

Activar la palabra, trabajar la(s) memoria(s)



N°
6



Jornaler@s

Revista científica de estudios literarios y lingüísticos

Revista Jornaler@s - Año 6 / N° 6
ISSN 2362-2865

San Salvador de Jujuy - Argentina
Julio 2025



AUTORIDADES FHYCS

Decano

Dr. Julio César Arrueta

Vicedecano

Lic. Ignacio Felipe Bejarano

Secretario Administrativo

Lic. Enrique Julián Hamity

Secretario Académico

Prof. Carlos Alberto Albarracín

Secretaria de Extensión

Mg. Alejandra Siles Pavón

Secretaria de Posgrado

Dra. Alejandra García Vargas

COMISIÓN DE PUBLICACIONES

Dirección editorial

Mg. María Soledad Blanco

Prof. Mónica Gabriela Rivera

Corrección editorial

Prof. Valeria Ruth Abigaíl Sebastián

Prof. Fernanda Belén Fernández Civalero

Prof. Silvana Gronda

Prof. Sofía Judith Condorí

Prof. Lina Antonella Gutiérrez Khuncher

Prof. Melisa Natalia Torres

Lic. Josefina Corro

Diseño gráfico y editorial

Dg. Dan Hache Moltoni

CORREO DE LA REVISTA:

rev.jornaleros@gmail.com

PORTAL DE REVISTAS DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES:

www.fhyics.unju.edu.ar/revista_jornaler@s.html

ISSN: 2362-2865

IX JORNADAS DEL NORTE ARGENTINO DE ESTUDIOS LITERARIOS Y LINGÜÍSTICOS

COMISIÓN ORGANIZADORA

COORDINACIÓN GENERAL

Prof. Álvaro Fernando ZAMBRANO

COORDINACIÓN ACADÉMICA Y EJECUTIVA

María Eduarda MIRANDE
Mariel Silvina QUINTANA
Lucas Andrés PERASSI
Alejandra SILES PAVÓN
Florencia Raquel ANGULO VILLÁN
María Soledad BLANCO
Ana Gabriela ANGULO
Gloria Carmen QUISPE
Mónica Gabriela RIVERA
Ana Lía MIRANDA
Jorgelina BALUT
Sofía CARREÑO
Delfina REINALDI
Guadalupe FICOSECO
Valeria Ruth Abigail SEBASTIÁN
Juan Armando GUZMÁN
Carmen Julieta DÁVILA

Noelia GARCÍA
Facundo Gonzalo LERGA BURGOS
Paola Andrea DE SPIRITO
Fernanda Belén FERNÁNDEZ
Florencia Daniela MIÑO
Lina Antonella GUTIERREZ KHUNCHER
Daniela Elvira ARRUETA
Laura MENDOZA
Emilse MASCAREÑO
Carolina SOSA
Josefina CORRO
Paula Mariel NOLASCO
Carmen CARRIZO
Andrés PELETAY
Natalia Belén VELÁZQUEZ
Marcos Antonio PEREIRA

COMITÉ HONORÍFICO

Universidad Nacional de Jujuy
Dra. Flora GUZMÁN
Dra. Herminia T. de BELLOMO

Universidad Nacional de Salta
Dra. Graciela BALESTRINO
Dra. Raquel GUZMÁN
Dra. Viviana CÁRDENAS

Universidad Nacional de Tucumán
Dr. Ricardo KALIMAN
Dra. Liliana MASSARA

Universidad Nacional del Nordeste
Dra. Alejandra LIÑÁN

Universidad Nacional de Catamarca
Lic. Carlos Alberto ROMERO

PRESENTACIÓN

Jornaler@s es la revista científica de las Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos, organizadas por docentes y estudiantes de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy.

Nuestro objetivo es divulgar artículos originales de investigación sobre literatura y lingüística, presentados en las Jornadas y sujetos a un riguroso proceso de evaluación externa “a doble ciego”. Con ello pretendemos promover la visibilidad del conocimiento producido en el marco de proyectos específicos de investigación y formación en el campo del discurso académico o especializado y, de este modo, contribuir a la calidad de las investigaciones realizadas en las instituciones universitarias argentinas.

Jornaler@s se publica en soporte electrónico y tiene una periodicidad bianual, de acuerdo a la realización de las distintas ediciones de las Jornadas. Por esto, al año siguiente de cada edición se publica el respectivo número de la revista, luego de completada la correspondiente evaluación de los artículos.

Normas de Estilo para presentación de artículos en Jornaler@s

Los trabajos deberán ser producciones originales y no haber sido publicados anteriormente. La extensión máxima será de 15 páginas, más bibliografía.

Configuración de Página

- Tamaño de página: A4 (210 x 297 mm)
- Márgenes: 2,5 cm en todos los márgenes (superior, inferior, izquierdo y derecho)
- Fuente tipográfica general: Arial, cuerpo 12.

