

estético-políticas posibles y que podríamos aludir *a grosso modo* como el "darle voz", y/o "representarlo", y/o "denunciar su situación miserable por él, etc.), este, en verdad, nunca posee una lengua más que como una función discursiva de negatividad manifiesta respecto de lengua dominante. La forma en la que el indio habla en los textos está marcada por el error formal, el cual posee la función concreta y visual de expresar la diferencia respecto de la lengua metropolitana. El *hablar del indio* en las literaturas decimonónicas se correspondía a un *(hacer) hablar como indio* a un personaje según la fórmula en que la imaginería hispanocriolla estereotipaba su habla tomando como única norma sus propios actos de habla. Por esta razón cuando el indio habla lo hace sin sintaxis, sin conjugación verbal y en muchos casos, sin verbos, sino con verboides. En los textos argentinos, desde Echeverría hasta César Aira, Gamerro señala que los indios nunca hablan de manera verosímil *una lengua* (2006, p. 14). La literatura argentina canónica es incapaz de poner en su boca palabras justas, reduciendo sus expresiones al absurdo, ya sea por una carencia o por un exceso. De esta manera, el indio es remitido a un afuera del lenguaje, clausurando todo posible diálogo, para que ocupe no solo el lugar de cosa exótica, sino también el lugar discursivo de lo ininteligible, inaudible e incomunicable. Estas formas de *hacer hablar* a la alteridad indígena que forjó un lugar de enunciación para la modernidad literaria frente al sujeto-Otro, se basó en una ideología lingüística fundante de la "lengua literaria de la Nación", por cuyo cedazo se formularon concepciones de humanidad, de representación estética, de comunidad nacional y de participación ciudadana.

La escritura de Wilson Bueno, y, asimismo, la de muchos/as otros/as poetas y narradores/as triplefronterizos, agencian su propuesta estética a partir del ejercicio de una intertextualidad crítica que interpela el archivo de discursos colonialistas y nacionalistas, que modelizaron formas de leer en tanto formas de ordenar a través del poder del signo letrado, y que *enmudecieron*, como en un hechizo de fábula, al sujeto popular, indígena, caboclo, bugre, migrante, exiliado, campesino.

El lugar de la mixtua, de lo "bugre" desde el que se escribe la experiencia de la Triple Frontera -que, como expresa el propio Bueno, no está exento de "angustia" [soy un brugre angustiado", decía]-, atenta contra los mitos de lo nacional, porque invoca al indio como sujeto del presente cuya cultura es una genuina expresión del arte vivo, en transformación y reinvención constante, y, por ende, no separada de la cultura popular

y común. La fábula de los viejitos precisamente tematiza ese "derecho al tiempo" de los sujetos subalternizados, para desactivar en el relato lo que Ticio Escobar llama "[aquellas] nostalgias hacia una escena primaria de identidades y de culturas vírgenes, de rescate étnico de fuentes primigenias" (2014, p. 30). Nostalgias que claramente ejercen su violencia epistémica al conminar a sujetos y pueblos otrificados a una paralización de su existencia dentro del estereotipo. El desfasaje temporal desde el que son leídos los pueblos alterizados abona la naturalización de su destino de muerte, ante el cual la modernidad blanca y criolla se emplaza como aquella temporalidad universal que transcurre mientras sucede la muerte definitiva vía la disolución en la blanquidad occidentalizada, como si del curso natural de las cosas se tratara.

Contrario a esto, lo guaraní en los textos de Bueno -sea en la lengua, en las estructuras narrativas y poéticas o en las cosmovisiones que convoca- no está allí como fetiche de un pasado legendario o pieza museográfica frente a la cual la escritura adviene como instancia compensatoria del vaciamiento cultural sufrido. Porque justamente ese es el anudamiento entre colonialidad y modernidad. La operación de escucha y escritura *en* la mixtura que realiza el escritor va más allá incluso de lo lingüístico y del pueblo guaraní, en la medida en que la aniquilación de su cultura se transvasa y despliega históricamente hacia otras masacres a través del mecanismo de la fabulación. En ella, la Historia aparece reinterpretada en sus elementos más esenciales, para lograr poner en escena un mismo fondo común de violencias, donde el sueño de la modernidad revela su faceta pesadillesca. Al respecto, la forma en que está trabajado el espacio-tiempo de *Novelas marafas* puede darnos pistas -precisamente por el carácter neurálgico que la espacialidad tiene en los poetas de la triplefrontera- de cómo la palabra ensambla sentidos históricos más profundos. Todos los relatos de *Novelas marafas* transcurren en Eldorado de Paraná ("Eldorado del Paraná. Mismo para este pueblo adonde todo se perdió para siempre", dice la marafona [Bueno, 2018, p. 44]); ya sea las acciones que se cuentan, los hechos acontecidos como el acto mismo de relatarlas, se ubican en un espacio que en verdad busca funcionar de manera indicial y en expansión epistémica, no sólo de la frontería, sino de otro Eldorado que una década atrás se convirtió para Brasil en la prueba de la pervivencia del exterminio como modalidad colonialista en el avance del capital sobre los sujetos y culturas. La masacre a sangre fría de quince trabajadores rurales sin tierra

en Eldorado Dos Carajás, un 17 de abril de 1996, perpetrada por las fuerzas militares del Estado y aún impune, condensó toda una imagen de la abyección del poder capitalista-colonialista-extractivista que en su fuerza heurística se desplaza hacia otras masacres del siglo XX, entrelazándolas. Entre ellas: Carandiru, La Perla, Ciudad Juárez, Ayotzinapa, Napalpí, y un largo e infame etcétera. Este procedimiento formal de la escritura -llevar la sinécdoque al estatuto del símbolo que contenga en un mismo espacio todos los espacios del atropello- permite proyectar desde la Triple Frontera la idea de campo de exterminio como hipótesis de trabajo artístico en torno a las formas de articulación entre literatura e historia; entre *representación* y *experiencia;* entre la alteridad histórica creada en la tradición nacional y el *virar indio*: desplazamientos ante los que la escritura se ve demandada de testimonialidad como signo contestatario.

Eldorado emerge como *campo*-lugar de enunciación donde se reterritorializa lo literario -en el marco de recambio del estatuto autónomo del signo- para dar cuenta de las memorias múltiples de la masacre sistemática y extendida por toda América Latina, y así relevar el poder imaginativo y simbólico de Macondo en los 60. Eldorado no es sólo la ambientación desde la cual se articula el cuento, sino también, donde para poder *contar* es preciso *des-leer,* desarmar el edificio sígnico de la modernidad literaria. Al respecto, la marafona dice: "*Ñe'e.* Solo cavalgo y silvo por entre esto insossegable mar de términos imprevistos. Traiciones gramaticales: mentirossôssas desserstôrias de amor desossossádas. Decomponho y ausculto; reconstruo y, atómica, atónica, átona u oxítona, me desenlêo en un diccionario de gritos" (Bueno, 2018, p., 181). La apertura del trazo poético de esta cita está contenida nuevamente en el concepto guaraní de la palabra-alma colocada al inicio, *ñe'e*, y desde él se comanda el sentido de las acciones que le siguen, las cuales convergen en la idea general de revisar un *statu quo*: traicionar, descomponer, auscultar, desenleer o desleer, des-historiar o des-historizar, reconstruir.

Podríamos decir, para cerrar, desleer como se rompe un hechizo, para así *flanar y continuar flanando,* como los viejitos, *Uye'î*, en un viaje de reencantamiento del mundo.

Referencias

Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Andermann, Jens (2011). Abismos del tercer espacio: *Mar Paraguayo,* portuñol salvaje y el fin de la utopía letrada. *Revista Hispánica Moderna.* 64. 1. 11-22.

Benjamin, Walter (1982) Experiencia y pobreza [1933] En *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.

(2005). El pañuelo. En *Historias y narraciones*, Barcelona: El Aleph.

(2008a). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados.

(2008b.). *Cartas de la época de Ibiza.* Valencia: Pre-Textos

Bueno, Wilson (2000). *Meu tio Roseno, a cavalo.* San Pablo: Editora 34.

([2000] 2018). Entrevista a Wilson Bueno. En *Novelas marafas.* Montevideo: La Flauta Mágica.

(2018). *Novelas marafas.* Montevideo: La Flauta Mágica.

([1992] 2020). *Mar paraguayo.* Buenos Aires: Interzona.

Derrida, Jacques (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional.* Madrid: Trotta.

Escobar, Ticio (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular.* Buenos Aires: Ariel.

Gamerro, Carlos (2006). *El nacimiento de la literatura argentina.* Buenos Aires: Excursiones.

Perlongher, Néstor ([1984] 2000). El portuñol en la poesía. *Tsé-Tsé*, 7-8. 254-259.

([1992] 2020). Sopa paraguaya. En Wilson Bueno, *Mar paraguayo*. Buenos Aires: Interzona.

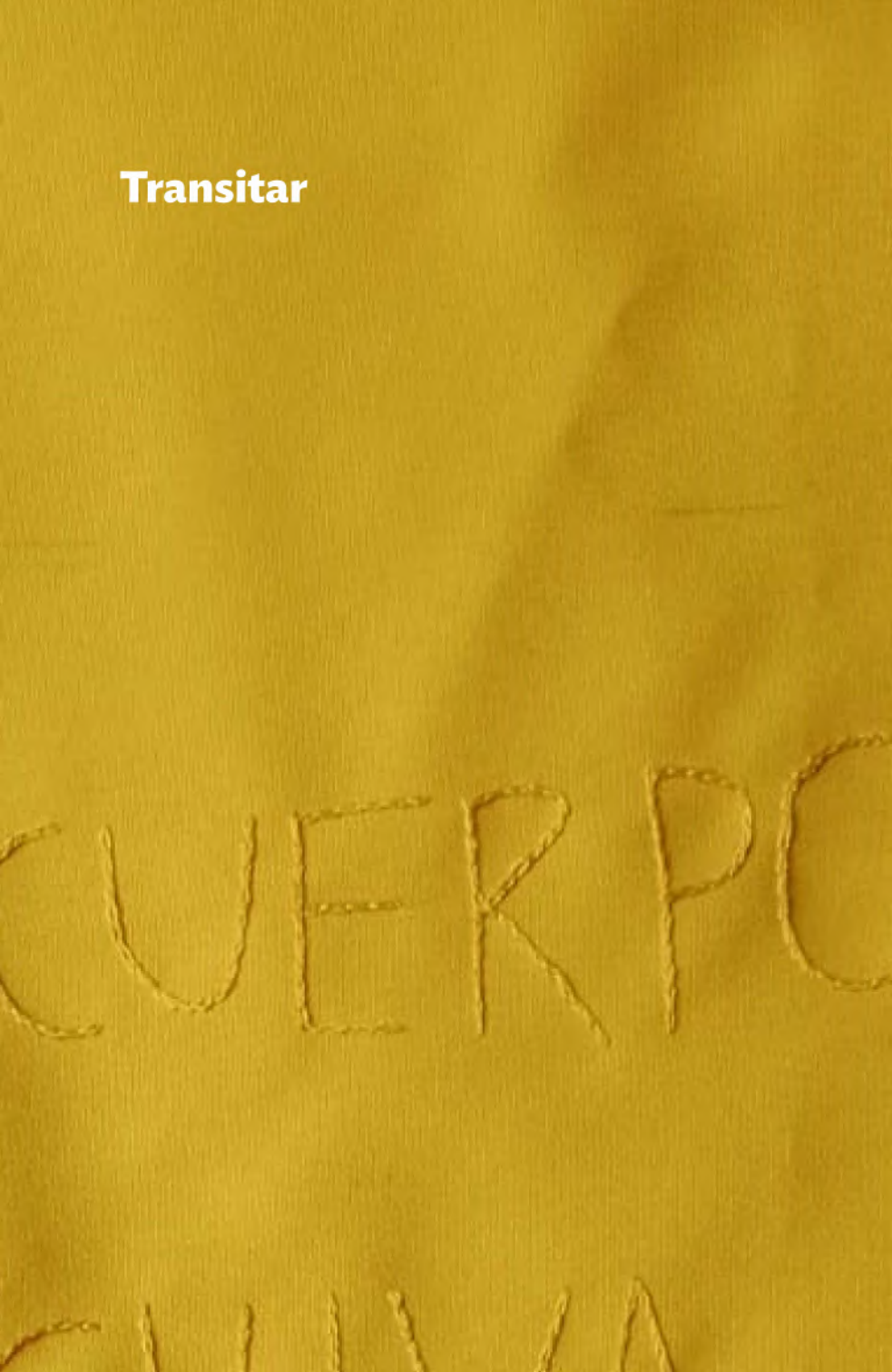
Sousândrade, Joaquim de ([1888] 2009). *O Guesa*, São Paulo: Demônio Negro.

Viveiros de Castro, Eduardo (2006). "No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é", entrevista a Carlos Dias Jr., Fany Ricardo, Lívia Chede Almendary, Renato Sztutman, Rogério Duarte do Pateo e Uirá Felippe Garcia. https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf



Intervenciones latinoamericanas. El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas (la ed.)
Luciana Irene Sastre y María José Sabo (Eds.)
Natalia Andruskiewitsch [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre/Noviembre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)

Transitar



Escribir desde la errancia: poéticas archivísticas de la diáspora

Ana D'Errico*

> Escutam-se duas respirações, quase simultâneas, uma mais pesada, outra mais leve. Tudo está escuro. Uma parte do espaço se ilumina e se veem os dois corpos sobre o colchão: ele a abraça, como se a protegesse. As luzes se apagam e, quando se acendem de novo, ela o abraça, como se o protegesse.
> Paloma Vidal, 2013

Comienzo con una cita que extraigo de una de las piezas de teatro en miniatura compuestas por la escritora Paloma Vidal en 2013 -*Três peças*- cuyo título es "Das Ding". Pieza en la que se pone en escena una situación de orden cotidiano, doméstico entre un padre y su hija, quienes se encuentran con el fin de trasladar un colchón de una casa a otra a pocas cuadras de distancia. Durante esa breve travesía y tarea doméstica, en esa "épica de lo mínimo" (Vidal, 2014, p.22), ambos personajes vuelven sobre sus vínculos paterno-filiales, sobre sus rutinas, vida, sueños, herencias, mandatos, mudanzas -¿exilios?- y diversas pérdidas de orden material y afectivo. Convoco este epígrafe de la breve composición teatral como una metáfora de mi lectura presente, la cual se dedicará a indagar en dos autoras contemporáneas. Me refiero a la escritora argentino-brasileña Paloma Vidal y a la escritora argentina-francesa Laura Alcoba, residentes desde pequeñas en Brasil (Río de Janeiro, San Pablo) y en Francia (París) respectivamente. Ambas comparten el suelo argentino de nacimiento en la década de 1970, del cual partieron en su infancia debido al exilio de sus padres. Ambas se radicaron en un país alejado de sus afectos, de su lengua, de su cultura, de su geografía natal. Ambas emplean la lengua extranjera del país de acogida en su práctica de escritura literaria. Ambas escriben textos de ficción en clave personal cuyas tematizaciones remiten a sus experiencias vitales en ocasiones de manera explícita o bajo el manto de figuras imaginadas en las que reaparecen de manera indirecta sus tópicos y problemáticas recurrentes.

*Universidad Nacional de Córdoba | anaderrico@gmail.com

El epígrafe, salvando las diferencias de contextos y de tramas narrativas, permite establecer un cierto paralelismo entre los personajes de varias de sus obras, ya que entreveo allí un modo íntimo y a la vez distante del vínculo representado en la escena entre un padre y una hija: el motivo del colchón actúa como gozne que permite articular una distancia, una ausencia que viene de lejos y que se avizora a futuro por el próximo viaje a otro país, Brasil, con plazo indeterminado que emprenderá la joven. Su traslado habilita un diálogo, una conversación y una intimidad antigua al parecer resquebrajada. Pienso en la protagonista de *El azul de las abejas* -una de las tres novelas que conforman la trilogía- de Alcoba, en esa pequeña niña que debido a causas políticas -externas y ajenas a su deseo- pierde el contacto con su padre, preso político en la Argentina dictatorial, durante su exilio en París por lo que deciden ensayar una conversación epistolar, con entregas semanales, escenificando a la manera del colchón que porta la primera dupla. Las cartas son en este caso portadoras de una alianza, un secreto, un refugio para estos seres privados de su libertad y alejados espacialmente. Asimismo, los diarios-anotaciones que lega como herencia a su hija el padre de la protagonista de *Mar azul* instauran una suerte de diálogo interrumpido durante muchos años. De alguna manera, estos rituales de ausencia (traslado, lectura, escritura) reponen una falta que "los protege y los une". Las novelas de Laura Alcoba así como las de Paloma Vidal hablan de familia, de vínculos parentales, de dislocación y de diáspora, partiendo en su infancia o adolescencia a lugares otros, a geografías lejanas, abandonando su casa natal, mudando su lengua materna, preservando escasas pertenencias y afectos para portarlos invisibles en sus maletas y pasaportes que sellan su expatriación.

El interés del presente artículo radica en compartir reflexiones en torno a estas dos autoras en particular, aunque en realidad forman parte de una serie mayor conjuntamente con otras escritoras latinoamericanas, todas contemporáneas, nacidas en el último tercio del siglo XX. Para ello retomo ciertas líneas de pensamiento sobre la teoría del archivo que posibilitan un marco que considero atinado para pensar sus producciones literarias por la reverberación de sus ecos o resonancias afines. La serie se encuentra constituida por seis escritoras cuyas experiencias de escritura se gestan, a partir de variados impulsos o llamados interpelativos a exhumar restos, vestigios, ruinas de la memoria familiar. De tal modo, en una suerte de "empresa arqueológica", elaboran formas no tradicionales

de archivo que pertenecen tanto al orden de lo íntimo como de lo colectivo o contrarchivos con el fin de contrarrestar el olvido de la memoria ancestral. Mario Cámara en *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña* define contrarchivo como "el trabajo de reescritura de relatos históricos que desmontan jerarquías y cánones de relatos hegemónicos" (Cámara, 2021, p.13). Se trata de escrituras -ficcionales y no ficcionales- que recuperan jirones del archivo familiar y de su experiencia de la diáspora, de las cuales deriva como efecto un relato hecho de anacronismos, fragmentos, piezas sueltas del pasado -en contraposición al proyecto constructivista de la modernidad- desde el cual pensar el presente. Entre ellas se encuentran *Más al Sur* (2011), *Mar azul* (2012), *Ensayo de vuelo* (2020) de Paloma Vidal; *Palestina en pedazos* (2021) de Lina Meruane; *A chave da casa* (2007) de Tatiana Salem Levy; *Poste restante* (2002) de Cynthia Rimsky, *El azul de las abejas* (2013) de Laura Alcoba y *La tierra empezaba a arder* (2019) de Cynthia Edul. Estas escrituras escenifican una vuelta sobre los pasos de su genealogía familiar, de sus sujetos migrantes en pos de una restitución incompleta del archivo personal. El eje semántico que nuclea las obras de esta serie mayor consiste en un regreso al pasado a partir de dispositivos interpeladores que disparan mecanismos de indagación en las raíces así como inquisiciones y preguntas sobre el desarraigo, la diáspora, la identidad, los desplazamientos y los viajes. Relatos de vida que, sin embargo, remiten a experiencias de orden social sobre las que se vuelve como una forma de consignación, de otorgar un lugar o domiciliación y como arcontes o guardianas de la memoria familiar y, por ende, colectiva sobre la base de aquello que no se pudo en su momento decir, que se silenció por miedo o deseo de olvido.

Estos textos, que revisten distintas categorías genéricas y se enuncian en una primera persona gramatical, reflexionan sobre su lugar o lugares en el mundo y sus formas de habitarlo, sobre la encrucijada del no estar y estar en algún lugar, de sus desplazamientos, como vivieron sus ancestros. De allí deriva la elección de denominar esta serie como *poéticas archivísticas de la diáspora* en tanto y en cuanto hacen referencia a vidas dislocadas, extrapoladas de su lugar de origen, de su patria, para situarse en un lugar de pasaje, en un *entre* culturas y en un *entre* lenguas, carentes estas -en algunos casos- de un lugar de inscripción estable. Es la experiencia de la diáspora -en tanto migración forzosa de un territorio de origen- y las diversas modulaciones de la errancia la que diseña sus cartografías, sus movimien-

tos de vaivén, de desplazamiento. No hay verdaderos retornos a patrias antiguas, ancestrales, solo intentos de aproximación a restos familiares, a objetos sobrevivientes que se constituyen en vehículos de la memoria personal y, al mismo tiempo, en una fuente de memoria social. Difícilmente puedan reconstruir una continuidad, una temporalidad lineal, en tanto trabajan con una memoria fragmentada, pero que no se pierde, que admite una recomposición precaria y porosa, como sostiene Benjamin: "nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia" (Benjamin, 1994, pp.178-179), todo vuelve y queda adherido a vestigios supervivientes.

Las escritoras estudiadas componen sus textos literarios en base a diversas experiencias de viaje de las propias protagonistas o a la reconstrucción precaria de viajes de sus antepasados. En mayor o menor grado, todas escenifican una vuelta o regreso a sus genealogías, a los relatos y recuerdos familiares y a la tierra de sus ancestros desde un presente que las interpela como una búsqueda y exploración de rastros identitarios de otras vidas que asoman a modo de espectros, previo a los efectos devastadores del tiempo y el olvido, de la pulsión de muerte, en un impulso de preservar, registrar recuerdos, en una suerte de "mal de archivo" como sostiene Derrida (1994). De allí que examinar estos materiales abreva necesariamente en la teoría del archivo y la torna un pilar constitutivo de su planteo teórico general.

Este *corpus* de escritoras llevan adelante prácticas escriturarias que lejos de querer dejar asentadas las memorias de un linaje, la de sus padres o abuelos de manera cronológica y lineal, propician una reflexión sensible de memoria diseminada en varios sujetos, de fragmentos de recuerdos haciendo presente retazos de historias sobrevivientes, con el fin de otorgarles cuerpo y voz. Estas narradoras prestan sus voces para que otros hablen por intermedio de ellas, den cuenta de sus vidas configurando una especie de comunidad afectiva parlante, que Judith Butler en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* designa como una vulnerabilidad corporal, en tanto y en cuanto entiende que "la condición de precariedad compartida que implica que el cuerpo es constitutivamente social e interdependiente" (Butler, 2010, pp. 53-54). Abordar el estudio de la experiencia de la diáspora necesariamente expone a otras zonas de problemas constitutivos del desarraigo de las vidas migrantes como son la distribución diferencial, la precaridad y la desprotección de los cuerpos.

Son narradoras que se vuelven, como afirmé anteriormente, hacia restos a fin de construir una especie de archivo de lo íntimo, de la esfera privada que, sin embargo, forman parte de un entramado que las excede o desborda los límites de lo propio para devenir como retazos de un archivo común/comunitario/impropio de lo que sobrevive a la diáspora.

En estrecha comunicación con diversas pérdidas -territoriales, étnicas, religiosas, lingüísticas y afectivas-, los sujetos portan una memoria genealógica portátil, móvil, que se escribe en un *entre* lugar, en un *entre* lenguas, en un *entre* temporalidades, puesto que se trata de sujetos en permanente desplazamiento y dislocación. En relación a las consideraciones realizadas, me planteo la siguiente pregunta: ¿Es posible leer a partir de la noción de archivo estas escrituras de mujeres interpeladas por los restos de memoria/historia de una genealogía familiar?

A continuación me detendré a examinar algunas de las obras de Laura Alcoba y de Paloma Vidal a fin de dar cuenta de lo anteriormente expuesto.

Restituir el archivo: un gesto ético y amoroso de resguardo

> …no escribo para remendar huecos y
> hacerle creer a alguien (a mí misma) que
> aquí no ha pasado nada sino para
> atestiguar incoherencias, hiatos, silencios.
> Sylvia Molloy, 2010

La novela *El azul de las abejas* de Laura Alcoba aborda desde una mirada de la infancia una experiencia de desterritorialización, que sobreviene a partir del acontecimiento del exilio que deben atravesar una madre y su hija de diez años. Alcoba recupera para la elaboración de esta obra de carácter autoficcional un archivo de cartas y fotografías que se mantuvo intacto durante treinta años, materialidades que irán sacando a la luz una serie de recuerdos propios y ajenos, los cuales serán articulados desde la voz de una niña que debió transitar un pasaje a nuevos territorios no solo geográficos sino también lingüísticos y simbólicos cruciales en la conformación de su subjetividad. *El azul de las abejas,* escrita en 2013, forma parte de una trilogía que comienza con *La casa de los conejos* de 2007, para luego dar cierre con *La danza de la araña* de 2017. Estas obras se ven atravesadas por la experiencia de un dislocamiento vital que comienza con el relato de

la clandestinidad padecido en La Plata durante el periodo de la dictadura militar en Argentina (1976-1983), para luego concentrarse en su vida de refugiada política en las afueras de París, Francia.

La primera obra de la trilogía, *La casa de los conejos*, da cuenta de la encrucijada histórica a comienzos del 75 en que se ve sumida una niña de siete años, hija de padres montoneros, quien debe aprender a lidiar con el silencio, el encierro y el miedo; quien debe aprender el ejercicio de ocultamiento y borramiento de nombres, acciones, tareas secretas de los adultos que la rodean y cuidan a fin de preservar sus vidas e ideales revolucionarios. Habita por unos años junto a su madre y otras personas de nombres desconocidos en la casa de la familia de Daniel Mariani y Diana Teruggi (padres de la bebé, única sobreviviente en el momento de la intervención y bombardeo militar) actualmente conservada con su nombre, Casa Anahí, como un espacio de memoria. Debido al recrudecimiento de la situación política y a la posibilidad de exiliarse fuera del país, ambas abandonan esta casa unos meses previos a que se produzca el enfrentamiento entre los efectivos de seguridad (General Carlos Suárez Mason, General Adolfo Siggwald y el titular de la Policía Provincial, coronel Juan Ramón Camps) y sus habitantes el día 25 de noviembre de 1976. Los hechos son relatados por una voz infantil que, en ocasiones, cuesta aceptar como verosímil, por el grado de madurez de cómo esta pequeña narradora de siete años, Laura, elabora su relato, de su aprendizaje y comprensión precoz para habituarse en el mundo de la clandestinidad y el peligro. En *La casa de los conejos* se asiste ya a una especie de insilio: el padre es un preso político y su madre debe permanecer oculta para no ser descubierta. Allí se narra todo una serie de estrategias puestas en marcha para el agenciamiento revolucionario; se hace referencia a un espacio secreto, el embute, donde funciona la imprenta que edita las tiradas diarias de *Evita Montonera.* La novela relata de mudanzas de casas, de colegios, de amistades, de identidades; refiere con cierta nostalgia por lo no vivido, por la carencia de un hogar estable, por las recurrentes situaciones de abandonos e inseguridades: "El miedo estaba en todas partes. Sobre todo en esta casa" (Alcoba, 2007, p. 109). La niña, al finalizar el relato, queda a cargo de sus abuelos paternos a la espera de recibir la documentación necesaria para partir al encuentro de su madre, refugiada en París desde hace unos meses. Hay dos móviles explícitos que dan lugar a esta escritura y que los expresa claramente en su prólogo: por un lado, se presenta como un homenaje a Diana con quien

pudo establecer una relación estrecha durante ese año de vivir juntas; una especie de tributo a su muerte, a su niña desaparecida -Anahí- y a todos los desaparecidos y sobrevivientes sobre cuyas vidas no supo nada durante tantos años y con quienes se sentía en deuda. Recién pudo poner en palabras su experiencia infantil -su infancia clandestina- a partir de un viaje de regreso a su patria en el 2007 que llevó a cabo con su hija. Por otro lado, dar a luz este libro cifra para Alcoba una expectativa de rememoración que le permita, por fin, olvidar.

La segunda novela, *El azul de las abejas,* mantiene un hilo conductor de los hechos relatados en la anterior, aunque interviene una operación de escritura que habilita otros puntos de reflexión. Novela que toma como punto de partida el motivo del viaje como promesa próxima. Mientras la niña espera su partida, emprende el aprendizaje de la nueva lengua que deberá conocer y dominar: el francés. Gran parte de este relato se centra en el esfuerzo por la adquisición de este nuevo idioma, al que la protagonista llegará a amar más que a su propia lengua materna. Halla en su fonética la posibilidad de verse reflejada, en esas vocales que están presentes aunque escondidas al pronunciarlas, silenciosas, ocultas; algunas de sus letras poseen -como ella- una vida en oscuridad, en la clandestinidad. Dominar esta lengua, camuflar como en el embute la propia, significa simular su extranjeridad al mismo tiempo que ganarse la posibilidad de un sentido de pertenencia al nuevo territorio. Doble desplazamiento se pone en marcha en los sujetos que pasan por la experiencia del exilio y de la diáspora: espacial-territorial y simbólico-lingüístico, ambos movimientos operan como dispositivos claves en el proceso de conformación de la subjetividad.

Esta novela resulta interesante, dentro de la trilogía, puesto que instaura la posibilidad de una lectura desde la noción de archivo, más exactamente de contraarchivo, en tanto y en cuanto no viene a dar cuenta de un inventario lineal, ordenado en pos de la reconstrucción o restitución de un origen y un sentido del pasado, sino, por el contrario, es el hallazgo de restos sobrevivientes de un pasado los que irrumpen e inciden de manera directa en un momento en la vida de la protagonista a fin de activar, en el presente, gérmenes de un futuro soterrado, parafraseando a Benjamin. Vestigios, veladuras que advienen con espesas capas de historia, de tiempos y de espacios superpuestos con efectos perturbadores, anacrónicos, desestabilizantes (Didi-Huberman, 2012). La matriz de la escritura de

Alcoba, en particular de *El azul de las abejas*, es otra como lo explicita la misma autora en una especie de epílogo al final de la novela:

> Este libro nació de ciertos recuerdos persistentes aunque muchas veces confusos; de un puñado de fotografías y de una larga correspondencia de la que no subsiste más que una voz: las cartas que mi padre me envió de la Argentina, donde estaba preso hacía varios años por razones políticas. Entre el mes de enero de 1979 y el momento en que pudo salir del país, papá y yo nos escribimos una vez por semana. Mis cartas desaparecieron, pero conservo las suyas [...] la última el 21 de septiembre de 1981, es decir, pocas semanas después de su liberación. Durante más de treinta años las había conservado conmigo, pero no tuve el coraje ni la fuerza de releerlas. Lo hice durante la primavera francesa del año 2012. (Alcoba, 2017, p. 125)

Ella encuentra una serie de cartas que constituyen un puñado de huellas de su pasado infantil. La génesis de esta novela ocurre cuando la escritora, transcurridos más de treinta años de encubrimiento, decide enfrentarse y desempolvar esos archivos familiares, propios de un ámbito privado, de lo íntimo, pero que remiten inexorablemente a un ámbito de lo público, socialmente compartido y coextensivo a una comunidad argentina resquebrajada bajo el poder cívico-militar dictatorial en pleno ejercicio de sus represivos dispositivos biopolíticos. La narradora-protagonista da lugar a la interrupción de sus días y decide hurgar en esos tiempos perdidos, lejanos de su infancia, en esos despojos de historia que ahora agitan su memoria. Didi-Huberman en *Ante el tiempo* (2011) recupera el concepto de *nachleben* de Warburg, de supervivencia de un pasado latente, compuesto de largas memorias enterradas y reaparecidas en una imagen u objeto y entiende la supervivencia como la capacidad que tienen las formas de no morir completamente y resurgir allí cuando menos se lo espera. Es en esa primavera francesa de 2012 cuando Laura Alcoba, homónima a su pequeña protagonista, ante esas cartas de única voz y antiguas imágenes recortadas es instada a rememorar, a poner en movimiento un torbellino de recuerdos esquivos y traumáticos de su infancia y dejarlos hablar, sacarlos del silencio en que habitaban. Archivos de lo mínimo, podríamos llamarle, que no solo Alcoba, en este tiempo contemporáneo pone a circular en su práctica poética.

Suely Rolnik reflexiona en su ensayo "Arquivo-mania" acerca de esta compulsión o epidemia por inventariar que se ha producido en estas últimas décadas en las prácticas artísticas contemporáneas y lo entiende como una necesidad de desenmarañar en un trabajo sutil y complejo el deseo reprimido y/o suprimido para liberarlo de su impotencia cuando se ha inscripto en la memoria inmaterial del cuerpo una experiencia traumática, de terror que caracteriza en este caso a las dictaduras latinoamericanas del siglo XX. Cito:

> É precisamente neste contexto que irrompe uma vontade incontornável de inventariar as práticas artísticas realizadas na América do Sul, nos anos 1960 e 70, que se dissemina como uma verdadeira epidemia. É que, desde então, a experiência da fusão das forças poéticas e políticas, vivenciada nestas práticas, havia permanecido encapsulada na memória de nossos corpos, sob um manto de esquecimento; somente conseguíamos acessá-la na exterioridade das formas nas quais se plasmava e, assim mesmo, de maneira lacunar. Sua potência disruptiva – e o que esta abriu e poderia continuar abrindo em seu entorno –ficou soterrada por efeito, como vimos, do trauma que lhe causaram os governos militares, ao que se seguiu sua reanimação perversa pelo capitalismo cognitivo que ocupou seu lugar […] Neste estado de coisas, impõe-se a urgência de ativar a articulação entre o poético e o político e a potência de afirmação da vida que dela depende. (Rolnik, 2011, pp.136-137)

> [Es precisamente en este contexto que irrumpe una voluntad incontrolable de inventariar las prácticas artísticas realizadas en América del Sur, en los años 1960 y 70, que se disemina como una verdadera epidemia. Es que, desde entonces, la experiencia de fusión de las fuerzas poéticas y políticas, vivenciada en estas prácticas, había permanecido encapsulada en la memoria y en los cuerpos, bajo un manto de olvido; solamente conseguíamos acceder a ella en la exterioridad de las formas en las cuales de plasmaba y, asimismo, de manera incompleta. Su potencia disruptiva -y lo que esta abrió y podría continuar abriendo en su entorno- quedó enterrada por efecto, como vimos, del trauma que le provocaron los gobiernos militares, al que se siguió su reanimación perversa por el capitalismo cognitivo que ocupó su lugar {…} En esta situación, se impone la urgencia de activar la

> articulación entre lo poético y lo político y la potencia de afirmación de vida que de ella depende.] (traducción propia)

Florencia Garramuño, siguiendo esta misma línea crítica, en su ensayo "Sobrevivencias y fantasmas contemporáneos. Otras formas de la memoria", analiza la obra de la artista brasileña Rosãngela Rennó a propósito de la recuperación de un archivo fotográfico de obreros de la construcción de la ciudad de Brasilia en los años 60 y aborda una lectura de estas políticas de la supervivencia que parecen asimilarse a las aquí propuestas:

> Colocados contra el trasfondo de toda una línea de la producción estética latinoamericana que en las últimas décadas se vio signada por una política de la memoria y de la reconstrucción del recuerdo –por complejo, fragmentario o desencantado que fuera– estas prácticas parecen elegir, frente a la reconstrucción que supone la memoria, el trabajo con restos y vestigios que en lugar de recordar activa una supervivencia a menudo fantasmal y paradójica. (Garramuño, 2020, p.3)

Las prácticas artísticas tienen la posibilidad de activar experiencias sensibles en el presente, fuerzas de creación a partir de restos sobrevivientes que potencian una pulsación vital, una acción poético-política. Las cartas compartidas semanalmente con su padre, y que treinta años después regresan, conforman el archivo recuperado de un pasado que impulsa a una labor creativa, reflexiva y por qué no también curativa -en el sentido que entiende Rolnik en su ensayo "El arte que cura". En su despliegue y escritura expande un campo de fuerzas centrífugas, una salida hacia afuera así como una micropolítica de resistencia que no solo interpelan a la narradora sino a la comunidad toda, como síntoma de una experiencia compartida, acerca de la cual aún es posible decir y escribir algo. Cito:

> Ya lo sabemos y ellos también. Inútil decir más. Estocolmo, Amiens, Leverkusen y la Voie Verte: todo es consecuencia de lo que pasó allá lejos. Y eso mismo nos reunía también ahí, junto a ese arenero, en Blanc Mesnil [...] de golpe todos volvimos a estar un poco *allá,* un poco en *aquella época,* como suele decirse. Angustias, miedos, imágenes diferentes deben de haber surgido en nuestras mentes, pero ninguno los mencionó. Y nadie los nombrará, nunca, aunque los sepamos diferentes pero a la vez comunes,

> porque así es el exilio, no hay por qué decir más. Basta y sobra quedarse un momento en silencio, junto a un arenero en el cual, aquí y allí, brillan unos charquitos de escarcha. Muy pequeños ya, sí. (Alcoba, 2017, pp. 77-78)

Dentro de este marco histórico, Alcoba gesta su propia *épica de lo mínimo* -así como Paloma Vidal monta su escena familiar- mediante la voz y el cuerpo marcados por la experiencia traumática de una pequeña niña extranjera quien relata las travesías de una infancia desafortunada "no como de segunda generación -hija de exiliados- sino desde el protagonismo de la propia identidad" (Arfuch, 2018, p.124). Su puesta en práctica discursiva es un modo de acercarse al pasado para dar cuenta de sus supervivencias en el presente. Se concentra en esta novela -y en la siguiente, *La danza de la araña*- en su propia experiencia vital, en dar cuenta de su identidad fracturada, de los esfuerzos por encontrar un lugar de resguardo más amable donde escenificar un hogar precario e incierto. Su condición de extranjera junto al estigma de "refugiada" le pesan por lo que lucha denodadamente en adquirir la nueva lengua y en ensamblarse algún día al nuevo territorio que habita. Cito:

> Y la idea de "baño lingüístico" no me basta, quiero ir mucho más lejos: quiero hundirme en esa lengua para siempre, quiero estar *adentro*. Comprender cada sonido, del primero al último. Que las vocales de detrás de la nariz me revelen de una vez todos sus secretos...que vengan a alojarse en mí en un lugar nuevo. (Alcoba, 2017, p.54)

Alcoba sabe de la importancia o alcance que significa dominar esta lengua extranjera, de su autoexigencia para no sentirse excluida. En uno de los últimos capítulos expresa:

> Hasta que un día, por fin, pensé en francés. Sin darme cuenta y sin quererlo. Pensé y hablé en francés al mismo tiempo [...] Yo estaba maravillada y desconcertada a la vez. Por primera vez no había traducido. Había encontrado sin necesidad de buscar, la entrada. Al fin me había deslizado por esas tuberías que durante tanto tiempo había creído inaccesibles. (Alcoba, 2017, pp. 118-119)

Este pasaje esperanzador de su devenir otra para la pequeña extranjera, que se vislumbra al final, viene signado en gran parte por la figura distante de su padre y de sus intercambios de cartas y lecturas literarias. El entrecruzamiento de la tríada -de la lectura, la literatura, la escritura de textos y de cartas- es lo que le permite a la protagonista -y a su padre- encontrar un espacio de comunicación, de refugio y de protección. La diáspora y la letra van aquí de la mano: la literatura y el género epistolar operan como dispositivos que dan lugar a la voz, a la palabra infantil que fascinada con los deshechos, juega, revuelve, cuenta, clasifica, parafraseo a Benjamin. Palabra que traduce en el espacio de la página en blanco jirones del tiempo y del recuerdo que, desordenados, asoman en la memoria e iluminan intermitentes el presente.

Exhumar restos del álbum familiar: viajes y dislocamientos

> A su edad ejercer la memoria es un trabajo. Convocar imágenes de su pasado es una labor que requiere convicción, tiempo y voluntad. Ella se aferra a ese trabajo día a día como una tabla de salvación. Al igual que yo, tiene la teoría que está hecha de sus propios recuerdos y cree que si se entrega al olvido naufragará.
> Nona Fernández, 2020

El filósofo e historiador de arte francés Georges Didi-Huberman contribuye de manera relevante con sus teorizaciones acerca de la noción de archivo. En su ensayo "El archivo arde" expresa:

> Lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado. Ahora bien, los agujeros son frecuentemente el resultado de censuras arbitrarias o inconscientes, destrucciones, agresiones o autos de fe; el archivo, con frecuencia, es gris, no sólo a causa del tiempo discurrido, sino también por la ceniza del entorno, de lo carbonizado. (Didi-Huberman, 2012, p.1)

Me interesa retener lo de su naturaleza horadada, de memoria agujereada, que requiere de una trabajo diario y persistente para no perecer en el olvido. Paloma Vidal, como una constante en sus obras, pone en práctica una política de escritura de cuidado –de archivo- del pasado histórico-familiar acerca del cual reflexiona y observa desde un presente,

desde un tiempo contemporáneo que lo trae de vuelta. De este modo, obra crítica y obra literaria se solidarizan entre sí, se autorreferencian en cuanto a los tópicos y conceptos que ambas abordan. La experiencia del exilio vuelve insistente en la mayoría de sus obras, está allí como telón de fondo en las subjetividades predominantemente femeninas figurativizadas. Los motivos que dan lugar a la escritura reflexionan acerca de los efectos del desplazamiento y de las pérdidas irreparables que traen aparejados los viajes y los quiebres de los lazos familiares. Interrogantes que permanecen abiertos en y a la rememoración de recuerdos propios y ajenos.

Desde su primera novela, *Algum lugar* de 2009, ya se cuenta la historia de una joven pareja que parte de Río de Janeiro a Estados Unidos a realizar estudios universitarios. Ambos no llegan a adaptarse a vivir afuera, se sienten estar sobrevolando un territorio extranjero sobre el cual les resulta difícil hacer pie. Costumbres, culturas, lenguas se mixturan y dan cuenta de un cosmopolitismo precario, que los pone en cierta situación de desamparo. El viaje funciona como uno de los tópicos dominantes alrededor del cual se organizan las tramas narrativas de sus textos. El primero de los cuentos de *Mais ao sul* de 2008 se titula especialmente "Viajes", donde se relata la experiencia de la errancia, que se extiende a casi todo el resto de los relatos. En *Mar azul* de 2012 retoma, bajo otras modulaciones, la idea del viaje y el deseo de escudriñar el pasado familiar y político de su país arrasado por la dictadura militar. Paloma Vidal en gran parte de su obra trabaja sobre la memoria y sus elípticos modos de configuración, aunque en esta adquiere un rol protagónico junto a las diversas subjetividades a quienes les da la voz. *Mar azul* aborda una historia familiar que se cubre de ausencias, de vacíos narrativos desarticulando una trama que se deje leer lineal, completa y ordenada. Es un relato ficcional compuesto de fisuras, de coordenadas témporo-espaciales discontinuas, de restos de recuerdos que su protagonista irá entretejiendo dentro de una rutina minimalista. La autora en esta novela -como en otros de sus textos- juega con la memoria fragmentada, horadada, que se dedica a recuperar trazos sueltos, desperdigados, de recuerdos propios y ajenos de los que debe valerse su lector para esbozar un mapa o cartografía vital. ¿Cuánto rememora el yo del otro de quien solo quedan borrosos recuerdos? ¿Cómo se convierte el yo en memoria de ese otro que nos sobrevive? ¿Cómo se constituye ese yo que rememora en y frente a la memoria del ausente o del muerto? Estas

son algunas preguntas que formula el texto, que la protagonista asume como propias y en torno a las cuales reflexionaré.