Título del artículo (centrado y en formato frase –con mayúsculas iniciales–)

Autor (alineado a la derecha, abajo del título, sin espacio)

Institución de pertenencia (alineado a la derecha, abajo del Autor, sin espacio)

Correo electrónico de referencia (alineado a la derecha, debajo de Institución, sin espacio)

Palabras clave /Key words (hasta cuatro palabras, en minúsculas, separadas por comas).
En idiomas español e inglés

Resumen /Abstract

- No debe exceder las 300 palabras. En idiomas español e inglés.
- Párrafo: sin sangría y sin separación entre párrafos.
- Fuente tipográfica: Arial, cuerpo 12.
- Interlineado: sencillo (1,0)

Cuerpo del texto

- Párrafo: sin sangría y sin separación entre párrafos.
- Fuente tipográfica: Arial, cuerpo 12.
- Interlineado: 1,5 líneas
- Letra: «normal»
- Destacados: negritas (no abusar de ellos)
- Uso de las Cursivas
 - títulos de obras literarias, científicas, didácticas, académicas y artísticas
 - nombres de publicaciones periódicas (diarios, semanarios, revistas)
 - palabras y expresiones en idiomas extranjeros poco utilizadas:

Se admite escribir en redonda palabras de otros idiomas incorporadas al discurso en castellano, como marketing, management, ballottage, ad honorem, in situ, etc.

Se admite el uso de lenguaje inclusivo.

Subtítulos

- no exceder el cuarto nivel en la jerarquización
- no separar los subtítulos de los párrafos
- para diferenciar los niveles se sugiere:

Título de primer nivel (negrita)

Título de segundo nivel (negrita y cursiva)

Título de tercer nivel (subrayado)

Citas y referencias bibliográficas se registrarán por el estándar elaborado por la Asociación Americana de Psicología, conocido como Normas APA: <http://normasapa.com/>

Sumario Jornaler@s 6 – julio 2025

Conferencias

- “Hasta mi alma estremeció...”. Del dispositivo enunciativo al giro afectivo en el análisis de la música popular** **10**
Lucas Andrés Perassi
- “En las entrañas del eterno olvido”: Ars oblivionis y política de lo memorable en el Quijote** **60**
Juan Diego Vila

Panel

- En el boceto de lo humano, el síntoma: un contorno del lenguaje y memoria activa de su época** **95**
Andrea Blasco

Artículos

- Memoria y restituciones de los Andes en el poemario *Llipyaykunapa qillqanampi-Donde escriben los relámpagos* (2009) de Carlos Huamán López** **101**
Daniela Elvira Arrueta
- Memoria, archivo y resistencia en *Un cuerpo que atenta contra la poesía* (2024) de Víctor Aybar** **116**
Estefanía Herrera
- Relatos sobre mujeres *añá*** **129**
Estela Josefina Picón
- Restos, huellas y memorias. El cautiverio de Modesto Inakayal y Damiana Kryygi en el Museo de La Plata** **146**
Anahí Magdalena Salva
- “Cholo, pobre y maricón”: identidad, re-significación del insulto y militancia** **160**
Gabriel Edgardo Acosta
- Esas raras mujeres perversas: *Amora* y *Dos mujeres*, las precursoras de la narrativa lésbica en la literatura mexicana** **180**
Martha Barboza
- Rumor testimonial en *Temporada de Huracanes* (2017) de Fernanda Melchor** **197**
Itatí Abril Guzmán Grech
- La voz de Kuntur en la novela *Eulalia Ares* y la rebelión de las polleras (2019). Un modo de estar entre lo occidental y lo andino** **213**
Milagros Herrera

“En la Azufrera, cuando toman, les aflora el instinto”: Una lectura del otro que bebe en “Los exilios”, cuento de Jorge Calvetti Alejandra Siles Pavón	229
Primero Sueño: desde las sombras Sor Juana proyecta la búsqueda de la luz del conocimiento Rosario Sosa	244
“Por ser ajena mi sangre”: identidad, extranjería y violencia simbólica sobre el “otro” en <i>Reinar después de morir</i> de Luis Vélez de Guevara Alejandra Herrera	259
Horror y hedor en <i>El príncipe constante</i> de Calderón: representaciones de la alteridad en el teatro del Siglo de Oro Marcela Beatriz Sosa	276
Godos y moros en un drama histórico de Lope de Vega. <i>El último godo</i> y la manipulación de los mitos fundacionales en la construcción de la identidad nacional española Ariel Oscar Sánchez Wilde	291
La construcción de otra Jimena en <i>Anillos para una dama</i> de Antonio Gala Mariel Silvina Quintana	306
Shakespeare y la <i>Querelle des femmes</i>: dinámicas de género en <i>Mucho ruido y pocas nueces</i> María Soledad Blanco y Paola Andrea De Spirito	317
Representaciones de la mujer y la feminidad en los personajes femeninos (humanos y antropomorfizados) de <i>The Jungle Book</i> (1894), de Rudyard Kipling Joel Agustín Heft Besel	340
Te conjuro a que me hables: Estudio comparativo de la figura de la bruja en un cuento de H.P Lovecraft y el filme <i>The Witch</i> de Robert Eggers Ana Bárcena y Josefina Corro	357
“EL DUENDE... con la de fierro...”. Un espacio popular y satírico de la revista <i>El Duende</i> Carmen Julieta Dávila	374
Notas sobre el impacto de la intermedialidad en el quehacer de la edición en el noroeste argentino Nora Vera de Tamagnini	392
Tiempo pasado y modalidad en el español hablado en Salta Viviana Cárdenas, Silvina Bravo y Fabiana Orellana	408
El uso del pronombre guaraní <i>jese</i> Gustavo Daniel Rueda Andrada	426
Creencias y actitudes lingüísticas de jóvenes bilingües originarios ante el uso de su lengua materna y del español como L2 Beatriz Carolina Ovando y Patricia Noelia Ovando	439

- | | |
|--|------------|
| Semiosis y resignificaciones en contextos sociales periféricos
Angel Donato Flores | 452 |
| Memorias pedagógicas: proyecto de intervención “Las voces del Holocausto”
Antonela Cimatoribus | 470 |