Mar azul cuenta la vida de una mujer septuagenaria que vive en Río de Janeiro que de joven vivió la partida forzosa de su tierra natal debido a los mecanismos de represión y amenaza del gobierno militar instaurado a fines de los años setenta. La obra se abre y cierra con textos liminares –a la manera de prólogo y epílogo- entre ella y su amiga-hermana de la infancia, Vicky. Son retazos de conversaciones que no se corresponden con el tiempo de enunciación, ya que pertenecen a una temporalidad anterior, cuando ambas compartían momentos de charlas y confesiones adolescentes en el espacio de su tierra natal, Argentina. Se inicia, pues, la novela de manera coral en un contrapunto de voces que iremos reconociendo a medida que avanza el relato; voces que inquieren, guardan, revelan secretos familiares y amorosos en una íntima complicidad. Ya desde el inicio aparecen menciones a datos, personas o acontecimientos que se irán completando después, que marcan y anticipan episodios claves de sus vidas: padres ausentes, orfandad, extranjeridad, exilios sin retorno, violencias políticas y sexuales, entre otros. Los diálogos se presentan a la manera de una pequeña pieza teatral: voces que irrumpen sin más, *in medias res,* a las cuales habrá que aprender a identificar. Voces de dos chicas adolescentes de trece años, que asisten al mismo colegio, una institución educativa religiosa; que viven juntas en una misma casa junto a la madre de Vicky; que les gusta conversar sobre distintos temas reales o imaginarios; que se confiesan acerca de su vida íntima, de un enamorado sobre el que se desconfía y recela; que el padre de una de ellas murió y el otro "huyó" del país; que hay una madre presente y otra ausente; entre otras tantas cosas que surgen de la cotidianeidad de los días de las dos jóvenes que van creciendo juntas. Se alude al carácter solitario y retraído de una de ellas mientras que la otra asume un rol instigador que incita a hablar y a contar a partir de estas interrogaciones. Así van saliendo a luz diferentes escenas familiares desordenadas cronológicamente las cuales permiten ir ensamblando las piezas dispersas de un rompecabezas, cuya imagen sólo podrá vislumbrarse -y no del todo exacta- al final de la novela. A esta breve introducción de corte teatral, le sigue un relato en primera persona de una de esas voces escuchadas aunque ahora pertenece a una mujer mayor en un rol de escribiente. Esa mujer de nombre desconocido -rasgo común en los personajes de Vidal- comienza su escritura confesando su deseo de dejarse arrastrar

por el recuerdo. Su padre ha muerto recientemente y ella viaja a Brasilia para ir a su entierro. En su departamento, encuentra una caja que contiene cuadernos a raya de tapa azul con anotaciones desde su llegada a Brasil, su única herencia. Ella espera descubrir allí señales del pasado desconocido de su padre, del por qué de su abandono e incomunicación. Las marcas del exilio y el silenciamiento de los traumas pueblan sus páginas además de las heridas de la orfandad sin cicatrizar. Ella se sumerge en dicha lectura para seguir buscando y develar, por fin, un enigma en la letra de su padre y en la suya. Doble grafía superpuesta. Estudia ambas, las compara y escribe en sus márgenes. Lee allí fechas, datos que la nombren, que no alcanza a descifrar, solo algunas líneas cada vez más garabateadas que no confirman ninguna certeza ni manifestación de amor filial. Sí alcanza a percibir una mente que empieza a olvidar como síntoma de su vejez o enfermedad:

> É uma forma de voltar. Depois de tantos anos o que ele escreveu me conduz a um lugar que já não existe. Mas ele não fala daquele passado e talvez seja isso o que mais me obstina. Como pode haver tal vazio? Por que foi que ele me apagou? [...] No último ano, listas de palavras, livros, nome de plantas, animais, comidas, objetos mais ou menos relacionados numa letra quase incompreensível. Lista de datas. Um guarda-memória que deixa os rastros de uma mente que se perde. (Vidal, 2012, pp.79-80)

> [Es una forma de volver. Después de tantos años lo que él escribe me conduce a un lugar que ya no existe. Pero él no habla de aquel pasado y tal vez sea eso lo que me obsesiona. ¿Cómo puede haber tal vacío? ¿Por qué él me eliminó?[…] En el último año, listas de palabras, libros, nombres de plantas, animales, comidas, objetos más o menos relacionados en una letra casi incomprensible. Lista de fechas. Un almacenamiento de memoria que deja los rastros de una mente que se pierde.] (traducción propia)

Espera encontrar y encontrarse en esos cuadernos, saber qué recuerda y escribe de ella su progenitor le resulta un signo de pregunta. Sin embargo, es la ausencia de una palabra amorosa lo que halla. A ella, también sobreviviente de una dictadura cívico-militar, solo le queda esa lectura y escritura minimalista, apenas interrumpidas solo por alguna que otra tarea doméstica o salida al exterior. Sabe muy poco del motivo del viaje y mudanza de su padre de Argentina en el año 1956. La narradora protago-

nista conjetura mientras lee si realmente lo efectuó por causas políticas, ya que se menciona en sus anotaciones el nombre del fusilamiento a José León Suárez en 1956, posterior al golpe de Estado de la Revolución Libertadora o debido a causas laborales ya que como ingeniero participó en la construcción de Brasilia, proyecto que consistía en trasladar la sede de gobierno a una nueva capital en pleno contexto de expansión industrial y desarrollo económico brasilero. Ambas sin excluirse podrían justificar su viaje al país vecino, aunque lo clave de la narración es no saber nada con determinación, puesto que abundan las lagunas en el intento de la reconstrucción del álbum familiar. De modo similar, su hija debió seguir la misma ruta que el padre para evitar ser desaparecida como lo fue su amiga Vicky -militante política- en junio de 1976. Las explicaciones de ambos exilios se debieron a causas políticas, pero estos se van dilucidando de a fragmentos, con lagunas, que dejan librados al azar cabos sueltos. La narradora recuerda cuando era pequeña que su padre participaba en reuniones nocturnas clandestinas que quizá por esos años estuvieran en relación a la Revolución Libertadora por venir. El no-saber es lo que regula la narración y da lugar a un relato a ciegas, que se va escribiendo a medida que se lee, a tientas, en la contracara de las hojas de su padre. La memoria tantea en la oscuridad de una mente que va perdiendo sus facultades cognitivas y de otra que teme olvidar igual que su padre. Formas de narrar con borraduras o ausencias, con más silencios que palabras acompañan el decir, propio de un contexto histórico-político represivo en que la palabra debía camuflarse. Si bien la posibilidad de enunciación de *Mar azul* es otra, ya que no es necesario ocultar nada para decir, la palabra se fragmenta, se quiebra como se han quebrado los lazos familiares por efecto de la sobrevivencia y la diáspora. Ahora se accede a lo que la memoria recuerda, como un gesto ético y político de no olvidar, tal como afirma la misma Paloma Vidal:

> As narrativas do exílio estruturam-se em torno do trauma para construir a partir dele uma trama ficcional que tem o compromisso ético de transgredir a resistência da linguagem para poder escrever o real da história." (Vidal, 2004, p.20)

> [Las narrativas del exilio se estructuran en torno de un trauma para construir a partir de él una trama ficcional que tiene el compromiso ético de

> transgredir la resistencia del lenguaje para poder escribir lo real de la historia.] (traducción propia)

Esta cita extraída de su obra crítica *A história em seus restos. Literatura e exílio no cone sul,* establece un diálogo con lo que la historiadora francesa Arlette Farge plantea en *La atracción del archivo* acerca del procedimiento y puesta en acción del archivo:

> Así nace la sensación ingenua, pero profunda, de rasgar un velo, de atravesar la opacidad del saber y de acceder, como tras un largo viaje incierto, a lo esencial de los seres y de las cosas. El archivo actúa como un despojamiento; plegados en algunas líneas aparecen, no solamente lo inaccesible, sino lo vivo. Trozos de verdad actualmente vencidos aparecen ante la vista: cegadores de nitidez y de credibilidad. (Farge, 1991, pp.11-12)

Rescato las siguientes palabras: *opacidad del saber, despojamiento, rasgar velos, viaje incierto, lo inaccesible, lo vivo, trozos de verdad.* Así esparcidas y extraídas de su contexto, me llevan a leerlas en estas fuentes literarias. De una u otra manera, aparecen y se repiten en las lecturas de sus obras aunque no constituyan archivos en su forma clásica o canónica. Por el contrario, lejos están sus experiencias de escritura de pretender construir documentos fehacientes que ofrezcan sistemas de enunciados relacionados con la verdad, sino que acceden a restos horadados/borrosos que solo atisban a una reconstrucción precaria y parcial de una historia familiar pronta a desaparecer o caer en el olvido. Me interesa volver una vez más sobre otro fragmento de Farge que considero clave a la luz de las obras aludidas. Cito:

> Como si de un mundo desaparecido volviesen las huellas materiales de los instantes más íntimos y los menos frecuentemente expresados por una población enfrentada a la sorpresa, al dolor o al fingimiento. El archivo petrifica esos momentos al azar y en desorden; cada vez quien lo lee, lo toca o lo descubre, se siente al principio presa de un efecto de certeza. La palabra dicha, el objeto hallado, la huella dejada se convierten en figuras de lo real. Como si la prueba de lo que fue el pasado estuviese al fin ahí, definitiva y próxima. Como si al desplegar el archivo, se hubiese obtenido el privilegio de "tocar lo real" […] El "regreso del archivo" a veces es difí-

> cil: al placer físico de la huella encontrada sucede la duda mezclada con la impotencia de no saber qué hacer con ella. (Farge, 1991, p.14)

¿Qué elementos me hacen detener en esta cita? Por un lado, percibir el estupor de Arlette Farge al momento de examinar los registros que componen el Archivo de la Bastilla, de su sensación de estar-ahí frente a la cosa real. Estupor del descubrimiento ante las huellas materiales como figuras de lo real y de lo que que reverbera de su época, del saber que emana que se pone en entredicho, me recuerda a los dispositivos interpelativos mencionados que aparecen en las distintas obras. Por otro lado, el reconocimiento de esas huellas encontradas, el contacto con palabras, objetos que activan un viaje, una búsqueda y un "no saber qué hacer" con ellos, pero que de una u otra manera incitan a una acción: la escritura. El lenguaje agencia una relación de existencia entre la vida y la obra insustituible y da la posibilidad de transcribir trazos de memoria deseantes, de volverlos escritura, sin importar que esta sea imaginaria o no. Importa estar "em busca dessa sobrevivência, desse vestígio de real, tão vivo quanto inacessível" escribe Vidal a propósito del encuentro con los manuscritos de *A hora da estrela* de Clarice Lispector que revisa y relee para su edición (Vidal, 2017, p.12). Tanto el lector como el escritor realizan una labor de archivo al resguardar y exhumar materialidades y recuerdos de tiempos pasados.

El texto de Vidal se construye también a partir de un duelo: la muerte de la figura paterna ocasiona el encuentro con una caja de su padre que hace suya así como el deseo de la reconstrucción de su vida y de la suya propia. La experiencia de la escritura se instaura como preservación de aquello que ha existido, en contra del olvido y las fragilidades de la memoria que amenaza con desaparecer. Desea ser la memoria del otro cuando el silencio ocurra; cuando su voz calle y el cuerpo no esté más. Ella planifica cada día alrededor de estas breves lecturas para recordar, para sentir su cuerpo y voz cerca, a fin de capturar todo ante el temor de un día no poder recordar más. Ella, casi al final del texto, se pregunta qué hará cuando estos se acaben, qué será de su vida de ahí en más. Las palabras son su techo-cobijo que la conectan con la vida de los demás, de esos otros que ya no están:

> A caixa foi comigo no táxi, depois no avião, mais um táxi, até que cheguei de novo em casa. Foi só que tomei coragem para a exumação. Foi tudo muito rápido: alguns cadernos azuis, com capa de teia de aranha; dentro, fragmentos datados, como um diário. Meu diário? […] foi como topar com um maciço. Sabia o que aquela dor significava. Daqui você não passa. As palavras haviam cumprido seu desígnio. (Vidal, 2012, pp. 69-70)

> [La caja fue conmigo en taxi, después en avión, una vez más en taxi, hasta que llegué nuevamente a casa. Fue cuando tomé coraje para la exhumación. Fue todo muy rápido: algunos cuadernos azules, com tapa de tela de araña; dentro, fragmentos fechados, como un diario. ¿Mi diario? […] fue como chocar con un macizo. Sabía lo que aquel dolor significaba. De aquí no pasas. Las palabras habían cumplido su designio.] (traducción propia)

En uno de sus últimos libros, *Ensayo de vuelo* (2020) condensa y expande la serie de motivos que he venido desarrollando a lo largo del presente escrito. Es literalmente una escritura que se origina en el aire, en tránsito: en el instante presente de un traslado aéreo desde Buenos Aires a São Paulo. En una duración de dos horas, la mirada de la protagonista se detiene en la pantalla del teléfono celular para experimentar una escritura en vuelo. Escritura motivada por la lectura *in situ* de dos novelas cuyas protagonistas cuentan de viajes y de exilios. Las vidas de estas mujeres -y de las mismas escritoras que coinciden más aún con "su biografía", como explicita Vidal- las conecta con el viaje que acaba de emprender su hermana con igual destino a Europa y con el que ella misma una vez de muy niña tuvo que realizar al exiliarse a Brasil con sus padres. En ese espacio reducido de la pantalla y del tiempo de vuelo lleva adelante la escritura y la protagonista se ve envuelta ante la sumatoria de viajes con que debió enfrentarse.

Del mismo modo, Alcoba en uno de sus últimos libros, *Las orillas del mar dulce* de 2024, vuelve sobre los procedimientos de la memoria, y añade materiales nuevos -fotografías de su madre, padre, de ella, cartas manuscritas- en la construcción de su archivo, a partir de una urgencia que sigue estando vigente: la de salir del silencio, de la clandestinidad, de las pesadillas y el miedo como una potencia afirmativa, creativa y política. Asimismo, la escritura de Paloma Vidal se inviste de un gesto político y estético. Ambas han dado batalla a sus desarraigos y desamparos al con-

vocar imágenes de su infancia no siempre tranquilizadoras. El listado de sus obras continúa abierto *in extenso* para seguir sumando ejemplos de escrituras que se encuentran en íntima relación con sus experiencias de vida, dedicadas a exhumar las huellas y restos de un pasado traumático que retorna una y otra vez, en nuevos registros, modulaciones y formas.

La cuestión de archivo, para concluir, no es propiamente una cuestión del pasado, sino también una cuestión de futuro: es una respuesta, una promesa, una responsabilidad para el mañana. Pensar en la preocupación de que todo puede ser destruido sin resto, de que no permanezca una memoria, ninguna huella de lo que ha sido, genera una amenaza de perder aquello que se ama.

Referencias

Alcoba, Laura (2008). *La casa de los conejos.* Buenos Aires: Edhasa.

(2012). *El azul de las abejas.* Buenos Aires: Edhasa.

(2024). *Las orillas del mar dulce.* Buenos Aires: Edhasa.

Arfuch, Leonor (2018). *La vida narrada.Memoria, subjetividad y política.* Córdoba: Eduvim.

Benjamin, Walter (1994). *Discursos interrumpidos.* Barcelona: Editorial Planeta-Agostini.

Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas.* Buenos Aires: Paidós.

Cámara, Mario (2021). *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña.* Buenos Aires: Prometeo.

Derrida, Jaques (1994). *Mal de archivo. Una impresión freudiana.* Traducción Paco Vidarte. Edición digital: https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf

Didi-Huberman, Georges (2006). *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

(2012). *El archivo arde.* https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf.

Farge, Arlette (1991). *La atracción del archivo.* Valencia: Ediciones Alfons il Magnanim.

Foster, Hal (2004). An archival impulse. *October,* 110. 3-22.

Garramuño, Florencia (2020). Sobrevivencias y fantasmas contemporáneos. Otras formas de la memoria. Ponencia, Academia. edu. https://www.academia.edu/25728515/Sobrevivencias_y_fantasmas_contempor%C3%A1neos_Otras_formas_de_la_memoria

Rolnik, Suely (2011). Arquivo-mania. En *Cadernos de estudos culturais,* 3. 129-138.

Taylor, Diana (2013). *O arquivo e o repertório : performance e memória cultural nas Américas.* Belo Horizonte: Editora UFMG.

Vidal, Paloma (2004). *A história em seus restos. Literatura e exílio no cone sul.* São Paulo: Annablume.

(2011). *Más al sur.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

(2012). *Mar azul.* Rio de Janeiro: Rocco.

(2020). *Ensayo de vuelo.* La Plata: Madriguera.



Intervenciones latinoamericanas. El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas (la ed.)
Luciana Irene Sastre y María José Sabo (Eds.)
Natalia Andruskiewitsch [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre/Noviembre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)

El relato de viaje y el principio de disponibilidad como dispositivos de construcción de lo archivístico en "Perdidos en la llubia negra" de Douglas Diegues

Jean Luiz Palavicini*

El presente trabajo se propone analizar el poema "Perdidos en la llubia negra" de Douglas Diegues, perteneciente a la obra *Triple Frontera Dreams* (2017). El elemento vertebrador del ensayo será observar cómo el autor, a través de un poema centrado en un relato de viaje, activa lugares subterráneos de la historia de Paraguay y cómo, seguidamente, construye los personajes femeninos de Carmen Miranda y de la "Burrerita de Ypacaraí" como espacios de refugio y abrigo frente a lo apocalíptico de una lluvia negra que asola la región de la triple-frontera. Considerando que los elementos históricos que asoman en el poema se dan principalmente a través de encuentros entre personajes de distintas épocas en el interior de esas dos figuras femeninas, partiremos de la hipótesis de que ellas son configuradas desde un principio de *disponibilidad* que ofrece abrigo y apertura al universo masculino que las sitia. A raíz de eso, analizaremos con detenimiento tanto la película de Armando Bó, *La burrerita de Ypacaraí* (1962), como también algunos elementos de la biografía de Carmen Miranda. Posteriormente, abordaremos el dispositivo del relato de viaje y cómo este activa algunos elementos de la historia de la región.

Para eso, la línea teórica de la que abrevamos está constituida por los aportes de Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer* (1996) y Mary Louise Pratt, en sus estudios *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación* (2011) y *Los imaginarios planetarios* (2017). Estos aportes nos permitirán observar de qué manera este poema de Diegues hace resonar una ideología del relato de viaje que se configura por hombres deslocalizados que se desplazan ("que se van") por un territorio ajeno mientras dichas mujeres ocupan una posición estática, configurándose como figuras del "quedarse", que terminan de alguna forma "maternando" o sirviendo de abrigo para estos hombres que huyen de una lluvia catastrófica. Finalmente, desde la noción de alterarchivo de Mario Cámara

*Universidad Nacional de Córdoba | jeanpalavicini@gmail.com

(2022), proponemos pensar que el gesto de ficcionalización que realiza Diegues en el poema propicia poner en contacto elementos heterogéneos entre sí (desde personajes nazis amigos de Stroessner, directores y actores de cine de mediados del siglo XX, hasta el propio Diegues) que en los interiores de esas mujeres realizan sus rituales varoniles de violencia contra lo foráneo y de juego de cartas.

Perdidos en la llubia negra

"Perdidos en la llubia negra" se encuentra en la obra *Triple Frontera Dreams* (2017), trabajo en el cual se pone de manifiesto el lenguaje experimental de Diegues en torno a lo que él llama de *portuñol salvaje*. El eje del poema anida en un viaje que el yo lírico hace por los interiores del Paraguay trabajando como una suerte de chofer-guía turístico de un grupo de jóvenes artistas alemanes que lo contratan para realizar un viaje hacia la *Nueba Germania.* En ese quehacer, y bajo la intensa lluvia negra mencionada en el título del poema, el yo lírico descubre que el país ha recibido a la hermana de Friedrich Nietzsche (Elisabeth) y a su esposo, Behrnard Förster, un "antisemita radikal enamorado del wagnerianismo" (p. 64). A fines del siglo XIX, la pareja había arribado "en medio a la selvas paraguayas" (p.64) con el fin de crear allí una colonia aria. Cuando Diegues llega a las inmediaciones del pueblo en cuestión, como en muchos otros textos del autor, lo que observamos es toda una serie de interacciones festivas y muchas veces eróticas, atravesadas por música (sobre todo del género musical de la cumbia) y por la hipersexualización de los cuerpos femeninos.