“Hasta mi alma estremeció...”. Del dispositivo enunciativo al giro afectivo en el análisis de la música popular

Lucas Andrés Perassi

Universidad Nacional de Jujuy

lperassi@fhyics.unju.edu.ar

0. Punto de partida

Esta reflexión que expongo hoy surge, en parte, de la experiencia compartida con mis colegas del ámbito de las letras, en distintos espacios de sociabilidad, incluso en contextos festivos. Si se me permite la expresión, podría decir que emerge de la intersección entre la conversación académica y las dinámicas informales que, lejos de ser ajenas al pensamiento crítico, contribuyen a su configuración. En este sentido, su origen se vincula con dos anécdotas específicas que relataré sin mencionar nombres, tanto para preservar la privacidad de quienes participaron como para evitar que se interprete como una exposición personal. Sin embargo, estoy seguro de que quienes estuvieron presentes reconocerán en estos relatos situaciones que resuenan con experiencias compartidas.

El primer elemento que quiero desarrollar tiene relación con mi primer trabajo en torno a la noción de dispositivo enunciativo, concepto que abordaremos en mayor profundidad más adelante. Dicho análisis se centró en el estudio de canciones interpretadas por mujeres y en la manera en que estas articulaban la expresión de la subjetividad femenina, particularmente en términos de resistencia subalterna. Para este estudio, recurrí a la semiótica de las pasiones (Greimas y Fontanille, 1994), que evalúa las emociones en función de dos parámetros fundamentales: la *intensidad*, entendida como la fuerza expresiva en un momento sincrónico determinado, y la *extensión*, que refiere a la duración temporal de esa emoción dentro del discurso¹. En base a estos criterios, clasi-

1 La *intensidad* se refiere al grado de fuerza o energía con la que una pasión se manifiesta en un momento determinado. En términos semióticos, puede entenderse como la magnitud afectiva que caracteriza un estado de ánimo en un punto sincrónico, es decir, en un instante específico de su despliegue narrativo. Esta dimensión de la pasión se vincula estrechamente con el modo en que un sujeto siente y expresa una emoción en su punto álgido, sin que ello implique necesariamente una continuidad temporal. Así, una pasión intensa puede ser fugaz,

fiqué las canciones según su grado de resistencia o rebeldía, estableciendo un espectro que iba de expresiones más atenuadas hasta aquellas que presentaban una respuesta categórica.

En este último caso, un ejemplo paradigmático es “Con la misma moneda” de Karina, cuya carga de rebeldía resulta innegable, tanto desde la perspectiva del análisis discursivo como desde la percepción del público. Este efecto no sólo se debe a los contenidos de la letra, sino también a aspectos musicales, a la expresividad de la voz y al particular modo de ejecución interpretativa que Karina imprime en sus performances.

En este caso, la voz enunciativa asume una posición activa frente a una situación de desengaño amoroso, desplazando el lugar de la víctima pasiva hacia una agencia que busca restituir la asimetría sufrida mediante la reciprocidad del daño. La estructura discursiva de la canción se sostiene sobre un dispositivo enunciativo en el que el yo enunciador interpela a un tú explícito, estableciendo una relación dialógica que no busca el reproche ni la resignación, sino la devolución simbólica de la afrenta mediante la repetición de la experiencia sufrida. Este mecanismo de inversión resuena en el título mismo de la canción, que evoca el principio de justicia retributiva: el otro debe experimentar “con la misma moneda” lo que ha infligido, instaurando así una lógica de equivalencia emocional. Desde el punto de vista discursivo, la canción configura un contrato de lectura en el que la audiencia no sólo es testigo del ajuste de cuentas simbólico, sino que es convocada a identificarse con una enunciativa que, lejos de la sumisión o el lamento, reafirma su posición subjetiva a través de la acción. La efectividad del discurso radica precisamente en esta construcción de una voz femenina que no se subsume en la melancolía ni en la idealización del amor perdido, sino que se erige como sujeto de una enunciación categórica y determinada.

explosiva, y su eficacia se relaciona con su capacidad de afectar al sujeto en un nivel perceptivo inmediato. Por otro lado, la *extensión* remite a la duración y persistencia de la pasión en el tiempo, es decir, a su despliegue diacrónico dentro del relato. Mientras la intensidad de una pasión puede aparecer como un punto de alta carga afectiva en un momento determinado, la extensión permite analizar el mantenimiento y la estabilidad de una determinada disposición emocional a lo largo de un proceso narrativo más amplio. En este sentido, las pasiones pueden tener un alto grado de intensidad pero una baja extensión (como un arrebato de ira pasajero) o, por el contrario, una extensión prolongada con variaciones en su intensidad (como un duelo o una tristeza sostenida en el tiempo).

En el marco de este mismo análisis, en una conversación surgió la referencia a la canción “Llamame más temprano” del grupo uruguayo Mano Arriba, vinculado a la cumbia cheta. En términos discursivos, planteé que esta canción reproducía una estructura más conservadora en relación con la representación de la mujer, ya que la protagonista se mantiene en una posición de espera pasiva hasta que, en un punto límite—las cinco de la mañana—, decide poner fin a la expectativa y asumir una postura más reactiva. Sin embargo, esta reacción no implica una transformación radical de su lugar enunciativo, sino que más bien opera como una respuesta dentro de un esquema en el que la relación de poder sigue determinada por la iniciativa del otro. En este sentido, la canción refuerza un modelo de relaciones afectivas en el que la mujer se construye como sujeto que espera, anhela y, solo cuando la espera se vuelve insostenible, reacciona con una determinación que, no obstante, sigue inscripta en los márgenes de una lógica amorosa tradicional.