Mientras tanto, la *llubia negra* que ya había inundado diversas zonas de Asunción y aledañas, hace que Diegues, confuso y perdido por cuenta del caos desatado por el evento climático, necesite esconderse, terminando por abrigarse en la "concha de la Burrerita de Ypakaraí gigante" (2017, p. 67). Allí, en ese cuerpo disforme (y podríamos pensar incluso liminal), luego de asentarse, percibe que está siendo vigilado y después perseguido por lo que él llama de "nazis amigos de Stroessner". Huyendo de ese lugar, cruza la frontera con Brasil a través del Puente de la Amistad y se adentra en otra "vagina gigante" en donde se refugia, ahora, en la de Carmen Miranda, en donde es invitado a jugar cartas con John Huston, Errol Flynn, "El Roberto Carlos Turko", Omar Shariff y un tal "Actor Porno Niponiko del 82".

En este poema, esas grandes y célebres mujeres del mundo cultural latinoamericano son sitiadas por varones, sin que ninguna otra mujer aparezca en sus adentros, configurando estos dos cuerpos femeninos como territorio de interacciones exclusivamente masculinas. Sin una marca subjetiva o agencia, las dos mujeres en cuestión son figuradas e hipostasiadas por su gigantismo vaginal, que en este caso es convertido en mero espacio, una suerte de casa-refugio e incluso casino (en el caso de Carmen Miranda).

Otro elemento que vale citar, para enmarcar este poema dentro de *Triple Frontera Dreams* y que tal vez señale a un marco intencional de su autor, es que resulta interesante observar que una obra con una impronta tan varonil (pues atravesada por hombres viajeros) empiece y termine con poemas que hablan sobre mujeres. Si ignoramos el primer texto del libro *(¡Bienvenidos a la selva del portunhol!)* considerándolo como una suerte de preámbulo (en torno al portuñol salvaje), encontramos en seguida el poema *La Xe Sy*, dedicado a la madre del yo lírico, y, como poema final, *El sentido de la vida según las yiyis guaraní & nivaklê*.

Realizada esta breve presentación en torno al poema de Diegues, en la cual hemos enfocado los aspectos que abordaremos con más detenimiento en este trabajo, procederemos ahora a un análisis de las dos grandes figuras femeninas movilizadas por el poema, para entonces hacer algunas ilaciones en torno al dispositivo de escritura y a las operaciones archivísticas que el texto suscita.

La Burrerita de Ypacaraí y Carmen Miranda

Como observamos, el viaje narrado por Diegues activa historias encarnadas en diversos personajes históricos y heterogéneos entre sí que tienen su principal momento de encuentro dentro de los cuerpos de dos famosas y glamorosas mujeres de la cultura latinoamericana. Ahora, vale focalizarnos en esas dos figuras y en las referencias a la cultura popular con las que se las articula.

La burrerita de Ypacaraí, película dirigida por Armando Bó, fue lanzada en el año de 1962, y contó con el protagonismo del propio Bó (como el personaje llamado "Quiroga") e Isabel Sarli (como "La Burrerita"). Como varias obras del director, esta película está ambientada en Paraguay y comienza en las inmediaciones de la laguna de Ypacaraí donde los prota-

gonistas se conocen y empiezan su romance. En cuanto a esos dos personajes, encontramos de un lado a Quiroga como un emprendedor de la timba y de negocios dudosos frente a la ley y la moral, un sujeto marcado por su altivez; mientras que, por el otro, a la Burrerita que se dedica al comercio de los productos agrícolas producidos en la chacra de su familia, los que traslada en su burro todos los días para comercializarlos en el mercado central del pueblo. Es en ese mercado en donde ambos se conocen y Quiroga se enamora de ella. La trama, a partir de ahí, se constituye en base a dos ejes centrales: el juego de investidas y esquivas que conduce, finalmente, al casamiento de los dos personajes; y los negocios turbios por parte de Quiroga y su temperamento irascible que culminan en un asesinato perpetrado por él, lo que lo pondrá finalmente en una posición de prófugo frente a la ley. Aquí, una primera observación que podemos hacer es entre las distintas varas morales y valores de esos dos personajes. La Burrerita tenía conocimiento de esas actividades de Quiroga y, en diversos momentos, le sugiere vivir según una "buena senda", lo que Quiroga no acepta por estar "preso a la trama de los negocios en la cual se metió", motivo que llevará a que los enamorados escapen en el día de su boda, cuando la policía va a arrestar a Quiroga, lo que conducirá a un desenlace trágico de la historia: la Burrerita baleada por los gendarmes, que le disparan por error mientras intentan acertar en Quiroga; y este que, aparentemente arrepentido, toma el cuerpo ya sin vida de su amante y con él en los brazos se tira desde lo alto de las Cataratas del Iguazú hacia una muerte segura.

Es interesante observar cómo se presenta la corporalidad aquí cuando en diversas escenas vemos a la actriz, Isabel Sarli, aparentemente poniéndose en riesgo, lo que nos hace atender al *cuerpo de trabajo* de la misma. Mientras el personaje que encarna Bó, Quiroga, corre por campos, aguas y tierras vestido de zapatos, ella lo hace descalza (diferencia que, frente al énfasis dado por las tomas, parece que Bó intentó explicitar). Otro ejemplo de esto es la escena en que, durante la fuga en dirección a la frontera, la vemos bañarse en un arroyo en donde casi es llevada por la fuerte corriente. En una entrevista televisiva, Sarli cuenta que el burro le pisaba constantemente sus pies descalzos, diciendo que en esa película "le daban con todo", dando a entender, incluso, que de no saber nadar bien podría haberse ahogado en la escena recién mencionada, lo que la configura, desde nuestra visión, como una figura análoga a las mujeres que aparecen en

el poema de Diegues, siempre dispuestas y disponibles a vivir lo intenso propuesto por hombres.

Por otro lado, también aparece evocado el ícono perenne de la cultura brasileña, Maria do Carmo Miranda, la "Pequeña notable", quien nació en Portugal en 1909, llegando al Brasil junto con su familia a los 9 meses de edad. Todavía hoy, a 80 años de su fallecimiento, pocas figuras han logrado popularidad semejante, configurándose como una suerte de estandarte de lo que sería la imagen de la cultura brasileña, a pesar de todos los problemas que su figura suscitó. Como diversos autores y autoras demuestran, así como lo hizo la prensa durante su momento de mayor suceso en EE.UU., Carmen fue además de adorada, blanco de tan diversas cuanto intensas críticas por parte de críticos brasileños que veían a su figura (personaje) como un gran estereotipo de la cultura brasileña, una suerte de producto mediático que muchas veces generaba una imagen distorsionada de lo que sería Brasil y su cultura. Además, otro factor que torna extremadamente compleja su lectura es la manera en que esa artista fue utilizada por al menos dos proyectos políticos estatales. Por la política de *Integración Nacional* de Getúlio Vargas que buscaba "blanquear" la imagen pública del samba, hasta aquel entonces, vinculado netamente al universo popular (y afrobrasileño). Y, por otro, la forma en que fue apropiada por EE.UU. para servir como la representante cultural de la política de la buena vecindad estadounidense en América Latina como un todo.

Vale señalar también algo de lo que fueron los últimos años de la vida de Carmen Miranda, marcados por una rutina de trabajo extenuante vivida junto a por lo menos dos grandes crisis emotivas. Un primer momento de intensa depresión que la trae de vuelta a Brasil, bajo recomendación médica, para intentar recuperarse y, después, al regresar a EE.UU., cuando sigue con una rutina exhaustiva que la conduce a un colapso cardíaco durante una fiesta en su casa luego de una noche de shows, provocando así su prematura muerte, a los 46 años.

Más allá de las particularidades que podamos encontrar en cada una de esas dos figuras femeninas (La Burrerita de Ypacaraí y Carmen Miranda), subrayamos algunos puntos de contacto entre ellas, pues ambas fueron convertidas en una suerte de símbolo tanto sexual como cultural, y también hiperexigidas en sus roles, lo que se reflejaba en sus cuerpos puestos al límite de la extenuación. Además, observamos que la elección de Diegues por situar estos dos personajes en su poema como lugares para

el refugio de lo masculino, dialoga con la visión del autor en torno a las "yiyis", marcadas, desde la mirada varonil, por su alegría, disponibilidad y erotismo. Como veremos en el apartado final de nuestro ensayo, eso también se vincula al lugar del *ojo imperial* que Diegues suele adoptar, dispositivo a través del cual el escritor rescata de forma paródica la visión de Martínez de Irala y de Pero Vaz de Caminha (Sabo, 2024) en un tratamiento que muchas veces igualaba tanto a la tierra como a sus habitantes como elemento disponible a la explotación y al deseo masculino.

El relato de viaje como dispositivo de escritura en "Perdidos en la llubia negra" de Douglas Diegues

De Certeau (1996) señala que los relatos multiplican fronteras que se constituyen desde las interacciones que "Corresponden a una distribución dinámica de los bienes y las funciones posibles, para constituir, en una cada vez más compleja red de diferenciaciones, una combinatoria de espacios" (p. 139). Además, el relato actuaría como suerte de puente-mediador, y posibilidad transgresora, una vez que "Allí donde el mapa corta, el relato atraviesa" (p. 141), vinculando su comprensión del relato, entendida también como un caminar, con la noción griega de narración (*Diégesis*). Desde lo que nos propone De Certeau, los relatos son un dispositivo que posibilita entender los deslindes como "límites transportables" (p. 141) y de *distribuciones de funciones*, lo que apuntaría a un proceso productivo de *fronterizaciones otras* que las meramente geográficas. Esto, a su vez, nos lleva también a pensar en las fronteras de género (desde las cuales se asignan roles-funciones-lugares) que propone el texto de Diegues (en donde de un lado se sitúan hombres, viajeros, que se refugian en cuerpos femeninos; en cuanto del otro, el "harén" de mujeres disponibles y receptoras).

De Certeau también propicia pensar el relato, el lenguaje y las operaciones de Diegues como parte de una poética transgresora o incluso, como diría el autor de *La invención de lo cotidiano*, delincuente, porque instaura un habitar entre códigos (en el caso de Diegues, códigos lingüísticos), configurando así un elemento que hace violencia a la lógica binaria de occidente (del ser y no ser, del mismo y de lo otro), generando un campo de equivocidades y una "entredad" fronteriza que se encarna en la noción misma de portuñol salvaje. Según De Certeau (1996):

> Si el delincuente sólo existe al desplazarse, si tiene como especificidad vivir no al margen sino en los intersticios de los códigos que desbarata y que desplaza, si se caracteriza por el privilegio del *recorrido* sobre el *estado*, el relato es delincuente. (p. 142)

De esa forma, consideramos dos aspectos en el gesto "delincuente" del relato de Diegues: por un lado, del punto de vista de su lenguaje y en convergencia con su poética en general, al tensionar la unidad y separación entre las lenguas disponiéndolas al contacto y a la contaminación mutua, contaminación esta que actuaría como suerte de puente que transgrede los límites y/o diferencias que las separan, creando un tercer espacio (la "entredad" a la cual anteriormente nos referíamos). Por otro lado, en cuanto al movimiento que implica el viaje, observamos la producción de un espacio de encuentro entre elementos no necesariamente coetáneos entre sí y la emergencia de lo que las versiones oficiales y revisionistas de la historia han buscado silenciar (y que aparece tanto en los interiores de la Burrerita de Ypacaraí como también en la visita de Diegues a la colonia *Nueba Germania*). Así, el poema vincula y da a ver nuevos elementos al orden textual de la historia de Paraguay.

Como uno de los elementos fundamentales del relato, De Certeau sugiere pensar cómo en estos se articula la relación entre los puentes y las fronteras. En sus palabras, "Los relatos están animados por una contradicción donde figura la relación entre la frontera y el puente, es decir, entre un espacio (legítimo) y su exterioridad (extranjera)" (1996, p. 138). En ese sentido, resulta interesante que entre las extremidades del Puente de la Amistad (Ciudad del Este y Foz de Iguazú), espacio donde se concentra la parte final del poema *Perdidos…*, tanto de un lado como del otro, con excepción de Diegues, quienes buscan refugio en los cuerpos femeninos son apenas hombres extranjeros o vinculados a algún tipo de migración reciente (como los nazis amigos de Stroessner y los artistas internacionales de cine que ocupan los interiores de Carmen Miranda). El aspecto de la extranjería se resalta aún más si llevamos en cuenta también que incluso las mujeres que ellos invaden tampoco sean realmente del lugar, la Burrerita (protagonizada por una actriz argentina) y Carmen (que se hace brasileña después de haber nacido en Portugal). El puente, ese lugar de encuentro de lo diverso y de ambigüedades, sería también para De Cer-

teau el lugar de lo diabólico y agregaríamos, de lo monstruoso (mujeres gigantes).

Tal vez se trate de una simple coincidencia, pero cuando De Certeau (1996) discurre sobre el puente como espacio habitado también por lo anormal, ejemplifica ese aspecto citando a El Bosco. Si vamos al trabajo más conocido del pintor, su tríptico *El jardín de las delicias*, encontramos en la parte más sombría de la pintura (en la extremidad de la derecha), erguida sobre un río, una figura humana monstruosa que abriga en su vientre diversos seres reunidos alrededor de una mesa, lo que aquí nos remite inmediatamente a la mesa de juego de póker, reducto final al cual llega el narrador de *Perdidos...* en el lado brasileño de la frontera. Sumado a eso, gustaríamos de referir a dos correspondencias más: la primera, relativa a los escenarios del poema y de la pintura, en donde en ambos casos reina la oscuridad, de un lado aquella generada por una lluvia negra apocalíptica, mientras del otro, por el infierno de El Bosco; y la segunda, indicando el sentido del movimiento, pues en la pintura la figura monstruosa se desplaza de la izquierda para la derecha con cada una de sus "piernas" apoyadas sobre un barco, en cuanto Diegues hace un tránsito con sentido idéntico, de oeste (Paraguay) hacia este (Brasil).

A su vez, en *Los imaginarios planetarios* (2017), en el capítulo titulado "Los que se quedan: cuerpos, identidades, espacios", Mary Louise Pratt hace un análisis de los flujos y desplazamientos desenmascarando los lugares de poder de los mismos y la ideología que se esconde por detrás de ellos, extendiendo el pensamiento sobre ese género al enfatizar la relación entre moverse-quedarse, una vez que "Las relaciones anfitrión-huésped juegan un rol constitutivo en la mayoría de los viajes" (p. 46). Aquí, las travesías y desplazamientos de los escritores viajeros dependerían de puntos que conformarían una red de hospitalidad. Esta red, así como la hostilidad de los que se niegan a recibir o que reciben "mal", sería determinante en la configuración del camino-itinerario realizado (p. 46).

Observamos esos elementos en juego en el caso de "Perdidos en la llubia negra" cuando en el cuerpo de la Burrerita los que lo sitian (nazis amigos de Stroessner) hacen al visitante viajero (el yo lírico de Diegues) tener que huir de dicho cuerpo del cual se apropian, mientras que en Carmen los otros sitiantes lo reciben con apertura. El planteo de Pratt habilita, como vemos, indagar en torno a las relaciones que esos cuerpos que entran en contacto traban entre sí, cuerpos que la autora divide entre aquellos que

se quedan (y pueden venir a recibir a otros) y cuerpos móviles, "fuera de lugar" que llegan. Para la autora pensar ese entramado significa reelaborar las tramas muchas veces ocultas de la arquitectura del viaje (2017, p. 46) que solemos entender como emblema de una libertad sin límites e incondicional, señalando así, diríamos, a sus condiciones de producción.

Otro aspecto fundamental de su análisis de la arquitectura del viaje es que propone también un "paradigma genérico" (Pratt, 2017, p. 47) para pensar la relación entre quienes se quedan (femenino) y quienes parten (masculino). En sus palabras: "El viaje se vuelve una alegoría de la ruptura sanada por el retorno, afirmando la incompletitud de la mujer. Ella es un 'restante' que queda atrás" (2017, p. 47), lo que Pratt abona con el ejemplo de la guerra, en donde los guerreros parten y dependen, para la actividad costosa que significa ese tipo de empresa, de quienes se quedan realizando un trabajo generalmente invisibilizado por las grandes épicas de los conflictos varoniles.

Consideramos plausible aplicar ese modelo al poema "Perdidos en la llubia negra", una vez que la asimetría que propone el texto es tajante, pues observamos la figura de desplazamiento o migrancia como algo vinculado mayoritariamente al elemento masculino. Si volvemos al texto que viene antes de *Perdidos...*, nos referimos al poema *Garbatcho*, observamos que el primer nazi del cual se entera Diegues termina regresando a Alemania, así como Behrnard Förster quién después de fundar la colonia *Nueba Germania*, la abandona y acaba suicidándose en un hotel de Sanber (espacio por ironía vinculado a una condición más bien transitoria que domiciliaria). Finalmente, observamos que durante el momento más periclitante de *Perdidos...*, cuando se instaura el momento de mayor confusión frente a la lluvia catastrófica, son apenas las dos famosas mujeres quienes reciben y se encuentran además en posiciones aparentemente inmóviles, a modo de una arquitectura (como un mero habitáculo); en cuanto del otro lado, constatamos solamente hombres que en ellas buscan protección.

Consideraciones en torno a las operaciones archivísticas en "Perdidos en la llubia negra"

Considerando el modo en que diversos elementos históricos aparecen en el poema de Diegues, vale preguntarnos, por un lado, qué operaciones archivísticas tendrían lugar y, por otro, qué construcción poética por

parte de Diegues posibilita el encuentro que se da en los adentros de los dos personajes femeninos en cuestión. De inicio, ubicamos dos elementos que generan un desencadenamiento histórico explícito en el texto: por un lado, en el poema que antecede a *Perdidos...*, observamos la presencia del perro *Garbatcho*, un producto de la manipulación genética de un nazi que se escondía en Paraguay; y, por otro, la *llubia negra* que aparece en el poema principal del cual aquí nos ocupamos. Mientras que el descubrimiento del origen del perro Garbatcho lleva a Diegues a enterarse de su creador que se había escondido en tierras paraguayas, lo que configura la aparición de lo contraarchivístico (lo que la historia oficial evitó revelar); la *llubia negra,* como sugerencia extemporánea de un pasado que resurge como suerte de farsa (sugerencia a la lluvia radioactiva que cayó sobre Hiroshima y Nagasaki post-ataque nuclear de 1945), instaura un desencadenar alterarchivístico que pondrá en contacto a diversos personajes históricos que buscan refugio en el interior del cuerpo de la Burrerita de Ypacaraí y de Carmen Miranda.

Mario Cámara en su libro *El archivo como gesto* (2022) expone tres categorías críticas en torno al modernismo brasileño: el contraarchivo; el anarchivo; y, finalmente, como un aporte propio suyo, el alterarchivo. Este actuaría como forma de proponer, a través de operaciones artísticas, una articulación distinta entre hechos y personajes que, por medio de procedimientos de ficcionalización, entablan contactos y relaciones no imaginadas antes o, al menos, no vividas por ellos fácticamente. Como sostiene Roxana Patiño, lo que observa Cámara es que los llamados artistas del alterarchivo proponen "un *archivo otro* con actores y relaciones inexploradas en esa 'otra' modernidad brasileña" (2022, p. 351). De esa forma, las obras de los artistas que trabajan a partir de esas operaciones artísticas (alterarchivo) habilitan pensar esa otra modernidad inexplorada desde el trabajo con espacios regionales, caso de la Amazonía de *Cobra Norato* de Raul Bopp, como un absoluto "otro" de las representaciones oficiales, que pasa a ser percibida, según Cámara, como "cantera inagotable y erosionada de toda fijación identitaria, magma propicio para una posible forma de organización de una historia 'plural, sin origen, y hecha de invenciones'" (Patiño, 2022, p. 351).

Aunque Cámara utilice dicha categoría para analizar el modo en que autores como Raul Bopp han explorado el universo de la cultura y de la territorialidad brasileña, y cómo otros artistas más han construidos fic-

ciones que abordaban relaciones y enredos otros en torno a la historia del país (y más específicamente elementos y personajes del modernismo), consideramos que dicha noción se adecua a las operaciones del poema de Diegues.

Además de un reverberar del archivo colonial latinoamericano, tema que abordaremos enseguida, observamos, desde lo que propone Cámara, dos modalidades archivísticas distintas que operan en *Perdidos...* y que conectan este poema con el que lo antecede (*Garbatcho*). La primera modalidad, que gravita en torno al contraarchivo, es desatada tanto por el encuentro que el yo lírico de Diegues tiene con el perro Garbatcho como por su ida a la colonia *Nueba Germania*, ambos eventos activan una historia subterránea de Paraguay que emerge a partir del viaje del yo lírico. No obstante, consideramos que el impulso mayoritario del poema *Perdidos...* va en el sentido de una operación que genera un alterarchivo constituido por encuentros entre personajes de tiempos y procedencias diversas que entran en contacto a través de los procedimientos de ficcionalización del poema.

En cuanto a las "condiciones de producción" de ese archivo, eso conduce a preguntarnos por la manera en que Diegues construye esa suerte de repositorio formado por cuerpos femeninos donde una historia distinta, cantero de ficcionalizaciones otras (como diría Cámara), se constituye. Pensar en eso nos ha llevado justamente a preguntarnos por esas dos mujeres-reservorios (Carmen y la Burrerita), por el modo en que son construidas en el poema, lo que nos hizo también considerar anteriormente sus historias personales, y nos habilita ahora pensar la materialidad de ese reservorio, en este caso, su corporalidad.

Como observamos en los apartados en que tratamos las figuras de Carmen y de la Burrerita (en donde hemos señalado incluso el "cuerpo de trabajo" de Isabel Sarli), observamos como común denominador que se trataban de mujeres que fueron explotadas, no solo por sus dotes artísticos, sino también por sus corporalidades, lo que se adecúa al modo en que generalmente los textos de Diegues construyen lo femenino, esto es, como elemento disponible y receptor de lo varonil. En el poema que aquí abordamos, podemos observar ese aspecto tanto en las descendientes de las familias de las colonias (denominadas por el autor del poema como "yi-yis"), como además en las figuras de Carmen y de la Burrerita. En cuanto a estas, a las cuales hemos buscado dar énfasis en este trabajo, las vemos,

como ya hemos señalado, sin agencia o subjetividad, marcadas apenas por un aspecto corporal hipersexualizado, que es configurado en el poema como espacio sitiado por varones que lo toman de asalto para refugiarse, e incluso para jugar a las cartas. A su vez, se observa también que mientras en la Burrerita de Ypacaraí se anida una parte significativa de la historia de la infamia de Paraguay (nazis "refugiados" - amigos de Stroessner), en el otro cuerpo, de Carmen, encontramos hombres vinculados al cine hollywoodiano e incluso pornográfico (el "actor porno nipóniko de 1982"), como una suerte de guiño al universo de esta última y su vinculación con la política estadounidense de la buena vecindad.

De esa forma, vemos la manera en que esas figuras tan exigidas en cuanto trabajadoras del arte (Carmen que se muere a los 46 años por la rutina implacable de shows, y la Burrerita, objetualizada y tan exigida durante los rodajes) tienen ese lugar de alguna forma resaltado en el poema al ser justamente de ellas las corporalidades objetualizadas que sirven de lugar de refugio para un universo varonil que las sitia. Si no como archivos, al menos podemos afirmar que estas figuras, desprovistas de subjetividad o agencia evidentes, son construidas en el poema como *archi-tecturas* que intensifican la irrupción y encuentro de elementos históricos y anacrónicos entre sí, como una suerte de espacio abierto, o como diría Pratt, como *resto incompleto*, haciendo incluso resonar la genealogía del viejo Archivo de Simancas, aunque ahora no se tratarían más de cuerpos encerrados, sino de cuerpos que en otros se alojan y de ellos se apropian. Sugerimos la idea de apropiación especialmente porque, en el poema de Diegues, el primer partido nazi fuera de Alemania habría sido fundado en "la concha de la Burrerita de Ipakaraí gigante" (2017, p. 67), lugar en el cual el poeta foráneo, que se autopercibe como "brasiguayo", identidad posiblemente considerada "impura" desde la mirada nazi, es perseguido a punto de tener que huir de ese espacio.

De modo general, y valiéndonos de los aportes de María José Sabo (2024), observamos que Diegues hace crepitar el archivo colonial al invocar, a través de la construcción del yo lírico de diversos de sus poemas y relatos, al menos dos perspectivas distintas: por un lado, la concepción de Martínez de Irala de las mujeres guaraníes como elemento a ser disfrutado; y, por otro, como un rescate del "embobamiento" de Vaz de Caminha frente a las indígenas "brasileñas". Para la autora, Diegues constantemente activa dicho imaginario colonial en torno a esa región específica pensada

como suerte de *gran harén*, así como el de Caminha en relación a la costa atlántica, como forma de parodiar un ojo imperial que ve y construye mediante la escritura esos espacios como lugares para el disfrute masculino y la empresa colonial.

Según Sabo, Diegues se apropia de ese lugar, "del narrador occidental" (2024, p. 244), lo que va a reflejarse en una postura del yo lírico hipnotizada ("embobada") en torno a la genitalidad femenina. Para la autora, en otros textos del mismo escritor, como en *El astronauta paraguayo*, la vulva figura como objeto hipnótico del deseo del yo lírico de Diegues y suerte de metáfora de la región de la triple frontera (2024, pp. 251-252), haciendo resonar también así, de forma crítica y paródica a la vez, el "espíritu" extractivista-colonial de la carta de Vaz de Caminha, constituyendo ese espacio y sus habitantes como elemento a ser usufructuado. De esa forma, la mujer amerindia (tanto guaraní, como de la costa atlántica) es tratada de forma análoga a la tierra (o al territorio latinoamericano) como elemento a ser explotado y habitado, lo que de alguna forma justifica, teniendo en cuenta lo que hemos buscado resaltar al analizar las dos principales figuras femeninas del poema (la Burrerita y Carmen), la elección de estas como elemento disponible para lo varonil, que desde Diegues aparece como un tratamiento hipnótico y de hipersexualización, así como espacio disponible para ser tomado por asalto para refugio.

A modo de cierre

A lo largo de nuestro estudio, hemos intentado explorar, a partir de "Perdidos en la llubia negra" (2017), cómo diversos elementos históricos, y en varios casos heterogéneos entre sí, asoman durante el transcurso del viaje narrado por Douglas Diegues. Sumado a esto, realizamos un análisis de las dos figuras femeninas con mayor relieve en el poema, Carmen Miranda y la Burrerita de Ypacaraí.

Observamos que su relato configura, como intentamos explorar desde Michel de Certeau y Mary Louise Pratt, una serie de roles y funciones de género, lo que hemos tematizado también a partir de los aportes de esta última en torno al discurso de viaje y las figuras del irse y del quedarse. A partir de eso, se buscó indagar la manera en que el viaje muchas veces esconde, por detrás de una ideología de flujos e independencia del viajero, una red hospitalaria que marcaría así su dependencia de quienes

reciben-hospedan. De modo general, hemos intentado señalar también el modo en que el elemento femenino en Diegues se encontraba marcado, a su vez, por un principio de disponibilidad observable tanto desde lo erótico y/o festivo de las "yiyis", como también en los cuerpos de la Burrerita y de Carmen Miranda sitiadas por varones. En ese sentido, nos resultó un tanto irónico que fuera justamente el elemento femenino, tan objetualizado en el transcurso del poema, e incluso del libro como un todo, la fuente de protección para masculinidades viajeras y aparentemente tan indómitas que, no obstante, no logran zafarse por su propia cuenta de la tremenda lluvia que asolaba la región de la triple frontera.

Por último, constatamos que el viaje de Diegues también actúa como desencadenante de lo histórico, y más precisamente, de una historia de la infamia que se alojaba, con la complicidad de sus gobernantes de turno, en Paraguay, desde donde planteamos dos series de operaciones archivísticas, una que habilita el asomar de un contraarchivo y otra, vinculada a las operaciones de ficcionalización presentes en el poema, y, por lo tanto, alterarchivística.

Referencias

Benisz, Carla y Castells, Mario (2019). La lengua también es piel. Entrevista a Bartomeu Melià. *Revista Paraguay desde las Ciencias Sociales, revista del Grupo de Estudios Sociales sobre Paraguay*, (10), 90-99. https://doi.org/10.1234/rpcs1020195026

Bó, Armando (Director) (1962). *La burrerita de Ypacaraí* [Película]. Sociedad Independiente Filmadora Argentina; Asunción Films.

Cámara, Mario (2022). *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Buenos Aires: Prometeo.

Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas.* Perú: Latinoamericana Editores.

De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Diegues, Douglas (2017). *Triple Frontera Dreams*. Buenos Aires: Interzona.

Eltit, Diamela (2010). *Impuesto a la carne*. Chile: Editorial Planeta Chilena S.A.

Garramuño, Florencia (2019). *Brasil Caníbal. Entre la bossa nova y la extrema derecha*. Buenos Aires: Paidós.

Giménez, Susana (1995). *Susana Giménez entrevista a Isabel Sarli - Año 1995 V-01960 DiFilm* [video] Youtube https://youtu.be/UOWhC35t_gA?si=xLw4vgjgpABXi8q0

González Echevarría, Roberto (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mazzocco, Karina; Oliva, Laura y Mandelbaum, Fanny [Archivo Volver] (2002). *Entrevista exclusiva a Isabel "Coca" Sarli, en Grandiosas (2002)* [video] Youtube https://youtu.be/aZeLNeN-p9Q?si=1PVlune8zL9OYx7Y

Patiño, Roxana (2022). Cámara, Mario. El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña [Reseña de libro]. *Badebec. Volumen 12* (23), 344 – 351. https://doi.org/10.35305/b.v12i23.583

Pratt, Mary Louise (2011). *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.

(2017). *Los imaginarios planetarios*. Editorial Aluvión.

Sabo, María José (2024). Imaginarios del goce en la Triple Frontera. Los desafíos a la tradición literaria en escrituras de Douglas Diegues. En Lucía Caminada y Fernando Gonçalves (Eds.), *Políticas y Narrativas del Cuerpo 2*. (pp. 241 -259) Milano: Ledizioni LediPublishing.

Satragno, Lidia "Pinky" [Archivo Prisma] (2001). *AV-5432 Pinky y la conversación [Invitada: Isabel Sarli]* [video] Youtube https://youtu.be/4jOqHXiPWws?si=Hq-U3dmIySC3s0fD

Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (2011). *Estudios avanzados de performance.* México: Fondo de Cultura Económica.



Intervenciones latinoamericanas. El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas (1a ed.)
Luciana Irene Sastre y María José Sabo (Eds.)
Natalia Andruskiewitsch [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre/Noviembre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento – Compartir Igual (by-sa)


Imaginar
EXPERIE
VIVIDA

Danzas minerales: un encuentro entre las obras de Anahí Mallol y Anna Tsing

Rafaela Scardino*

¿Qué dicen las piedras? Ellas, que nos anteceden en el mundo, incluso antes del mundo biótico; presencias ancestrales que dieron forma a un planeta que solo después de enfriarse durante eras pudo ver surgir los primeros signos de vida. Ellas, con su existencia aparentemente inerte, sujetas a otras medidas de tiempo, ¿tienen algo que enseñarnos? Y más aún: ¿existe entre ellas, las piedras, alguna forma de sociabilidad? ¿Seríamos capaces de escuchar —y dejarnos afectar— por sus discursos y, tal vez, por sus danzas?

En su libro *Los hongos del fin del mundo*, la antropóloga Anna Tsing (2023) nos dice que:

> escuchar políticamente es detectar los indicios de proyectos comunes todavía no expresados verbalmente. Cuando trasladamos esta forma de conciencia de las reuniones formales a la vida cotidiana, surgen nuevos retos. Por ejemplo, ¿cómo hacer causa común con otros seres vivos? Escuchar ya no basta; habrá que activar otras formas de conciencia. (p. 394)

Para escuchar políticamente, es necesario encontrar los comunes allí donde no estamos acostumbradxs a buscarlos, donde no esperamos hallarlos. Se trata de abrir lo común y la comunidad no solo a quienes se parecen a nosotrxs (en apariencia o en afectos), sino a todo lo que existe. Porque solo podemos vivir —habitar— un mundo que es, desde siempre, *en común*; un planeta que no privilegia a esta o aquella especie, a este o aquel ente, sino que nos pone en relación (muchas veces, relaciones conflictivas o antagónicas) con todo lo que existe. Aunque, como nos recuerda Donna Haraway (2019), si todo está conectado con algo, nada está conectado con todo. Por eso, es necesario comprender los comunes (las relaciones, podríamos decir) que cohabitan el mundo con nosotrxs, más que intentar recrear o reproducir comunes imaginarios que son, en

*Universidade Federal do Espírito Santo | rafaelascardino123@gmail.com

realidad, una violencia a la heterogeneidad que nos rodea. Según Tsing (2023, p. 395), los comunes resisten a la institucionalización porque se mueven en "los intersticios de la ley"[1]; resisten a la homogeneización y al reduccionismo tantas veces buscado por el clamor moderno-capitalista. Para encontrarlos, entonces, tendremos que escuchar políticamente a lo que existe junto a nosotrxs.

Tsing, al igual que otros autores (Nancy, 2016; Pelbart, 2003), nos recuerda que los comunes no vienen a redimirnos —y acá vale la pena detenerse a pensar las nociones de comunidad que han guiado a la política *mainstream* desde al menos el siglo XIX, una política que igualaba lo común con lo homogéneo. Los comunes no anuncian un futuro utópico o mesiánico: forman parte de lo que vivimos acá y ahora, en medio del problema. Y nunca estamos del todo en control.

(Un *excursus* que se vuelve inevitable es la reflexión sobre el Sars-CoV-2, que lleva la noción de común hasta su límite. Frente a este nuevo ente, estamos todxs en relación: una relación de fragilidad y precariedad, que nos obliga a lidiar con el problema y nos recuerda constantemente que no tenemos control total sobre las consecuencias de nuestras acciones —especialmente aquellas que insisten en ignorar las relaciones y la materialidad de nuestra vida en el planeta).

¿Cómo escuchar políticamente, cómo prestar atención a esos comunes que no cumplen nuestras expectativas, que no se presentan como bendiciones, sino que simplemente existen? Tsing nos señala lo que llama "*the arts of noticing*", las artes de prestar atención. La poesía nos pide lo mismo: que miremos los textos sin buscar confirmar en ellos lo que ya sabemos, sino con una escucha atenta cuya reverberación (o resonancia, para usar el término de Jean-Luc Nancy [2014]) involucre a todo el cuerpo, a todo el *sentir*.

La indeterminación es parte de la creación de nuevos mundos, nuevos comunes, nuevas relaciones. Aprender a amar las indeterminaciones, como plantea Tsing (2019, p. 60), exige el ejercicio de un "amor multiespecie". Una salida posible está en escuchar —escuchar con todo el cuerpo, escuchar lo que aún no fue articulado—, dejar resonar, permitirnos ser afectadxs, construir mundos con todas las hembras de otras especies, esos seres que generan vida. Pero también es necesario incluir lo que no está

1 Cuando las referencias bibliográficas no corresponden a una edición en español, las traducciones son propias.

vivo. Salir de la noción narcisista de que solo los animales sintientes, o solo lo que vive, establece relaciones y, por lo tanto, permite crear habitabilidades en común. Si todo lo vivo es social, también lo que no está vivo se inserta en nuestra red de relaciones y, al ser afectado, afecta. Tsing nos advierte que "aprendemos otras formas de socialidades experimentándolas, no a través de proyectos, sino como modos de vida" (p. 124).

Escuchar lo que todavía está en proceso, abrirse al desarrollo compartido de sentidos con ese otro más-que-humano, es también revisitar el archivo de lo ya oído y comprendido. Reimaginar este repositorio de relaciones no es algo inocuo, porque como dice María José Sabo (2015):

> Abrir el archivo es siempre abrirlo de forma crítica: una caricia a contrapelo que sin duda eriza la piel, pero a la vez, en ese tocarse tocando que la envuelve, la despierta ásperamente a la vida en la que el pasado y el presente se coproducen. (p. 287)

Y es con esa corporalidad vibrante y áspera que trabaja Anahí Mallol, poeta e investigadora con más de diez libros publicados, entre ellos *Zoo* (2009), *Como un iceberg* (2013) y *Tanto hielo cobijó este fuego* (2021). En este ensayo, propongo que nos abramos al llamado de *Piedras* (2018), buscando escuchar políticamente a las piedras en su extensa existencia mineral, tal como lo hace la voz lírica que atraviesa el libro.

La obra se inicia con un imperativo, un llamado a lo no humano y no biótico: "hay que ser como una piedra" (Mallol, 2018, p. 6). Y, ante ese llamado, el yo poético se encuentra con "más preguntas que respuestas" (p. 6). En el encuentro con ese otro absoluto, que parece estar fuera de toda relación con lo humano, ¿es posible otra actitud, otro acercamiento que no sea la duda, el tanteo? ¿Cómo bailar con las piedras? Este ensayo es un intento de prestar atención y tratar de construir sentidos con poéticas que buscan crear otros mundos, hacer poesía *con* (no *sobre*, no *para*, no *desde*) entes no humanos; crear parentescos en el lenguaje que participen de la complejidad y la indeterminación de la cual, en definitiva, formamos parte.

La contaminación es la condición para la diversidad. "No siempre es linda", recuerda Anna Tsing (2019, p. 23), pero la inmunización y la segregación llevan al fin de la colaboración, dificultan que podamos entendernos, seres humanos, como *parte* del mundo y no como sus dueñxs.

Buscar y aceptar la "diversidad contaminada" (p. 23) también implica buscar y aceptar la colaboración con los entes bióticos y abióticos con los que compartimos el planeta, ya que "las artes de vida humana se entrelazan de manera variada con las artes de vida de otras especies" (p. 29).

A partir de la búsqueda de hongos, que la autora presenta como una danza, podemos pensar en un método crítico-analítico que implique prestar atención con todo el cuerpo, dejándonos contaminar por el mundo que son los poemas. Construir sentidos con el texto literario, ¿no es, de alguna manera, parecido a una danza? Usamos todos los sentidos, escaneamos el texto con los ojos, tratamos de cambiar el ángulo, el punto de vista, etc. Bailamos con el texto, construyendo relaciones de sentido (sensoriales, semánticas y —¿por qué no? — somáticas) que solo existen mientras bailamos, y que se renuevan en cada encuentro. Tsing (2019) afirma que: "la danza *es* memoria" (p. 36, cursivas de la autora). Hay un saber y una memoria corporales (no racionales) que los poemas movilizan y nos piden dejar salir. En la danza, el cuerpo que afecta y es afectado participa de los ritmos de un mundo más-que-humano, lo que permite reapropiarse y celebrar sus potencias más allá de la lógica productivista capitalista. La filósofa Silvia Federici (2022) afirma que, con la danza, aprendemos que la materia "no es estúpida, no es ciega, no es mecánica, pero tiene sus ritmos, su lenguaje, y se autoactiva y autoorganiza". Y que, en relación con ella, nuestros cuerpos nos exigen "aprender, redescubrir, reinventar" (p. 129). La poesía nos pide lo mismo: atención a la materialidad, no sólo del lenguaje, sino también de los sentidos y sensaciones que evoca. Aprendiendo, redescubriendo y reinventando significados y relaciones tanto para los textos como para nosotrxs, lectorxs, nos (re)componemos en los ritmos que el poema nos invita a compartir.

La corporalidad danzante que exige el conocimiento del mundo nos lleva, en el poema "la metamorfosis", a intentar comprender la piedra como *relación*:

> esa piedra
> va a ser lo que vos sepas
> hacer de ella
> el modo en el que elijas
> recibirla tenerla entre tus manos
> después pasarla
> (Mallol, 2018, p. 54)

Si bien en este poema (y en otros del libro) hay un protagonismo humano innegable, también hay relación pura, la socialidad de la piedra. Nada de lo que existe en el mundo lo hace fuera de relaciones con otras existencias. Los sentidos, es decir, los afectos que atribuimos a esas relaciones, sólo se manifiestan en el encuentro, en la danza, en la contaminación. La propia dureza de las piedras, nos recuerda Mallol, es el resultado de sus redes de interconexión, porque "una piedra por más dura / que sea no es a veces / sino sólo un aliño de tierra otras piedritas más chicas algo / que haga de argamasa / […] / una piedra hecha / de otras piedras / más chiquitas" (p. 11).

Silvia Federici (2018) afirma que la comunidad debe ser una relación, una cualidad de las relaciones, basada en la cooperación y la responsabilidad, no solo con otros seres humanos y organismos vivientes, sino también con todo lo que nos rodea, con aquello que coexiste con nosotrxs. El pensamiento de la autora se detiene en los comunes no sólo como bienes materiales, sino también como las condiciones sociales necesarias para la preservación y reproducción de la vida humana. Así, el término también alude a relaciones comunales de uso y compartición de esos bienes y representa una oposición a la lógica de la propiedad privada. En este sentido, designa prácticas y perspectivas que buscan expandir la cooperación social, romper el control del mercado y del Estado sobre nuestras vidas, promover el reparto de riquezas y poner fin a la acumulación capitalista.

Entender la piedra —dura, sólida, compacta, tautológica— como relación nos conduce al descubrimiento de comunes inesperados, y nos enfrenta a una nueva percepción de las socialidades, más allá de las fronteras de lo humano. Nos exige una nueva forma de ver el mundo, de construirlo, de bailar con él. Para Tsing (2019), no hay razón para no considerar las socialidades de aquello que no está vivo. Después de todo, dice ella, "están constituidas en relaciones con otros. Reaccionan, son transformadas" (p. 121).

Al hablar de la danza que constituye la entrada en las socialidades más que humanas, Tsing señala ciertos momentos en que "el lenguaje alcanza su límite" (p. 40), y entonces es necesario buscar otras formas de relacionarse. Trabajando con poesía, sabemos que muchas veces el lenguaje en su forma más racional (pura significación) no alcanza. El mundo excede lo representable, lo simbolizable, y no solo por la vía del trauma —ya ampliamente discutida en los estudios literarios—, sino también por el saber

del cuerpo (el saber *el* cuerpo), por la riqueza sensorial de la experiencia del mundo. Y es posible crear muchos sentidos (humanos) más allá del lenguaje verbal, como la música y la danza (Gumbrecht, 2014). Aunque "atada" al lenguaje verbal, la poesía no cesa de señalar, de buscar, de convocar al cuerpo. Como nos recuerdan Luciana Sastre y Mariana Lardone, "el ejercicio con el cuerpo corre a la par con el ejercicio con la poesía" (2014, p. 251).