Esta interpretación, sin embargo, fue interpelada por una colega, quien objetó mi análisis señalando que no había considerado el modo en que la canción era apropiada en ciertos contextos específicos. Su argumento se basaba en su propia experiencia: “Eso es porque no la escuchaste en un taxi a las cuatro de la mañana, volviendo del bar y cantándola a todo volumen”. Este comentario introduce un aspecto clave en el análisis de la canción como objeto de estudio: su multidimensionalidad.

La multidimensionalidad de la canción como objeto de estudio ha sido trabajada por Irene López (2013), investigación expuesta en estas mismas jornadas y que se encuentra publicada en la revista *Jornaler@s*. En este sentido, el análisis de una canción no puede reducirse exclusivamente a su estructura textual o a su dimensión sonora, sino que debe considerar otros niveles de significación. Entre ellos, el nivel musical, que implica el estudio de la producción sonora y de aspectos técnicos como los arreglos y la tonalidad—un campo que requiere conocimientos específicos—; el nivel discursivo, que permite abordar la letra desde una perspectiva estética o, como en mi caso, desde una mirada socio-discursiva que pone el foco en su inscripción dentro de dinámicas sociales más amplias; el nivel performático, que incluye el análisis de la interpretación en vivo, la gestualidad y el impacto de los videoclips como dispositivos de sig-

nificación complementaria; y, finalmente, la recepción, categoría que, aunque suele utilizarse para referirse a la apropiación del público, debe entenderse en términos activos y no meramente pasivos. En este sentido, la experiencia de escucha no es un proceso de absorción lineal del mensaje—como postulaban los modelos tradicionales de comunicación—, sino una instancia de resignificación que varía según el contexto de uso y los posicionamientos identitarios de los sujetos que la consumen.

Imagen 1

1. Nivel sonoro:

- Análisis musical: melodía, armonía, ritmo, instrumentación.
- Análisis de la producción: grabación, efectos, masterización.

2. Nivel “textual”:

- Análisis “literario”:
 - contenido poético
 - figuras literarias
 - recursos expresivos
- La canción como discurso social:
 - paradigmas discursivos
 - representaciones
 - Imaginarios e identidades.

4. Nivel performativo:

- interpretación (la voz)
- puesta en escena
- multimodalidad y multimedialidad (videoclip)

3. Nivel “receptivo”:

- comprensión
- identificación
- apropiación
- Usos: :
 - La interpretación en vivo (performance + uso)
 - Corporalidad: baile y movimiento
 - Afectividad: articulación de emociones y sentimientos
 - Re-contextualización

El ejemplo que mencionaba mi colega es ilustrativo en este sentido. La forma en que una canción es vivida, apropiada y dotada de sentido dependería no sólo de sus características intrínsecas, sino del espacio en el que se inscribe su escucha. En este caso, no haber considerado la experiencia de las mujeres que cantan la canción en el regreso de una salida nocturna—en un contexto de sociabilidad específico y bajo determinadas condiciones emocionales—limitaba mi interpretación inicial. Esta primera anécdota, entonces, nos permite comprender la necesidad de un abordaje que contemple la complejidad del objeto canción y sus múltiples dimensiones de análisis.

La segunda anécdota tiene lugar en otro contexto: un grupo de colegas que, en solidaridad con una de ellas en medio de sus angustias amorosas, escu-

chaba *Mi historia entre tus dedos* de Gianluca Grignani. Quienes recuerden la canción sabrán que se trata de un discurso enunciado por un varón hacia una mujer, donde se la responsabiliza implícitamente por la ruptura de la relación. Lo interesante en esta experiencia no era sólo la escucha compartida, sino la intervención activa del grupo en la canción: cada vez que Grignani entonaba un verso, las participantes del grupo le agregaban al final un insulto o una exclamación de indignación. De este modo, la enunciación original, que enmarcaba la figura femenina en una posición de culpa y pasividad, era resignificada de manera subversiva a través de la interacción colectiva. En este sentido, la reapropiación puede leerse como respuesta a discursos masculinos que históricamente han intentado regular o interpretar la experiencia femenina desde una posición de dominio. La intervención del grupo en la canción de Grignani ilustra este fenómeno: la escucha conjunta de la canción no se limitaba a la mera reproducción pasiva de su letra, sino que incorporaba una capa de significado que desestabilizaba el discurso original. Este gesto espontáneo de agregar exclamaciones, insultos o réplicas al texto musical se configura como una estrategia de recontextualización que permite disputar los sentidos impuestos, transformando el acto de escucha en un espacio de resistencia.