La poesía convoca al cuerpo y sus sentidos para producir mundos en conjunto, mundos en los que el lenguaje (esa forma tan humana de producir sentidos) es solo un elemento dentro de muchas líneas de vida y danza. Al pensar socialidades más que humanas, Tsing nos insta a no buscar explicaciones sobre ellas, sino a tener curiosidad. De la misma manera, es a través de la curiosidad que Mallol se acerca a sus piedras, pero los resultados de esa curiosidad no siempre son tranquilos. En el poema "el sabor", la relación alimentaria, sabrosa, con la piedra (de sal) convoca, efectivamente, al cuerpo: "piedra que llama al agua. a la saliva. al cuerpo. / y lo devuelve destruido" (Mallol, 2018, p. 20). En relación con esta piedra, el cuerpo se pone en juego y se ofrece a los riesgos y a la precariedad de abrirse al mundo.

Volviendo al pensamiento de Anna Tsing (2019), hay un cuestionamiento sobre la libertad que, una vez más, nos convoca al cuerpo: "para cada especie, la libertad depende de la forma corporal que heredamos, pues es a través de ella que navegamos por el mundo" (p. 123). El poema "la densidad", de Mallol (2018), nos señala una libertad de las piedras que tiene que ver con su socialidad lenta, "de piedras caracoles corales / antiquísimos" (p. 19), gastadas por el roce del viento, del mar y de otras piedras durante mucho tiempo. Piedras que se tocan y se afectan, "sin un fin visible" (p. 19). Es solamente abriéndose a lo no humano que el sujeto lírico podrá experimentar otras socialidades, otras libertades, otros comunes. A través de la investigación que se abre a la piedra y le pregunta sobre su tiempo, sus relaciones, sus conformaciones, hay también un encuentro que, como la danza, escapará al lenguaje.

Así, pensar la dureza, la resistencia, la flexibilidad, el valor, la densidad, etc., ¿no sería buscar entender las relaciones sociales de las piedras? Además, la piedra puede ser comprendida como "etapa" de la vida (de la socialidad) de otros seres/entes, como "caracoles" y "corales", como afirma el poema citado. Si "un desierto de arena" puede ser "un mar de piedras"

(p. 19), ¿no será también una forma de libertad, una maraña de "líneas de vida", una exploración y construcción del mundo? ¿No sería un desierto una asamblea de piedras, con todos sus flujos? "A veces", nos recuerda Tsing (2019), "los humanos no son ni un poco protagonistas" (p. 128). El tiempo de las piedras, tan ajeno a la brevedad de la vida humana, nos pone frente a socialidades que nos excluyen y nos enseñan: si, como criaturas de determinada especie, estamos, en principio, limitadas por nuestra mirada humana del mundo y los mundos, mirar socialidades más que humanas amplía "nuestras maneras de vivir y conocer" (Tsing, 2019, p. 128). Creamos y recreamos "sensibilidades interespecíficas", en las que "los humanos serían uno entre varios agentes históricos", porque "una sola historia no es suficiente" (p. 133).

Tsing (2019) reflexiona sobre el problema de la escalabilidad y las *plantations*, los monocultivos coloniales que todavía dominan nuestro continente. La escalabilidad supone que algo puede crecer (cambiar de escala) sin necesidad de reorganizar su estructura. Esto implica la supresión de la "diversidad contaminada" —pensemos, por ejemplo, en los monocultivos de soja regados con glifosato que siguen diezmando la biodiversidad del *cerrado* brasileño y del pastizal pampeano cordobés. Comparando la organización económico-industrial de las *plantations* de caña de azúcar de ayer y hoy, así como su noción de escalabilidad, la autora propone el concepto de "*nonsoel*", una reducción de "*nonsocial landscape elements*" ("elementos no sociales del paisaje") que se pronuncia como "*non-soul*", es decir, "sin alma" (p. 179). Estos elementos corresponderían a aquello que es removido de sus relaciones sociales formativas. El mundo tal como lo imaginó y construyó el capitalismo busca asemejarse a las *plantations* coloniales de caña de azúcar y sus *nonsoels* (que incluían no solo las plantas, clones desplazados del sudeste asiático, sino también a las personas esclavizadas, parte fundamental del proyecto de la modernidad).

Muchas veces, también la investigación y la producción de conocimiento se piensan en términos de escalabilidad, y excluimos los datos que no cumplen con nuestros criterios y presupuestos sobre el objeto de análisis. En esta investigación, a través de una escucha política atenta y de una indagación más interesada en las preguntas que en las respuestas, quiero prestar atención a las perturbaciones, a lo que desorganiza las unidades de clasificación. En *Piedras*, Anahí Mallol propone una reflexión que desorganiza lo que pensábamos saber sobre las piedras, que ya no son

vistas como duras, resistentes o monádicas, sino que se presentan como entes relacionales, que afectan y son afectados en su participación en la construcción del mundo. De igual manera, buscar habitabilidades más que humanas en la literatura contemporánea requiere la apertura de los encuentros, el rechazo de la homogeneidad de los *nonsoels*, la disposición para escuchar lo que todavía no fue articulado —como el decir mineral de un mar de piedras. Es por la descripción crítica, analítica e interrogativa de las características de la piedra —su historia, organicidad, color, composición, etc.— que los encuentros podrán ocurrir.

Referencias

Federici, Silvia (2018). *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista.* São Paulo: Elefante.

(2022). En alabanza del cuerpo danzante. En *Más allá de la periferia de la piel. Repensar, reconstruir y recuperar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo* (pp. 124-129). México: Ediciones Corte y Confección.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2014). *Atmosfera, ambiência, Stimmung. Sobre um potencial oculto da literatura.* Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC Rio.

Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno.* Madrid: Consoni.

Mallol, Anahí (2018). *Piedras.* Córdoba: Prebanda.

Mintz, Sidney W (1996). *Dulzura y poder: el lugar del azúcar en la historia moderna.* México: Siglo XXI.

Nancy, Jean-Luc (2014). *À escuta.* Belo Horizonte: Edições Chão da Feira.

(2016). *A comunidade inoperada.* Rio de Janeiro: 7Letras.

Patel, Raj y Moore, Jason W (2017). *A history of the world in seven cheap things: a guide to capitalism, nature, and the future of the planet.* Oakland: University of California Press.

Pelbart, Peter Pál (2003). *Vida capital: ensaios de biopolítica.* São Paulo: Iluminuras.

Sabo, María José (2015). Acariciando a contrapelo los 70: El archivo en *Historia del Llanto* de Alan Pauls. *Revista chilena de literatura*, 90. 275-300. https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/37625

Sastre, Luciana Irene y Lardone, Mariana Inés (2014). La (im)propiedad del nombre y del libro: performance literaria. *Badebec*, 4. 07. 241-262. https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/101

Scott, James C. (1998). *Seeing like a state: how certain schemes to improve the human condition have failed.* New Haven: Yale University Press.

Tsing, Anna (2019). *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno.* Brasília: IEB Mil Folhas.

(2023). *Los hongos del fin del mundo: sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas.* Buenos Aires: Caja Negra.



Intervenciones latinoamericanas. El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas (1a ed.)
Luciana Irene Sastre y María José Sabo (Eds.)
Natalia Andruskiewitsch [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre/Noviembre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)

Memorias minerales: agencia, archivo y materia en la narrativa minera de Víctor Montoya

Ana Manuela Josefina Luna*

La presente investigación propone una lectura de una selección de cuentos del autor boliviano Víctor Montoya desde la perspectiva de la teoría del archivo, los nuevos materialismos y las epistemologías andinas con el objetivo de repensar la agencia de la materia en el contexto de la narrativa minera boliviana. A partir del análisis de figuras como el Tío —entidad mítica del subsuelo— y de elementos como la piedra, el estaño o la montaña, se examina cómo lo otro-que-humano participa activamente en la construcción de sentido, memoria y subjetividad. Mediante un enfoque que articula el archivo (Foucault, Derrida, Echeverría) y materia vibrante (Bennett, Lucero) se indaga en los cuentos seleccionados cómo la mina actúa no solo como escenario de explotación, sino como archivo afectivo y político, capaz de inscribir y reconfigurar experiencias humanas y no humanas. Así, el archivo minero se desborda del plano documental para devenir testigoteca no-humana, donde los materiales hablan, resisten y transforman los regímenes de representación de la modernidad extractiva.

Nos proponemos entonces conversar con las piedras, con los túneles, con los rastros de lo extraído. Preguntarle qué relaciones de poder hacen visibles y qué formas de violencia o de cuidado habilitan en nuestros cuentos. Porque si el Tío trastocaba las categorías del mito, en el frente de explotación son la materia y el trabajo los que interrumpen las categorías de lo literario, invitándonos a leer desde un lugar más poroso, más implicado.

Del testimonio a la testigoteca: archivo, afecto y materia

La narrativa minera boliviana ha experimentado una evolución significativa, alejándose de un enfoque meramente realista o documental para incorporar dimensiones simbólicas, rituales y afectivas que transforman

*Universidad Nacional de Córdoba | manuela.luna@mi.unc.edu.ar

la representación del mundo minero. La figura del Tío, en particular, no solo encarna el destino de los mineros, sino que también opera como una manifestación del entorno subterráneo, articulando la relación entre los trabajadores, los minerales y las fuerzas vibrantes del subsuelo. Esta concepción permite conectar la literatura minera con el pensamiento posthumanista y los nuevos materialismos, donde la frontera entre lo humano y lo no humano se disuelve, otorgando agencia a la materia y replanteando la forma en que se construyen las narrativas sobre el trabajo, la memoria y la explotación.

Desde una perspectiva histórica y antropológica, la figura del Tío tiene sus raíces en la mitología andina, específicamente en la deidad Huari, quien con la llegada del cristianismo fue relegada a los socavones y reinterpretada por los mineros como un ser que exige respeto y tributo para garantizar su protección. Pascale Absi (2005) y Alberto Guerra (1992) han documentado cómo los rituales en torno al Tío –ofrendas de alcohol, hojas de coca y cigarrillos– estructuran la relación de los trabajadores con la mina y con el riesgo constante que implica la extracción de minerales. A través de esta figura, la literatura minera plasma no solo las condiciones de vida de los trabajadores, sino también las estrategias simbólicas que utilizan para enfrentar un sistema de explotación que, desde la colonia hasta el neoliberalismo, ha dejado marcas profundas en sus cuerpos y comunidades.

Para leer estos cuentos, tomaremos del archivo las siguientes lecturas: Michel Foucault (1969) que entiende el archivo no como una mera acumulación de documentos en bibliotecas, sino como un dispositivo que organiza las huellas inscritas en lo social, definiendo qué puede ser dicho y registrado en un tiempo y lugar determinados. Es, por tanto, una tecnología del saber que ordena y regula los discursos. Jacques Derrida (1997), por su parte, complejiza esta noción al vincularla con el psicoanálisis: propone que el archivo está atravesado por una pulsión interna que desea conservarlo todo, pero que al mismo tiempo está habitada por el olvido y la muerte. A esto lo llama el "mal de archivo", una tensión entre la necesidad de registrar y la amenaza de pérdida. Walter Benjamin (1955), desde una perspectiva arqueológica, plantea que la memoria no busca simplemente recuperar el pasado, sino que lo media: recordar implica excavar, reconstruir y compartir con otros esa búsqueda, haciendo del recuerdo una práctica inestable entre lo privado y lo colectivo. Finalmente, para

González Echevarría (2000), en el caso latinoamericano el archivo se entrelaza con el mito: la identidad de la región se construye como una narración fundacional marcada por la violencia simbólica del nombrar. Así, el archivo no solo preserva, sino que también disputa y reconfigura los sentidos, volviéndose un campo de tensión donde lo ancestral y lo moderno se interpelan mutuamente. Esta perspectiva se complementa con el giro posthumanista y los nuevos materialismos, donde autores como Julieta Yelin (2023) y Guadalupe Lucero (2021) exploran la agencia de la materia y la afectividad no antropocéntrica. En este marco, la mina no es solo un espacio de extracción, sino un ecosistema simbólico en el que lo humano y lo no humano coexisten en una relación de interdependencia. La roca, el mineral y la maquinaria adquieren presencia y agencia, influenciando la identidad y la memoria de los mineros. Este enfoque permite reinterpretar la narrativa minera desde una perspectiva que va más allá del testimonio social, situándola en el ámbito de una literatura que dialoga con las tensiones entre modernidad, extractivismo y resistencia cultural.

Minerales que dicen: inscripciones materiales y mitológicas

En el cuento "La venganza del Tío (Montoya, 2018), un minero se presenta en el campamento a pedir auxilio de manera desesperada debido a que el Tío habría causado un derrumbe por falta de ofrenda; pero cuando los rescatistas se acercan a la mina observan que hay 10 mineros sentados al lado de la escultura del mismo ofrendando coca y alcohol antes de ingresar a trabajar. Cuando se cuestionan sobre el minero que anteriormente había pedido ayuda, uno de ellos manifiesta: "era el alma en pena de uno de los mineros que, hace muchísimos años atrás, murieron aplastados en esta misma galería [...] Los rescatistas desenterraron los cadáveres, salvo uno que desapareció para siempre, como si la montaña se lo hubiera tragado" (2018, p. 168). En esta cita nos encontramos en el terreno de una política de las cosas, ya que la propuesta de Montoya también tiene que ver con la de Parikka (2021) en la medida en que el archivo no es en todo caso una práctica o institución solamente humana, sino que la montaña y las piedras pueden devenir archivo, porque el derrumbe no solo funciona como evento físico, sino como una forma de inscripción de lo irrecuperable: la desaparición del cuerpo y su asimilación por la montaña configuran un régimen de memoria no humano, donde los minerales, las vetas y los

túneles operan como soportes de un archivo que excede el documento y actúa por presencia espectral. Así, la montaña no solo guarda, sino que recuerda, interviene, castiga o protege, transformando la materialidad geológica en testigo activo de una historia de explotación y resistencia.

En cuanto a la materia vibrante, su lectura se presenta de la siguiente manera: "el Tío, en actitud de venganza y castigo, desató su furia contra nosotros que, creyendo que podíamos nomás explotar las vetas sin retribuirle como mandan las tradiciones seguíamos abriendo el rajo hasta que pasó lo que pasó" (2018, p.166). Si bien el derrumbe es causado por la decisión del Tío (figura que tiene un agenciamiento similar al humano), podemos plantear que la montaña como materia vibrante genera una fuerza que responde a la violencia humana de la explotación indiscriminada de los minerales lo que tiene consecuencias vitales para el campamento.

Sin embargo, un poblador del campamento minero advierte "-No fue el Tío quien provocó el desplome de los planchones [...] sino los mismos cooperativistas que, poseídos por la ciega ambición de ganar más y más, dinamitaron el rajo aun sabiendo que esa parte de la montaña estaba debilitada por las múltiples excavaciones" (2018, p.166) Si partimos de la cita que toma Bennett de Deleuze y Guattari se plantea:

> Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos (...) cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos (...) ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente. (Deleuze & Guattari, como se citó en Bennett, 2022, p.17)

El afecto que se presenta en la materia vibrante no busca ser transpersonal, sino que se construye de manera impersonal e inherente a formas que no pueden ser pensadas como personas. Por lo tanto, el hecho de que fallecieran los mineros a causa del derrumbe no busca plantear a las piedras o la montaña como un personaje que ejerce justicia, sino que solo responden por medio de su agencia a efectos (en este caso perjudiciales) en los cuerpos humanos. Por otro lado, la agencia se produce a partir de un ensamblaje entre lo humano/no-humano. La materia tiende a conglomerarse y a formar agrupamientos heterogéneos de fuerzas y objetos que construyen los diferentes acontecimientos en la historia del mundo. Por lo tanto, es factible pensar que hay fuerzas humanas como la mala organi-

zación y seguridad en la minería andina, la explotación de los cuerpos humanos que se ensamblan con las fuerzas de la montaña, la cual desprende sus piedras ante una fuerza que impacta sobre ellas.

Por otra parte, en el cuento "El Forastero" (Montoya, 2018), la historia transcurre en un pueblo minero ubicado en una montaña árida y pedregosa, cuya identidad gira en torno a la bocamina abandonada. La mina se encuentra agotada, y los habitantes viven en la miseria y la desesperanza. Todo cambia cuando llega un forastero montado en un caballo alazán, prometiendo devolver la vida al pueblo. La comunidad se reúne en la plaza para escuchar su propuesta, y, a pesar de su nombre extranjero y su origen lejano, lo aceptan como líder del proyecto minero (2018, p. 199).

El forastero es un personaje enigmático con un físico llamativo: "tenía el pelo cobrizo, un ojo color de esmeralda y otro color de ébano, unos bigotes espesos y revueltos, como los que se ven en las películas sobre la vida de Búfalo Bill" (2018, p. 199). Además, vestía ropa de cuero brilloso y lucía tatuajes propios de marineros y forajidos. Su apariencia y actitud despertaban tanto simpatía como desconfianza entre los habitantes, pues algunos se preguntaban por qué alguien con su riqueza e influencia querría reactivar una mina aparentemente agotada (2018, p. 200).

A pesar de las dudas, la mina vuelve a operar bajo su dirección. El forastero guía a los mineros con una precisión casi sobrenatural: "con la luz de sus ojos que desprendían lumbres en la oscuridad, les iba enseñando cuál era la dirección que debían tomar" (2018, p. 200). Después de meses de arduo trabajo, cuando la esperanza estaba por desvanecerse, encuentran filones de estaño que relucen como serpientes en la oscuridad (2018, p. 201). Este descubrimiento transforma la vida en el pueblo: las familias prosperan, los comercios florecen y los niños vuelven a sonreír.

Sin embargo, el forastero desaparece dentro de la mina y nunca vuelve a salir. Los mineros lo buscan incansablemente, temiendo que haya caído en un buzón o quedado atrapado bajo una roca. Finalmente, en la galería más profunda, encuentran una figura sentada en un trono de piedra, rodeada por una luz anaranjada. Al acercarse, descubren con horror que el forastero no es un hombre común, sino el mismísimo Tío, la deidad de la mina, con una apariencia demoníaca: "en las chispas de su mirada se reflejaban las llamas del infierno y en sus cuernos se escondían los poderes mágicos de su reino" (Montoya, 2018, p. 202).

El Tío se presenta ante los mineros y les impone sus condiciones: "Soy el Tío de la mina… Les concederé todo lo que me pidan, siempre y cuando se porten bien conmigo, rindiéndome pleitesía y ofrendándome hojas de coca, cigarrillos y aguardiente" (2018, p. 202). Ante esta revelación, los mineros no tienen más opción que venerarlo y reconocer que su destino depende de su favor. El cuento cierra con la aceptación del Tío como una presencia inevitable en la vida minera. Su poder es absoluto: puede traer prosperidad o desgracia, y su influencia se convierte en un elemento central de la existencia del pueblo. En este cuento, el archivo es también un lugar de poder y de pérdida, donde lo que se registra está tan presente como lo que se olvida. El Tío es una figura que encarna esta dualidad: es un ser que siempre estuvo en la mina, pero su presencia solo se reconoce cuando el forastero desaparece. Su aparición final es un acto de archivo en sí mismo, porque revela que la historia del pueblo siempre estuvo marcada por su existencia, aunque no lo supieran o lo hubieran reprimido. En este caso, el Tío no solo es el mal de archivo de la mina, sino su guardián y soberano. Al final, impone su propia "ley" sobre los mineros, estableciendo un régimen donde el acceso a la riqueza depende de la sumisión a su figura: "Soy el amo de ustedes y el dueño de los minerales" (2018, p. 202).

Los nuevos materialismos (Barad, Bennett, Haraway) insisten en que los humanos no somos los únicos agentes en la realidad: la materia también actúa, transforma y tiene agencia propia. En el cuento, la mina no es solo un escenario pasivo; es un ente que reclama su lugar, agotándose y resistiéndose a la explotación. Lo mismo ocurre con el estaño, que no aparece inmediatamente, sino que parece esconderse hasta que el Tío decide concederlo.

El Tío, desde esta perspectiva, no es solo una deidad, sino una fuerza material que emerge del territorio. Es lo "otro-que-humano" que estructura la vida minera, recordando que la explotación del subsuelo tiene un costo. Su aparición final refuerza la idea de que la minería no es solo una cuestión económica, sino un proceso de interacción con entidades no-humanas que tienen su propia agencia y demandas.

En términos de Donna Haraway 2019, podríamos decir que el Tío y los mineros forman un ensamblaje en el que ninguno de los dos existe sin el otro. La minería no es solo un trabajo humano, sino una relación de intercambio con un ser no-humano que debe ser honrado para que la

extracción continúe. La explotación de la tierra no es unilateral: el Tío pide ofrendas y pleitesía a cambio de permitir el acceso a los minerales.

Si combinamos todo, podemos decir que el archivo de la mina no es solo discursivo (historias y mitos sobre el Tío), sino también material (la tierra misma que guarda y libera los minerales). El forastero, en su transformación en Tío, revela que el archivo no solo guarda información, sino que actúa sobre quienes lo consultan.