1. Dispositivo enunciativo

Mi preocupación fundamental radica, sin embargo, en una cuestión disciplinar. Si bien es cierto que es posible abordar los distintos niveles de análisis que aquí se presentan, la tendencia transdisciplinaria ha llevado en muchas ocasiones a intentar abarcarlo todo, diluyendo la especificidad metodológica de cada campo. En la actualidad, en cambio, se observa un retorno a una perspectiva más estrictamente interdisciplinaria², donde cada investigador se centra

2 La distinción entre interdisciplinariedad y transdisciplinariedad radica en el grado de integración conceptual y metodológica entre disciplinas, lo que tiene implicancias profundas para el estudio de la canción como objeto multidimensional. La **interdisciplinariedad** implica la colaboración entre disciplinas manteniendo sus fronteras epistemológicas, generando una integración parcial en la que cada disciplina aporta métodos y conceptos específicos para abordar un problema común. En este sentido, el estudio de la canción desde un enfoque interdisciplinario podría articular herramientas del análisis literario, la musicología y la sociología, permitiendo comprender, por ejemplo, cómo la estructura rítmica y melódica refuerza el contenido semántico o cómo las condiciones sociopolíticas afectan su recepción. Por otro lado,

en aquello que domina, reconociendo la existencia de otras dimensiones analíticas sin pretender abarcarlas por completo. En mi caso, me ocupo del análisis del discurso, con la convicción de que ciertos discursos están previstos para ser apropiables o, por el contrario, resisten su reapropiación. Es precisamente en este punto donde resulta clave comprender de qué manera algunos discursos se contextualizan y logran integrarse en experiencias específicas, transformando su significado en función del marco enunciativo en el que se inscriben.

Mi análisis se centra en la noción de paradigma discursivo, entendido como un esquema de producción musical que, especialmente en el ámbito de las letras de canciones, regula no sólo los temas sobre los cuales se canta, sino también las formas de enunciación, el tipo de vocabulario empleado y las estrategias discursivas adoptadas. Claudio Díaz (2005, 2009, 2015, 2022) estudia esta cuestión en profundidad en relación con el folklore, identificando distintos paradigmas, como el clásico y el de la nueva canción, que operan en función de los momentos históricos y de los estados de sociedad, estableciendo ciertas elecciones posibles y excluyendo otras.

(...) toda producción discursiva se mueve en un espacio de «posibilidades estratégicas» en cuanto a temas, objetos, estilo, conceptos. (...) existen regulaciones, normas (explícitas o implícitas) que definen lo normal, lo aceptable, lo prestigioso, lo comprensible, lo que no se puede decir y lo que es recomendable decir. Este conjunto de regulaciones constituye un «**paradigma discursivo**», entendido como uno de los factores objetivos que conforman el espacio de posibles. (...) De modo similar puede pensarse todo paradigma, en la medida en que llega a constituir, en términos de Angenot (2001), una «tópica», una «doxa» y un conjunto de «tabúes» discursivos. (...) Los discursos, productos de opciones estratégicas de los agentes que los producen, pueden pensarse como «tomas de posición» en relación con las normas que establecen lo aceptable, lo valioso, etc., siempre

la **transdisciplinariedad** supone una superación de los límites disciplinares, estableciendo un nivel de integración conceptual en el que emergen nuevos marcos epistemológicos que trascienden las disciplinas individuales. En este caso, el estudio de la canción no solo implicaría la intersección de diversas perspectivas (lingüística, semiótica, historia cultural, estudios de performance), sino que construiría una aproximación holística donde la canción se analiza como un fenómeno que no puede descomponerse en partes disciplinares sin perder su complejidad.

vinculadas al «lugar» de los agentes en el sistema de relaciones.
(2022, pp. 36-37)

La elección de un determinado paradigma impone restricciones compositivas, al menos en el plano de la letra. Uno de los aspectos centrales de esta estructuración es el **dispositivo enunciativo**, que define quién enuncia, para quién y sobre qué temas, estableciendo una relación discursiva específica. En este sentido, el dispositivo enunciativo determina la voz y la focalización que se utilizarán en la composición, lo que a su vez condiciona otras elecciones, como el léxico y el género musical, ya sea una zamba, una chacarera u otra forma.

Para quienes estudiamos la letra de las canciones, el dispositivo enunciativo guarda una gran proximidad con las categorías narratológicas de narrador y narratario³, ya que estructura la relación entre las figuras discursivas construidas y su interacción dentro del texto. Esta idea remite, además, a la noción de artefacto o ficción, dado que las canciones no se interpretan como relatos estrictamente biográficos de los artistas, sino como construcciones discursivas mediadas por un pacto de lectura que establece una figura de enunciador específica. De este modo, aunque una canción pueda parecer una expresión directa de la experiencia del intérprete, lo que en realidad se construye es una puesta en escena de una voz enunciativa que responde a convenciones específicas. A esta “puesta en escena” llamamos dispositivo enunciativo.

Desde una perspectiva analítica, este fenómeno puede abordarse desde múltiples marcos conceptuales. Mencionemos aquí, por un lado, a la **semántica**

3 El *narrador* es la instancia discursiva encargada de enunciar el relato. No debe confundirse con el autor empírico, ya que su existencia es puramente textual y responde a una construcción enunciativa que organiza la diégesis, los puntos de vista y la estructura temporal del relato. Dependiendo del grado de involucramiento con la historia, puede ser heterodiegético (externo a la acción), homodiegético (testigo de los hechos) o autodiegético (protagonista). Además, puede adoptar diversas modalidades de focalización, lo que afecta el acceso a la información dentro del relato. El *narratario*, por su parte, es la instancia discursiva que figura dentro del texto como destinatario del relato. Se trata de una construcción textual que puede ser explícita (cuando el narrador le dirige directamente la palabra) o implícita (cuando su presencia se deduce de las estrategias enunciativas del texto). Su función es clave en la estructuración de la comunicación narrativa, ya que modela la manera en que la historia es entregada y recibida dentro del universo ficcional. En la poesía, el equivalente funcional del narrador es el *sujeto lírico*, una instancia enunciativa que expresa una interioridad, una experiencia subjetiva o una configuración simbólica de lo sensible. No es el autor empírico quien habla en el poema, sino una voz construida que puede adoptar distintos registros: confesional, reflexivo, apotrófico, entre otros.

global (Maingueneau, 1984) que señala que las elecciones paradigmáticas y del dispositivo enunciativo condicionan todas las demás elecciones del discurso, de manera análoga a lo que ocurre en la literatura: si se opta por un narrador en primera persona en un género epistolar dirigido a una amiga íntima, se delimita automáticamente el tipo de vocabulario y los temas que serán abordados. Algo similar sucede en la canción: la elección de un enunciador y un enunciatario condiciona la manera en que se tematizan determinadas experiencias. Por otro lado, la **semiosis social**, en términos de Verón (2004), plantea la necesidad de vincular los roles discursivos de enunciador y enunciatario con las identidades sociales que los sustentan. Esto implica comprender el paradigma discursivo como una interfaz que conecta las configuraciones enunciativas con determinadas identidades sociales que, en palabras de Angenot (2010), se sitúan en el marco de lo pensable y lo decible, y podríamos agregar, también de lo sentible. En este marco, se produce un contrato de lectura que permite interpretar las canciones no como testimonios individuales de los artistas ni como experiencias directas del público, sino como formas discursivas de expresión de estados de ánimo y emociones colectivas. Como veremos, este fenómeno se vuelve especialmente evidente en el paradigma de la cumbia RKT y en figuras como L-Gante, donde la enunciación no responde únicamente a una representación de la realidad, sino a una construcción que articula identificaciones, afectos y aspiraciones imaginadas.

Veamos algunos ejemplos.

1.1. Dispositivo enunciativo del provinciano cantor emigrado

En primer lugar, podemos mencionar el dispositivo enunciativo del provinciano cantor, emigrado, que constituye un paradigma discursivo central dentro del folklore, especialmente en la tematización de la nostalgia por la tierra natal, como lo señala Claudio Díaz en sus investigaciones. El dispositivo enunciativo del provinciano emigrado en el folklore argentino se estructura a partir de una enunciación en primera persona, caracterizada por el uso de giros y modismos regionales que refuerzan la autenticidad del discurso. La experiencia del desarraigo constituye el núcleo temático de estas producciones, donde la nostalgia

por la tierra natal, la evocación del paisaje rural y el anhelo por las costumbres del interior funcionan como elementos centrales en la construcción de la identidad migrante.

A diferencia de otros discursos sobre la movilidad poblacional, en este caso la dimensión económica de la migración no suele manifestarse de manera explícita. En cambio, el enfoque predominante se sitúa en la pérdida simbólica, el duelo por la distancia geográfica y cultural, y la idealización del pasado, lo que contribuye a consolidar una representación de la migración atravesada por la melancolía y la resistencia identitaria. Desde esta perspectiva, el folklore opera como un espacio simbólico de lucha por la conservación de una identidad en riesgo, al mismo tiempo que habilita la construcción de una memoria colectiva que busca mantener vivos los lazos con el territorio de origen.

Esta estructura enunciativa se observa en canciones paradigmáticas como “Añoranzas”, donde el sujeto enunciator expresa una profunda tristeza por el alejamiento de su pago, aunque sin explicitar del todo las razones de su partida. Este dispositivo del cantor provinciano migrante se articula sobre ciertos elementos recurrentes: la nostalgia, la idealización del pago y la omisión o encubrimiento de la causa concreta del éxodo, que en la mayoría de los casos responde a razones económicas. Pese a que en contadas ocasiones se menciona explícitamente este factor, el discurso construye una sobreentendida asociación entre el sufrimiento del alejamiento y la necesidad imperiosa de partir. De tal modo, la problemática del trabajo, la explotación y, sobre todo, la necesidad de migrar, no aparecen sino como trasfondo bien oculto tras la reivindicación del pago idealizado, su gente y su cultura. Sólo se cuenta la pena del partir, como en “Viene clareando”, entre muchas otras⁴, o del estar lejos, pero la razón de la partida y de la ausencia pocas veces está explícita. En cambio, se presenta como inexorabilidad, como destino ineludible del provinciano, al punto de llegar a constituir una suerte de esencia, como en “Piedra y camino”: “es mi destino / piedra y camino / de un sueño lejano y bello, viday / soy peregrino”. Así, la evocación del pago, en el paradigma clásico del folklore, es despojada

4 El exilio está presente en las zambas “Adiós Tucumán”, “La añera” y “Viene clareando”, escrita en 1943, cuyos primeros versos dicen “viditay... ya me voy / de los pagos del Tucumán / en el Aconquija viene clareando / vidita, nunca t’ hei de olvidar”.

de sus aristas sociales, y transformada en la experiencia individual del exilio. La lectura más bien intimista que se hace de la migración desdibuja el rol del conflicto social.

En cambio, en el paradigma del nuevo cancionero, éste se apropia del dispositivo, pero con una reconfiguración ideológica: el dolor por la partida ya no es sólo un sentimiento individual, sino que se vincula a una toma de conciencia sobre las condiciones estructurales que obligan a la migración (Díaz, 2022).

En este sentido, la nostalgia no se presenta únicamente como un sentimiento unívoco de tristeza, sino que, como señalan Greimas y Fontanille (1994), implica una ambivalencia afectiva: es una combinación de alegría por el pasado idealizado y melancolía por la pérdida de la proximidad geográfica y cultural con ese pasado. Esta complejidad emocional permite que el paradigma del provinciano cantor sea reapropiado en diversos contextos.