Esto nos lleva a una pregunta clave de los nuevos materialismos: ¿Quién archiva a quién? ¿Son los mineros quienes trabajan la mina, o es la mina quien trabaja sobre ellos, condicionando sus vidas y estableciendo su propia lógica de intercambio? En este cuento, el poder no reside solo en los humanos, sino en una red compleja de seres y fuerzas en interacción.

Finalmente, el cuento "La Reencarnación" (Montoya, 2018) narra la historia de un minero que trabaja en condiciones extremas en la sección *Block-caving*, donde se enfrenta diariamente al peligro. Su tarea consiste en hacer descender la carga de mineral hasta el nivel 650 utilizando barretas y dinamita. En este proceso, su cuerpo se deteriora rápidamente, envejeciendo de forma prematura debido a la inhalación constante de polvo y a la silicosis, enfermedad conocida como el mal de mina (2018, p. 157).

El protagonista, como muchos mineros, adopta la creencia de que solo la veneración al Tío, la deidad del mundo subterráneo, puede garantizar su seguridad. Sin embargo, el Tío no siempre responde a las súplicas, lo que genera frustración entre los trabajadores. "No faltaban los obreros que, sintiéndose víctimas de una despiadada explotación, le reprochaban al amo de los minerales por no ayudarles a mejorar su condición de vida ni de trabajo" (Montoya, 2018, p. 158). El minero, desesperado y enfermo, un día decide enfrentar a la deidad. Tras consumir una botella de alcohol, toma un combo de 25 libras y, en un arrebato de furia, destruye la estatua del Tío a golpes. "¡Del polvo vienes y al polvo volverás!" grita, convencido de que está acabando con el responsable de su desgracia (Montoya, 2018, p. 158). Sin embargo, lo que no sabe es que el espíritu del Tío no desaparece con la destrucción de su imagen física; en cambio, permanece oculto en el rincón de la galería, esperando su venganza.

Esa noche, el minero regresa a su casa y le cuenta a su esposa lo que hizo. Ella, horrorizada, se persigna y exclama: "¡Jesús, María y José!" (2018, p. 159). El minero se acuesta vestido y con las botas puestas, pero en sus sueños se le aparece el Tío en forma intangible, demostrándole que si-

gue vivo y que su castigo está por llegar. "Nadie puede desalojarme de la mina… sigo vivo, delante de tus ojos, dispuesto a meterme en tu cuerpo cuando a mí me dé la gana" (2018, p. 159). Al día siguiente, regresa a la mina sin despedirse de su familia, sintiendo un vacío en su interior: su primer impulso es ir a la galería del Tío para ver los restos de la estatua, encontrando solo escombros y ofrendas rotas. En ese momento, un viento caliente lo envuelve, impidiéndole moverse. Su cuerpo comienza a transformarse de manera infernal: le salen cuernos, sus dientes se afilan, sus manos y pies se convierten en pezuñas, y su piel se vuelve grotesca y monstruosa (2018, p. 160).

Los demás mineros nunca vuelven a ver al protagonista, lo buscan en todas las galerías, pero solo encuentran su ropa destrozada en el paraje del Tío. Sin embargo, poco después, una nueva estatua del Tío aparece misteriosamente en el mismo lugar, y los mineros sospechan la verdad: el espíritu del Tío ha poseído al minero, convirtiéndolo en su nueva forma encarnada (2018, p. 162).

El cuento presenta la figura del Tío como una entidad que nunca desaparece, sino que se reconfigura y se perpetúa a través de quienes desafían su poder. La transformación del minero en la propia deidad de la mina refuerza la idea de que nadie puede escapar del destino impuesto por el Tío, y que la relación entre los trabajadores y la mina es un pacto que trasciende la voluntad individual.

Foucault plantea que el archivo es un sistema que regula qué saberes pueden ser enunciados en una época determinada. No es solo un conjunto de documentos, sino un mecanismo que estructura la realidad y define los límites de lo decible y lo pensable. En "La reencarnación", la mina funciona como un archivo vivo, un espacio donde se acumulan historias, mitos y experiencias de los mineros. Cada golpe de combo, cada ofrenda y cada transformación del Tío es una reinscripción en ese archivo, una actualización de lo que puede o no puede ser parte del orden minero.

Derrida (1967), por otro lado, introduce la idea de la archi-violencia, es decir, la forma en que el archivo impone un orden al mismo tiempo que genera exclusiones y pérdidas. Aquí, el minero cree que destruir la estatua del Tío equivale a borrar su dominio. Pero el Tío, como fuerza que escapa a la materialidad estática, demuestra que el archivo no es solo lo tangible (la estatua), sino también lo inmaterial (las creencias, el miedo, la superstición). El minero subestima el poder del archivo, creyendo

que su destrucción es definitiva, cuando en realidad está inscripto en una red de memoria más profunda. Cuando la estatua es destruida, el archivo se reconfigura a través del cuerpo del minero, se invierte la lógica de lo humano y lo no-humano: el minero deja de ser sujeto para convertirse en el propio objeto del archivo, en la nueva materialización del Tío, ya que este no muere, sino que persiste como espectro, reapareciendo en nuevas formas. El minero no logra eliminar la deidad, sino que la perpetúa, convirtiéndose en el nuevo soporte de su inscripción en la historia de la mina.

Desde los nuevos materialismos (Barad, Bennett, Haraway), el cuento nos muestra cómo la materia no es inerte, sino que tiene agencia propia. El Tío no es solo una creencia de los mineros, sino una fuerza material que interactúa con ellos, transformándolos en función de sus propias reglas. Cuando el minero intenta subvertir el orden establecido, la mina responde de manera activa, reabsorbiéndolo y mutándolo en su propia entidad. Haraway introduce la idea de los ensamblajes entre lo humano y lo no humano, en este punto, la mina, el Tío y el minero no existen de manera separada: son parte de un mismo sistema interdependiente, donde la identidad no es fija, sino fluida. La transformación del minero en Tío refuerza la idea de que la mina no es solo un espacio de trabajo, sino un lugar de intercambio de materialidades y fuerzas.

Por otro lado, Karen Barad (2014) habla de la intra-acción, un concepto que rompe con la dicotomía entre sujeto y objeto. No es que el minero "actúe sobre" la mina ni que el Tío "castigue" al minero: ambos se transforman mutuamente en un proceso de reconfiguración continua. El minero, al desafiar la materialidad del Tío, termina siendo reconfigurado por ella.

Conclusiones parciales

Este apartado ha permitido situar el espacio del frente de explotación no solo como un *locus* de extracción, sino como un ensamblaje material y simbólico en el que confluyen cuerpos humanos y entidades no-humanas. Leído desde los nuevos materialismos, el universo minero se presenta como un entramado donde la materia no es pasiva ni muda, sino vibrante, sensible y capaz de afectar y ser afectada.

Uno de los aportes centrales es la identificación de la mina y sus minerales como agentes con capacidad de respuesta y resistencia, que, lejos de ser meros recursos, los minerales se configuran como parte de un ecosis-

tema afectivo y político que exige cuidados, rituales y reciprocidades. Esta dinámica se observa en "El forastero", donde la reapertura de una mina aparentemente agotada solo se hace posible tras la llegada de una figura sobrenatural que resulta ser el Tío. El estaño no aparece de inmediato, sino que emerge como parte de un pacto simbólico que articula agencia material, mitología y deseo colectivo. La agencia de la materia, tal como la desarrollan Jane Bennett o Karen Barad, permite pensar estas narrativas no solo como documentos de denuncia, sino como artefactos estéticos que ensamblan prácticas discursivas y fuerzas materiales. El archivo, entonces, ya no es una práctica exclusivamente humana, sino una condición relacional y multiescalar: la montaña, el polvo, los derrumbes, los cuerpos enfermos, los espectros que regresan, son todos soportes de inscripción. Como lo sugiere la noción de "testigoteca no-humana" del Colectivo Materia, se trata de abrirse a una memoria más allá del lenguaje, una que opera por afecto, contacto y transformación.

Además, la figura del Tío permite pensar la dimensión mitológica y afectiva de la agencia otra-que-humana. No se trata solo de un personaje fantástico, sino de un dispositivo narrativo que encarna los modos en que la montaña archiva y reinscribe memorias, castigos y resistencias. En "La venganza del Tío", su respuesta a la violencia de los mineros (quienes lo destruyen) no es la desaparición, sino la persistencia espectral. Su risa reverbera en los túneles y reaparece en los sueños del protagonista, revelando que su poder opera también desde lo inmaterial y lo psíquico. En "La reencarnación", esta fuerza va más allá, cuando el Tío ocupa el cuerpo de un minero rebelde, convirtiéndolo en una nueva encarnación de sí mismo.

Finalmente, proponemos una lectura del archivo minero que desborda la textualidad humana para incluir lo material como lugar de inscripción: las vetas, las estatuillas, los derrumbes y los cuerpos mismos devienen archivo. En "La reencarnación", la transformación corporal del protagonista —de humano a Tío— no solo escenifica el castigo, sino que funciona como reinscripción simbólica de un orden que no puede ser desmantelado. La mina, en tanto testigoteca no-humana, archiva mediante sus efectos materiales: derrumbes, desapariciones, mutaciones. Desde esta perspectiva, los cuentos no solo denuncia la explotación, sino que también desestabilizan los regímenes clásicos de verdad, proponiendo un registro afectivo, no-humano y situado.

Referencias

Absi, Pascal (2005). *Los ministros del diablo*. La Paz: Fundación PIEB.

Álvarez, Ricardo, Araos, Francisco, Núñez, David, Skewes, Juan Carlos C., Rozzi, Ricardo, y Riquelme, Wladimir (2023). *Otros-que-humanos: tensiones ontológicas en la implementación de la ley Lafkenche* [Other-than-humans: ontological tensions in the implementation of the Lafkenche Law]. Revista CUHSO, 33(2), 160–184. Recuperado de: https://www.scielo.cl/pdf/cuhsotem/v33n2/2452-610X-cuhsotem-00101.pdf

Antezana, Luis (1985). *Rasgos discursivos de la narrativa minera boliviana*. Universidad Católica de Cochabamba. Recuperado de: https://es.scribd.com/document/517721574/Antezana-Luis-La-Narrativa-Minera

Benjamin, Walter (2010). *Excavar y recordar* [PDF]. En *Imágenes que piensan: Obras completas* (Libro IV, Vol. 1, pp. 350). Madrid: Abada. Recuperado de https://cuatrocuadernos.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/11/iii-19-excavar-yrecordar.pdf

Bennett, Jane (2022). *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas* (M. Gonnet, Trad.). Caja Negra Editora.

Deleuze, Gilles, & Guattari, Felix (2015). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (José Vázquez Pérez, Trad.). Kaleidoscopio. España http://kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/textos_estetica%20rececpcion/Deleuze_G uattari_Mil%20mesetas.pdf.

Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.

Foucault, Michel ([1969]1997). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Haraway, Donna. (2021). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno* (M. Gonnet, Trad.). Consonni. (Obra original publicada en 2016).

Lucero, Guadalupe (2020a). *Performatividad material y expresividad mineral.* Universidad Federal de Ouro Preto.

Lucero, Guadalupe (2020b). Cristal y Piedra. Para una estética mineral. *Pensamiento de los Confines, 31,* 250-255. https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/104882

Maccioni, Franca y Jorge, Julia (2022). Nuevos Materialismos. Aproximaciones al materialismo vibrante de Jane Bennet. *Cuadernos del Sur – Letras, 52,* 167-176. https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/203635

Miranda Pacheco, Mario (1991). *La narrativa minera de Bolivia* (pp. 144–163). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/bitstream/CIALC-UNAM/A_CA797/2/CA91_144_163.pdf

Moraña, Mabel (2016). Antonio Cornejo Polar y el monstruo andino. Trabajo presentado en el I Congreso Internacional de Teorías, Críticas e Historias Literarias Latinoamericanas. Antonio Cornej Polar. Lima. https://www.academia.edu/29441839/Antonio_Cornejo_Polar_y_el_monstruo_andino_ pdf

Montoya, Víctor (2018). *Cuentos de la mina* (2ª ed.). Bolivia: Editorial Kipus.

Montoya, Víctor (2016). *Conversaciones con el Tío de Potosí* (2ª ed.). Bolivia: Editorial Kipus.

Rama, Ángel (1983). *La modernización literaria latinoamericana 1870–1910.* Hispamérica, 12(36), 3–19. https://www.jstor.org/stable/20542089

Parikka, Jussi. (2021). *Geología de los medios* (M. Gonnet, Trad.). Caja Negra.

Tello, Andrés Maximiliano (2016). Foucault y la escisión del archivo. *Revista de Humanidades* (34), 37–61. Universidad Nacional Andrés Bello. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321249341002

Yelin, Julieta (2023). Crítica literaria y nuevos materialismos en América Latina. Esbozo para un mapa. Trabajo presentado en el *Lasa Forum* 2023. https://www.academia.edu/95809511/Cr%C3%A-Dtica_literaria_y_nuevos_materialism os_en_Am%C3%A9rica_Latina_Esbozo_para_un_mapa



Intervenciones latinoamericanas. El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas (1a ed.)
Luciana Irene Sastre y María José Sabo (Eds.)
Natalia Andruskiewitsch [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre/Noviembre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)

Imaginar los archivos, imaginar el mundo

Marco Ojeda*

Cuando un niño se mira por primera vez al espejo comprende que hay un mundo distinto a él, en ese momento el mundo empieza a expandirse a través de la imaginación y comienza a preocuparse por aprehender la existencia que lo rodea. Las sociedades funcionan como una expansión de las inquietudes individuales y todos los pueblos buscan conocer el mundo más allá de sus dominios. Los relatos de viajeros, las expediciones por tierra y por mar, y los intercambios comerciales fueron el inicio del intento de las sociedades de conocer el mundo. Como el niño que imagina, las sociedades también mezclan ficción con realidad y, a lo largo del devenir histórico, fueron generando dispositivos para dar cuenta de esa realidad imaginada. La cartografía fue una de las primeras ciencias que buscaban dar cuenta de la inmensidad del mundo. La confección de mapas se consideró durante muchos siglos como verdaderas tecnologías de control territorial y su acceso estaba limitado a las esferas más altas de poder de los reinos y posteriores Estados. Los mapas no solo cartografiaron los accidentes geográficos sino también los saberes, las ficciones y las imaginaciones de los pueblos. Jorge Luis Borges cuenta la historia de un Imperio donde los mapas intentaban coincidir con el mundo detalle por detalle:

> En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisfacieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. (Borges, p. 847)

*Universidad Nacional de Córdoba | ojedamarco@outlook.com

La perfección de la cartografía es lograr que el mapa coincida punto por punto con el territorio, sin embargo, esta aporía, como nos muestra Borges, está destinada al fracaso. ¿Qué resta entonces? ¿Es posible representar el mundo? ¿Hay alguna manera de archivar el conocimiento? En la Antigüedad surgieron diversos dispositivos para dar respuesta a estas preguntas. Estos mapas conceptuales del mundo conocido son los llamados *imago mundi*.

Imaginar el mundo

La elección del término *imago mundi* implica considerar la carga semántica e histórica que este término sugiere. No se trata de una simple imagen del mundo, ni de una sencilla representación cartográfica que busca dar cuenta de un territorio. El concepto de *imago mundi* va más allá de la mera representación, se trata de una praxis que busca conciliar todos los conocimientos del mundo que una sociedad posee en una época determinada.

El valor de los *imago mundi* radicaba en una concepción del propio ser en el mundo, ya que, como afirma Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* (1957): "el hombre de las sociedades tradicionales no podía vivir más que en un espacio 'abierto' hacia lo alto, en que la ruptura de nivel se aseguraba simbólicamente y en la comunicación con el *otro mundo*, el mundo 'trascendente'" (Eliade, p.37). La importancia de los *imago mundi* se cifraba en la homología entre éstos, la casa y el cuerpo humano, lo que les confería una importancia fundamental en los rituales y las mitologías. Estas representaciones del mundo buscaban mostrar un "Cosmos perfecto" sin importar la extensión del mismo, se tratara del mundo conocido, del propio país, de la propia ciudad y aun, del propio templo. Y en este Cosmos, el centro era inevitablemente el lugar de producción de la representación: "el 'verdadero Mundo' se encuentra siempre en el 'medio', en el Centro, pues allí se da una ruptura de nivel, una comunicación entre las dos zonas cósmicas" (p. 36). Este valor ritual y la centralidad que emerge de estas representaciones exceden la estricta cartografía o representación empírica de una región. Implica una constelación de elementos textuales, en el sentido amplio, que se relacionan con la cosmovisión y con el conocimiento disponible en esa época.

El *imago mundi* más antiguo conservado data del siglo VI a.C. pero parece ser una copia de otro anterior que se remontaría al siglo IX a.C.

Fue descubierto por Hormuzd Rassam en el Templo del Sol ubicado en la antigua ciudad de Sippar (Tell Abu Habbah actual) distante unos treinta kilómetros de Bagdad y unos setenta de Babilonia. El artefacto (fig. 1) presenta una representación del universo conocido. Se trata de una tabla de arcilla que muestra el mundo como un disco, rodeado de un anillo de agua llamado el Río Amargo. Babilonia está marcada como un rectángulo en el extremo derecho del Éufrates (aunque la ciudad ocupaba ambos lados del río durante la mayor parte de la historia). El río Éufrates fluye hacia el sur hasta una franja horizontal, cuyo extremo derecho está marcado como "pantano" y el extremo izquierdo como "desembocadura". Se utilizan pequeños círculos para indicar ciudades o distritos, dos de los cuales se identifican como "Asiria" y "Der". Se marcan tres áreas geográficas adicionales: Bit Yakin, Habban y Urartu. Más allá del Río Amargo circular colocan las ocho regiones exteriores (*nagu*). Cada una está marcada como *na-gu-u* y junto a cada una se escribe la nota "6 (o 7) *beru* en el medio". Además, junto a la región noreste se lee "donde no se ve *Shamash*". En el reverso de esta tabla, estas ocho "regiones" se describen en ocho párrafos rotos y en gran parte incomprensibles. El texto, al comienzo del anverso de la tabla, parece ser una descripción de los habitantes, divinos, humanos, animales o monstruosos de las áreas más allá de la Tierra, ya sea de las ocho regiones, del Río Amargo o tal vez del inframundo o de sus aguas. El agujero en el centro de la tabla es un llamado "agujero de cocción", deliberadamente hecho por el escriba; agujeros similares aparecen en medio del texto sobre el mapa y dos puntos del reverso.



Imagen 1: Mapa babilónico del mundo (Imago Mundi). Tabla de arcilla con inscripciones cuneiformes hallada en Sippar (s. VI a.C., Museo Británico, BM 92687).

Es interesante notar que la tabla de arcilla representa algo más que el mundo empírico conocido. Hay un más allá del "Río Amargo" que excede lo terrenal y se eleva a lo cósmico, también hay un "inframundo" desconocido que el sol atraviesa desde el ocaso hasta el nuevo amanecer. El anverso de la tablilla representa este sincretismo empírico-mitológico. El reverso es, quizás, lo más interesante, representa ocho regiones desconocidas en las cuales conviven habitantes divinos y humanos, animales y monstruos. En las descripciones conservadas se describen en idioma acadio algunos de estos ocho distritos: en el tercero los pájaros alados no finalizan su viaje, no alcanzan nunca llegar a esa región; en el cuarto distrito la noche no es completa puesto que la luz es más brillante que en la puesta del sol o las estrellas; en el quinto distrito, por el contrario, la oscuridad es completa; el sexto distrito es curioso porque esconde un toro que ataca al extranjero; finalmente el séptimo distrito es la isla adyacente inmediata del inframundo y es donde la mañana nace. Como puede observarse la tablilla nos presenta un artefacto inespecífico que intenta dar cuenta de una totalidad, trata de ser un mapa del mundo conocido pero con intenciones de abarcar también lo desconocido, aun a través de mitos. Vemos en esto el sentido trascendente de estos artefactos que señalaba Eliade.