Precisamente, la ausencia de referencialidad socio-histórica de la migración antes descrita es, sin embargo, condición que posibilita la permanente reinterpretación y reactualización de las letras, asociadas a contextos socioculturales diferentes. Es decir, explicar las condiciones de surgimiento de este dispositivo enunciativo para nada significa explicar su permanencia y vigencia en el transcurso del siglo XX hasta la actualidad, y a lo largo y ancho de todo el territorio. Desde una perspectiva sociológica se trata, en cambio, de pensar en qué medida ese sujeto emigrado que enuncia su recuerdo del pago puede representar distintas situaciones históricas que se articulan de algún modo con realidades locales diferentes, lo que se manifiesta en un determinado paradigma de recepción de esas letras. Cuando hacemos entrevistas con consumidores del folklore musical en Jujuy, la interpretación del exilio, de la migración, se entrelaza con otros conocimientos y matrices históricas, a veces de manera compleja. A modo de simplificación, podemos mencionar las siguientes asociaciones:

- la permanencia de la migración hacia las grandes ciudades en busca de trabajo;
- las migraciones entre regiones de la provincia para el trabajo agrícola sobre todo, e industrial, en menor medida;

- el peregrinaje del músico por otras provincias y países en busca de un mercado;
- la migración de los jóvenes jujeños, de los estratos medios y medios-altos, hacia Córdoba, Tucumán y Buenos Aires para proseguir estudios universitarios.

Este esquema es tan recurrente y estable dentro del género que incluso ha sido objeto de parodias, como en “Añoralgias (zamba catástrofe)” de Les Luthiers, en la que el retorno idealizado se subvierte mediante una descripción hiperbólica de un pueblo inhóspito, plagado de desastres naturales y condiciones adversas. La efectividad de esta parodia radica precisamente en la existencia de un dispositivo discursivo sólido y ampliamente reconocido. “Añoralgias” es una parodia de ese dispositivo enunciativo del paradigma clásico del folklórico argentino, jugando con los tópicos habituales de la música folklórica –la evocación de la tierra natal, el desarraigo y la añoranza–, pero los lleva al absurdo mediante una construcción semántica que desarticula la emotividad convencional⁵.

1.2. Dispositivo enunciativo de resistencia femenina subalterna

El dispositivo enunciativo de resistencia femenina subalterna en la cumbia lo he desarrollado en trabajos anteriores. El mismo se configura a partir de una serie de estrategias discursivas que permiten la representación de una voz femenina que, narrativamente, transita desde una situación de subordinación afectiva hacia un proceso de autonomización. En términos enunciativos, este dispositivo se estructura sobre la asunción de una voz femenina individual en posición inicial de vulnerabilidad y subordinación dentro de una relación de pareja: esta mujer aparece como sujeto engañado, despreciado o ignorado, y enuncia dicha experiencia desde la posición de quien ha sido afectada por la deslealtad o el desprecio. La enunciación se dirige a un varón individual, quien

5 El título mismo, “Añoralgias”, es un neologismo que fusiona “añoranzas” y “nostalgias”, evidenciando la estrategia de desvío humorístico. En el plano enunciativo, la voz lírica reproduce el tono solemne de la canción folklórica tradicional, pero el contenido de la letra ridiculiza la hipérbole sentimental característica del género. Esta disonancia entre el tono y el significado genera un efecto cómico basado en la incongruencia.

es identificado a través de marcas léxicas que lo configuran como “engañero”, “traidor”, “tramposo” o “sinvergüenza”.

El reconocimiento de la subalternidad constituye un momento clave dentro de este dispositivo, ya que implica la toma de conciencia de la situación de sometimiento y engaño. Este reconocimiento suele expresarse de manera explícita en los textos a través de frases que marcan un punto de inflexión en la percepción de la enunciadora, como en el verso de “Fuiste” de Gilda: “De repente una mañana cuando desperté, me dije ‘todo es una mentira’”. En este punto, el discurso femenino no sólo constata la desigualdad en la relación, sino que también comienza a demandar un trato diferente: el mismo enunciado marca un hito que establece una transformación entre un antes (de dominación y sometimiento) y un ahora (de auto-afirmación y rechazo hacia el victimario). El paso de uno a otro tiempo se presenta siempre como producto de un momento de revelación, de anagnórisis, en el que la mujer se reconoce a sí misma como víctima (Perassi, 2023, p.7).

A partir de este reconocimiento, el dispositivo avanza hacia un proceso de autonomización, en el que la voz femenina deja de ser pasiva. Esta transformación se evidencia en acciones concretas que marcan la afirmación de una nueva subjetividad independiente. Dichas acciones se expresan en el propio discurso (“te cerraré la puerta en la cara”, “con la misma moneda te pagué”, “te clavo el visto”, “voy a salir, porque la noche no es para dormir”), enfatizando la idea de reciprocidad y revancha.

El cierre del discurso suele expresar la finalización definitiva de la relación a través de expresiones categóricas que refuerzan la decisión de la protagonista, como en los versos: “Esta tonta se cansó de tus mentiras” y “Se acabó, tu mentira se acabó / Se acabó y te digo basta, basta, basta”. En este desenlace, la voz femenina se apropia del espacio discursivo y marca el fin de la subordinación.