Los *imago mundi* medievales

Los *imago mundi* medievales seguían por este camino: intentaban dar cuenta de una realidad completa del mundo. No se trataba de simples aproximaciones cartográficas del mundo conocido, estos tratados procuraban aprehender la naturaleza misma de la existencia que incluyera hasta la configuración misma del universo. Se trataba de un *compendium*, de los conocimientos circulantes en sus épocas: el *imago mundi* es una hermenéutica y una representación de su tiempo. El primer *imago mundi* medieval parece haber sido escrito entre los años 1110 y 1139 por el sacerdote polígrafo inglés Honorius Augustodunensis (c.1075-c.1150). Nicholas Ryan Foster en su tesis de maestría en arte titulada *The* imago mundi *of Honorius Augustodunensis* (2008) describe la obra en los siguientes términos:

> Parece que, debido a la distribución y al número de manuscritos que han sobrevivido, el *Imago Mundi* fue una de las obras más populares de Honorius. La obra se divide en tres secciones. El primer libro explica el cos-

> mos. Primero trata sobre la creación y composición del mundo, luego su geografía, y después pasa a tratar sobre los cuerpos celestes, los planetas y las estrellas. El segundo libro trata sobre el "tempus in quo volvitur", es decir, la medición del tiempo, tanto secular como litúrgico. El tercer libro estudia la historia del mundo, o el tiempo histórico, y narra su progresión desde la creación hasta las seis edades del mundo, culminando con el Sacro Imperio Romano. (pp. 12-13, traducción propia)

Como puede observarse la obra de Honorius se enmarca en el mismo horizonte que nos presentara la tablilla babilónica. No se trata solamente de una descripción del mundo, sino que busca una interpretación del cosmos en donde la historia, la mitología, las Sagradas Escrituras y los conocimientos geográficos y científicos conviven en un sincretismo natural sin tener en cuenta diversidades genéricas ni especificidades discursivas. El propósito principal de la obra es proporcionar una visión general del conocimiento del mundo de su época y armonizar la ciencia y la religión. Honorius buscaba presentar una cosmología unificada que integrara la comprensión científica con la teología cristiana. El objetivo del tratado queda claro en el "Incipit prologus solitarii Christiano":

> Como continuamente a la lectura estudioso / te aplicas, y de toda la Escritura / el tuétano sediento extraes, / me pides a mí, amiguísimo, que / -como vulgarmente se dice que / la oveja o la cabra pidió lana- / la figura de todo el orbe / te sea pintada, en la cual / así el ojo del cuerpo puedas refrescar / como la visión del corazón sueles / en la maquinaria del universo (…) (p.102, traducción propia)

Honorius busca esquematizar el mundo y al mismo tiempo poder transmitirlo para la comprensión del lector y para satisfacer no solo su curiosidad, sino también su necesidad de conocimiento. Honorio intenta conciliar el conocimiento histórico y mitológico de su tiempo con las Sagradas Escrituras para dar una visión totalizadora del mundo. El *imago mundi* de Honorius intenta ser un espejo del mundo, una imagen duplicadora de la realidad. El primer libro es un tratado científico-teológico de la conformación del universo. Comienza con una descripción de la forma del mundo, su creación (donde conviven los arquetipos platónicos con la creación del Génesis), los elementos que lo componen y la forma de la

tierra (*orbis*) con su tamaño aproximado. En medio de esta descripción se solapan criaturas mitológicas, por ejemplo:

> 11. Sobre los Monstruos.
>
> Hay allí ciertos monstruos que / a algunos se atribuyen a los hombres, a algunos / a las bestias, como son aquellos que / tienen las plantas de los pies al revés y / ocho dedos en los pies, y otros / que tienen cabezas de perro y / uñas curvadas, para los cuales es / su vestido la piel de los rebaños y su voz / el ladrido de los perros. Allí también / algunas madres paren una sola vez, / producen hijos canosos, que en / la vejez se ennegrecen y los largos / tiempos de nuestra edad / sobrepasan. Hay otras que / a los cinco años paren, pero sus crías / el octavo año no superan. / Allí están también los Monóculos que son / los Arimaspos y los Cíclopes. Están también / los Escenopodas que, apoyados en un solo pie, / al viento en velocidad superan, y en / el suelo posados, sombra para sí con la planta / del pie levantada hacen. Hay otros / sin cabeza, a los cuales los ojos están / en los hombros; por nariz y boca, dos / agujeros en el pecho; cerdas tienen / como bestias. Hay otros junto a la fuente / del río Ganges, que solo con el olor / de cierta manzana viven. Que si / más lejos van, la manzana consigo / llevan, mueren pues si / un olor corrupto inhalan. (p. 115, traducción propia)

Estos monstruos conviven con descripciones zoológicas de animales conocidos en relación con las diversas zonas del *orbis*. En este tratado geográfico Honorius analiza las diversas zonas conocidas (India, Egipto, Asia Menor, Italia, España, Britania, etc.), las cuales conviven con dos zonas mitológicas como son el paraíso y el infierno en igualdad de condiciones unas con otras. Luego el tratado geográfico continúa con un tratado científico que analiza la importancia de los océanos (sin omitir la descripción de un lugar poblado de serpientes), de los vientos, de las nubes, del arco iris, de la lluvia, de la niebla, etc. Finalmente concluye el libro primero con un tratado astronómico donde repasa los conocimientos de la época sobre las estrellas fugaces, los planetas (luna, mercurio, venus, sol, marte, júpiter), el Cielo (casa de Elías), las constelaciones y la vía láctea.

El libro segundo es un tratado sobre la temporalidad, donde confluyen los conocimientos geográficos con los científicos repasando las diversas

mediciones que se realizaron del tiempo. Lo más interesante de este segundo libro es la idea del hombre como un microcosmos que representa en su cuerpo el universo, como afirmaba Eliade. Las características fisiológicas del cuerpo humano se relacionan íntimamente con el tiempo y reflejan la teoría galénica de los cuatro humores:

> 59. Sobre el Hombre como Microcosmo
>
> Por estas mismas cualidades está / el cuerpo humano temperado, / de donde también microcosmo, esto es / menor mundo, es llamado. / La sangre, pues, que verdaderamente crece, / es húmeda y caliente. Y ésta / florece en los infantes. La bilis roja, / creciendo en el estío, es caliente y seca. / Y ésta abunda en / los jóvenes. La melancolía, esto es / la bilis negra, creciendo en otoño, en / los más avanzados en edad. Las flemas / que en el invierno dominan en los ancianos. (p. 222, traducción propia)

El tercer libro es decididamente una historia del mundo, Honorius repasa los conocimientos históricos de la época sincretizando las tradiciones cristianas y paganas. Considera que el mundo ha atravesado seis edades siendo la última la que estaba transcurriendo mientras escribía su obra y finaliza esta con la siguiente frase: "El resto de la sexta edad solo concierne a Dios padre" (Foster: p.305). Lo más interesante de este libro es el repaso que realiza de las diversas persecuciones a cristianos registradas hasta el momento, dándole igual o más importancia al cristianismo que al Imperio Romano (del que realiza una extensa lista de cónsules y dictadores) y a Judea (de la cual realiza una larga lista de sacerdotes). De esta manera concilia la historia del mundo con la historia del cristianismo.

Si bien la *imago mundi* de Honorius tuvo diversas traducciones durante por lo menos 200 años, como por ejemplo al francés antiguo, al anglo-normando, al italiano y al galés y tuvo diversas reescrituras como *L'Image du monde* (1246) de Gautier de Metz en francés, el *Speculum majus* (1235-1264) de Vincent de Beauvais y su traducción al inglés *The mirror of the world* (1481) de William Caxton, la más importante fue el tratado *Ymago mundi* (1410) de Pierre d'Ailly (Petrus Aliacensis en latín, 1350-1420). La importancia de esta obra está dada en que fue fundamental en los viajes de Cristóbal Colón y la llegada a América por parte de los españoles, ya que con su postura de la simetría en la configuración de los con-

tinentes fue la principal inspiración del navegante europeo en cuanto a la forma esférica de la tierra. Al igual que Honorius, d'Ailly intenta conciliar los conocimientos de su época:

> La *imago mundi* o su descripción imaginaria parece ser muy útil para la elucidación de las sagradas escrituras, como si se representaran en cierto espejo material puesto que en ellas se mencionan frecuentemente las partes del mismo, especialmente los lugares habitables de la tierra. Por eso he considerado digno escribir este tratado para recopilar breve y verazmente lo que los sabios han escrito extensamente sobre este tema. (p.152, traducción propia)

De la cita se desprende que se trata de algo más que de un tratado cartográfico o de geografía. Lo que d'Ailly pretende es recopilar de la manera más fiel posible lo que se ha escrito sobre la naturaleza del universo. La imagen del mundo que propone d'Ailly se trata de un espejo material de las sagradas escrituras, como una hermenéutica material de la concepción teológica de lo real. En la Edad Media, la realidad se explicaba casi en su totalidad a través de los libros sagrados (tanto cristianos como musulmanes) y el tratado que d'Ailly va a escribir responde a esta necesidad de explicar las escrituras de una forma material. Lo que va a buscar el tratado es "comprender la inteligencia del mundo", realizando un verdadero trabajo de sincretismo entre los conocimientos científicos de la época y la mitología antigua, de esta forma, por ejemplo, Marte es caracterizado como un planeta cálido, seco, ardiente y radiante y debido a esta configuración es que promueve las guerras. De la misma forma trata de entender la configuración del universo a través de las oposiciones entre los signos zodiacales, las diferentes disposiciones de los elementos, la división de las regiones del aire en concordancia con las de la tierra, etc.

Como puede observarse, tanto la antigua tablilla babilónica como los tratados medievales intentaban brindar una imagen completa del mundo, estableciendo relaciones entre objetos diversos de manera inespecífica. Los babilonios hacen convivir ciudades en ruinas, dioses, serpientes, dragones, hombres-escorpión, cabras, gacelas, leopardos, bisontes, animales creados por dioses y reyes históricos. Honorius pone en igualdad de condiciones escritos bíblicos, historiografías antiguas y conocimientos científicos. D ́ailly sigue el mismo camino de Honorius, siempre intentando

homologar los conocimientos de las Sagradas Escrituras con la realidad empírica del mundo. Si pensamos estos gestos abarcadores con tendencias universalistas de la antigüedad y de la Edad Media, nos encontramos con una dispersión de objetos textuales cuya característica más ostensible es la inespecificidad. Se trata de una miríada de sentidos dispuestos de tal forma que en sus relaciones pueda establecerse una imagen del mundo. Podría considerarse cada uno de estos artefactos culturales, por sí mismos o en relación entre unos y otros como verdaderos yacimientos en donde la distribución de sentidos se produce naturalmente y es el investigador el que debe descifrar las distintas configuraciones topológicas que estos sentidos construyen.

Aby Warburg y la imagen del mundo

En relación con los *imago mundi* medievales, el historiador de arte alemán Aby Warburg realizó en 1924 una obra en la que a través de 60 tablas que recopilaron más de 2000 imágenes se generaba un atlas de relaciones difusas y provisorias. La obra quedó inconclusa por la muerte del autor en 1929 y recién fue expuesta al público en 2010 en la Akademie Verlag de Berlín. En la introducción a este *Atlas Mnemosyne* (1924) Warburg expone de la siguiente manera el objetivo general de la obra:

> El Atlas Mnemosyne se propone ilustrar con sus imágenes este proceso [de creación de un espacio de pensamiento], que podría verse como un intento de reanimar valores expresivos predefinidos en la representación de la vida en movimiento.
>
> Con su acopio de imágenes Mnemosyne quiere ser ante todo un inventario de los modelos antiquizantes preexistentes que influyeron en la representación de la vida en movimiento y determinaron el estilo artístico de la época del Renacimiento. (p. 3)

Warburg va a intentar en su última obra crear un espacio de pensamiento que permita a través de las relaciones inverosímiles que proponen la yuxtaposición de imágenes. A través de este espacio de pensamiento Warburg hará dialogar la obra completa de artistas descollantes con la investigación psicológica social; a estos con la lengua indogermánica y el

lenguaje gestual del arte; incorporará también los movimientos de masas y las construcciones históricas como el Coliseo; a esto le sumará la consideración de la disciplina eclesiástica medieval con el pensamiento cristiano occidental representado por la Iglesia. Estos diversos textos en sentido amplio, encontrarán su mutua iluminación de acuerdo a la disposición que Warburg decida confeccionar con ellos. El proceder de Warburg luego fue utilizado por Ernst Curtius para estructurar su obra *Literatura Europea y Edad Media latina* (1955):

> La estructura del libro está determinada, no por una disposición lógica, sino por un engarce temático. La urdimbre de los diversos hilos, la variada recurrencia de los personajes y los motivos pretende reflejar el encadenamiento de las relaciones históricas. (p. 545)

Tanto Warburg como Curtius utilizan una disposición personal justificada en el "engarce temático" de diversos sentidos. Ambos trabajan con materialidades textuales, no con un orden cronológico sino con un orden personal sugerido por la estratificación de materialidades que surgen de la exhumación de documentos. Como el arqueólogo en el terreno, los objetos encontrados van adquiriendo su significación en la relación con otros objetos del mismo estrato y también con otros objetos de otros estratos similares. Warburg expondrá esta forma de trabajar los materiales de la siguiente forma:

> Caracterizar la restitución de la Antigüedad como fruto de una conciencia nueva, historizante, de los hechos y de la empatía, de la libertad de conciencia en el arte, se queda en teoría descriptiva, como tal insuficiente de una evolución si quien hace tal caracterización no se atreve a hacer al mismo tiempo el intento de descender a las profundidades donde los impulsos del espíritu humano se entretejen con la materia acronológicamente estratificada. Sólo allí se descubre dónde se acuñaron los valores expresivos de los estremecimientos paganos derivados de la vivencia orgiástica original: el *thiasos* trágico. (Warburg, p. 4)

Warburg aboga por la consideración de sentidos ocultos en las profundidades del espíritu humano cuyas relaciones son invisibles a primera vista. Al utilizar textos de diversas épocas y diversos espacios realiza un

trabajo por estratos en donde el tiempo no interfiere en la donación de sentidos que emerge de las relaciones propuestas. Este trabajo por estratos es de suma utilidad para el acceso al corpus de la literatura latinoamericana ya que esta presenta a partir de mediados del siglo XX (y antes también) características expansivas que la ubican en lo que Florencia Garramuño (2015) llama "prácticas de la no pertenencia" y una de sus características principales es la de ser un "campo expansivo":

> La idea de campo expansivo –con sus connotaciones de implosiones internas y de constante reformulación y ampliación– resulta tal vez apropiada para reflexionar sobre una mutación de aquello que define lo literario en la literatura contemporánea, que en su inestabilidad y ebullición atenta incluso contra la propia noción de campo como espacio estático y cerrado. (p. 43)

Pensar la literatura en estos términos, implica imaginar los sentidos en una configuración topológica que se comporte como un gran yacimiento en el que convergerían diversas materialidades en diferentes temporalidades. Curtius, en la obra mencionada, propone imaginar metafóricamente a la investigación literaria con un trabajo arqueológico en donde diversos estratos requieren de diferentes puntos de vista y diversas expresiones materiales (no solo literarias, sino también artísticas, plásticas, performáticas, etc.). Estudiar la literatura latinoamericana de esta manera se acerca a la visión warburgiana en el sentido que da Georges Didi-Huberman en el catálogo a la exposición del *Atlas Mnemosyne* en el Museo Reina Sofía:

> El atlas bien podría revelarse, para quien lo mira con detenimiento como un objeto dúplice, peligroso, cuando no explosivo, aunque inagotablemente generoso. En una palabra, una mina (…) El atlas constituye una *forma visual del saber*, una forma sabia del ver. (p. 14)

Entonces, para Warburg y para Didi-Huberman como su lector, el atlas es una forma de ver el mundo, una manera de comprender las pluralidades y relaciones posibles no establecidas de antemano sino enlazadas en su propia materialidad:

> Forma visual del saber o forma docta del ver, el atlas trastoca todos esos marcos de inteligibilidad. Introduce una impureza fundamental -pero también una exuberancia, una notable fecundidad que dichos modelos se proponían conjurar, pues para ellos fueron concebidos. (p. 15)

El atlas carga consigo una dimensión disruptiva, es una representación del mundo y a la vez un cuestionamiento del mismo. El atlas, como los *imago mundi,* rompe con las convenciones y las reificaciones genéricas, nada en ellos es específico y permanente, todo está en constante movimiento y las relaciones se modifican de acuerdo a la mirada del espectador, pero también del autor y del investigador. Esta condición de ruptura, esta forma de abolir las supuestas purezas epistémicas y estéticas, es la forma que tiene el atlas de hacer saltar los marcos: "Inventa, entre todo ello, zonas intersticiales de exploración, intervalos heurísticos" (p. 15). En definitiva, los atlas se configuran como yacimientos de sentido, donde las diversas textualidades se actualizan y se reconfiguran a través de la mirada:

> Contra toda pureza epistémica, el atlas introduce en el saber la dimensión sensible, lo diverso, el carácter lagunar de cada imagen. Contra toda pureza estética, introduce lo múltiple, lo diverso, la hibridez de todo montaje. (p. 15)

Considerar la literatura latinoamericana como redes interconectadas de discursos diversos, se acerca a la exuberancia de los atlas y a la universalidad de los *imago mundi.* Y también, mientras se configuran como herramientas para la comprensión del mundo, se vuelven una suerte de archivo imaginario, de archivo de lo posible.

El archivo imaginario

Pensar en un archivo es pensar necesariamente en una política archivística, pensar los archivos literarios implica tener en cuenta los intereses hegemónicos que imponen una tradición y están relacionados con el imaginario político imperante en el momento de su instauración. Es inevitable considerar que la manipulación de los archivos contribuye a la imposición de un canon literario que va a determinar la forma de ver del mundo de una época. Daniel Link en su artículo "Canon contra archivo" afirma que

"los textos canónicos representan 'el espíritu de una época' o una manera de articular vivencias y sentidos" (p.11) y esta articulación genera un canon que "estetiza, monumentaliza, desterritorializa y homogeneiza" (p.14) una tradición literaria que se impone. La necesidad de revisar los cánones y tradiciones implica la movilización de los archivos, que Link considera un gesto posmoderno:

> Las políticas archivísticas de la modernidad se ajustan al buen gobierno. Las políticas anarchivísticas y contraarchivísticas de la posmodernidad (…) nos permitirían, tal vez, enfrentar la gubernamentabilidad con sus mismas armas. Es decir, el archivo puede ponerse en contra de aquello que es su fundamento. (p.17)

Considerar el archivo como una práctica que no coloque a las obras literarias en el lugar de mercancías intercambiables y a los archivos como mero depósito de éstas implica apelar a otros saberes, a otros discursos y a otras prácticas. Es en la heterogeneidad de los discursos puestos en juego en esta apertura de las prácticas archivísticas donde la idea de *imago mundi* adquiere un valor importantísimo. Como pudo observarse a lo largo de este trabajo, la idea de los *imago mundi* era dar cuenta de la totalidad del universo conocido. Como el mapa del cuento de Borges, esta aporía está en el origen de lo posible: intentaban dar cuenta de los saberes del mundo pero también de las creencias, de lo realmente acontecido y de lo que pudo acontecer. En los *imago mundi* el universo se expresa en toda su potencialidad, acercando sentidos que no necesariamente puedan estar juntos en otros discursos. El archivo de la literatura latinoamericana se caracteriza por ser una potencia de transformación de la realidad histórica y contemporánea. Las tradiciones impuestas por los cánones fueron socavadas por distintas obras que pusieron en cuestión no sólo las imposiciones académicas sino también las visiones del mundo y las políticas hegemónicas impuestas por las élites gobernantes. En tiempos tan convulsionados como los que vivimos, en donde los discursos se ubican en torno a la posverdad y responden a políticas globalizantes que ocluyen las voces disidentes y los discursos contrahegemónicos se hace necesario una toma de posición respecto al archivo. No solamente es necesario exhumar viejas obras olvidadas u ocultadas, se hace necesario también apelar a la imaginación, a buscar la convivencia entre monstruos y ciencia, entre relatos de viajes y

mitos cosmogónicos, entre necesidades políticas y necesidades emocionales. Es necesario imaginar otra forma de relaciones discursivas, imaginar otra forma de "mover" los archivos, en definitiva, otra forma de imaginar el mundo. Toda imaginación es un acto de resistencia e imaginar archivos rescatando relatos monstruosos, relatos híbridos que incluyan los saberes telúricos de los pueblos originarios y relatos de colectivos desplazados e invisibilizados, se hace necesario y urgente. Como el niño que descubre el mundo en su reflejo, debemos enfrentarnos a nuestros propios miedos, miserias, resistencias y olvidos. Imaginar los archivos es habitar el mundo y crear nuevos marcos de referencia que nos permitan pensar nuestro lugar como latinoamericanos. Y esto se presenta como una obligación y como una urgencia.

Referencias

Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas.* Buenos Aires: Emecé.

Curtius, Ernst Robert (1995 [1948]). *Literatura europea y Edad Media latina.* Madrid: Fondo de Cultura Económica.

d Ailly, Pierre (1930 [1410]). *Ymago Mundi.* París: Librairie Orientale et Américaine Maison Neuve Freres Editeurs.

Didi-Huberman, Georges (2010). *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Reina Sofía.

Eliade, Mircea (1998 [1957]). *Lo sagrado y lo profano.* Barcelona: Paidós.

Foster, Nicholas Ryan (2008). *The* imago mundi *of Honorius Augustodunensis.* Portland: Portland State University.

Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (1996 [1967]). *Diccionario de Psicoanálisis.* Buenos Aires: Paidós.

Link, Daniel (2019). Canon contra archivo. En *Lenguas Vivas 9. 15.* 10-25.

Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.



Intervenciones latinoamericanas. El archivo en las literaturas, las teorías y las escrituras críticas (1a ed.)
Luciana Irene Sastre y María José Sabo (Eds.)
Natalia Andruskiewitsch [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre/Noviembre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento – Compartir Igual (by-sa)

ISBN 978-950-33-1958-1

Colecciones del CIFFyH

Colecciones del CIFFyH

Las "Colecciones del CIFFyH" son una iniciativa del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), en articulación con el Área de Publicaciones de la misma Facultad, destinada a fortalecer la producción y difusión del trabajo académico. De acceso abierto y en formato digital, promueven la participación de investigadores/as docentes, graduados/as y estudiantes, y reúnen resultados de investigaciones en curso o finalizadas desarrolladas por equipos de distintas áreas. La colección convoca a grupos de investigación a plasmar reflexiones y producciones colectivas en torno a problemáticas compartidas, favoreciendo la circulación del conocimiento y la construcción plural del saber.

ciffyh Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon
Área de Publicaciones
80 ffyh Facultad de Filosofía y Humanidades
unc