Se pueden establecer tres niveles de **intensidad** en la resistencia femenina subalterna dentro de la cumbia, los cuales, aunque no siempre delimitados

de manera rígida, presentan características distintivas en cuanto a su postura enunciativa y estrategias discursivas:

1. El primer nivel, de **reconocimiento**, se caracteriza por la afirmación de la autonomía femenina a partir del sufrimiento. La mujer valida su dolor, pero al mismo tiempo reconoce la necesidad de distanciarse de la situación de sometimiento afectivo. En este nivel, la resistencia se expresa más como una toma de conciencia que como una acción concreta. Ejemplo de ello es la frase: “No me verás llorando tras de la puerta”, de Gilda. Canciones que pueden inscribirse en este nivel incluyen “La Puerta” (Gilda, 1993), “Fuiste” (Gilda, 1994), “Te perdoné tantas veces” (Dalila, 2004) y “Me vas a extrañar” (Viru Kumbieron, 2016).
2. El segundo nivel, **ofensiva**, implica una postura de confrontación activa, en la que la mujer ya no sólo asume su dolor, sino que lo transforma en estrategias discursivas que oscilan entre la burla, la descalificación y el reproche hacia el varón. Aquí aparecen estrategias discursivas como el insulto o la ridiculización, evidentes en frases como “Mi error fue darte todo cuando no vales nada” o “No te creas tan importante, ni borracha volvería a buscarte”, donde se evidencia un ejercicio de revalorización personal a partir del reconocimiento del otro como indigno. Canciones representativas de este nivel son “Si una vez” (Selena, 1994), “Cobarde” (Ángela Leiva, 2011), “No te creas tan importante” (Viru Kumbieron, 2016) e “Inocente” (Delio Valdez, 2018). Esta lógica también se encuentra en expresiones como “Que te vean triste me da igual, no es que yo disfrute la maldad, pero **algo te tengo que cobrar**”, de la canción “Sinvergüenza”. En este segundo nivel de resistencia, la enunciación adquiere un carácter repositivo: la mujer ya no sólo expone su padecimiento, sino que busca restaurar su dignidad y equilibrar la injusticia sufrida. La resistencia no sólo implica marcar distancia, sino también devolver simbólicamente el daño recibido.
3. El tercer nivel, **revancha**, representa el punto más alto de resistencia, ya que la mujer no responde solamente de manera discursiva, sino que ejecuta acciones para equilibrar las injusticias sufridas. Entre estas acciones

son comunes la infidelidad, el buscar una nueva pareja y manifestar desdén o indiferencia hacia el varón. Se ejemplifica en frases como “Ahora vas a saber lo que es ir por ahí, que se rían de ti, que se burlen de ti”. Algunas canciones que se inscriben en este nivel son “Más hombre que tú” (Dalila, 2006), “Con la misma moneda” (Karina, 2010) y “La noche no es para dormir” (Mano Arriba, 2019). Además de ridiculizar o insultar al varón, en la dimensión discursiva, también se lo expone socialmente, se lo denigra y se le devuelve simbólicamente la humillación sufrida. Ahora es ella, la mujer, quien marca el desprestigio social del hombre. Consiste en engañarlo con otra persona o iniciar una nueva relación, pero principalmente de exhibir la revancha, de darle visibilidad pública, para demostrar lo que él ha perdido.

La noción de *resistencia subalterna* (Modonesi, 2006) se fundamenta en el hecho de que los enunciados se articulan en primera persona y refieren a una relación particular, es decir, a una experiencia individual de conflicto o reivindicación dentro de una dinámica afectiva específica:

- emergen desde la individualidad;
- están anclados en el ámbito de la vida cotidiana y en un entorno social inmediato;
- las demandas y reivindicaciones expresadas son puntuales y se presentan como respuestas reactivas frente a una acción previa.

Esto da cuenta de una resistencia situada en lo inmediato y en lo concreto; no se trata de una interpelación a un orden estructural más amplio, sino de una estrategia discursiva que busca restituir un equilibrio en el marco de relaciones interpersonales asimétricas.

Sin embargo, a pesar de este anclaje en lo singular, estos enunciados se inscriben en una discursividad social que los torna reconocibles dentro de un régimen de inteligibilidad compartido. Así, no es necesario que las mujeres hayan vivido directamente estas experiencias para que los enunciados adquieran sentido, ya que su inteligibilidad se sostiene en la lógica estructural del discurso social, que las presenta como hechos posibles, probables o previsibles que

habilitan formas de identificación y resignificación. Es decir, estos enunciados adquieren una dimensión colectiva a partir de la existencia de un *pro-enunciario* (Verón, 1986) implícito, que en este caso se configura en torno a una experiencia de género compartida. La interpelación ya no se dirige exclusivamente al *contra-enunciario* –el varón–, sino que se abre a una audiencia femenina que puede empatizar con la enunciadora y reconocer su experiencia como parte de un grupo subalterno. De este modo, aunque los discursos de liberación que emergen en estas canciones son parciales y no desafían de manera frontal las estructuras de dominación, sí permiten articular formas de resistencia simbólica que, en su repetición y circulación, construyen un espacio discursivo de afirmación colectiva (Perassi, 2023).

La resistencia se expresa en el hecho de que las canciones se distancian o confrontan diversos estereotipos femeninos asociados al mito romántico y al ideal patriarcal de la feminidad. Así, se rechaza la figura de la mujer que espera pasivamente –como en “Llámame más temprano”, donde la enunciadora deja en claro que no está sujeta a la disponibilidad del varón–, de la mujer que calla –como lo expresa Karina con “ahora escucha mi relato”–, de la mujer siempre dispuesta –“quién te dijo que mi puerta tiene que estar siempre abierta”, dice Gilda–, y de la mujer doméstica, cuya función es estar recluida en el hogar, lo que es desafiado en “La noche no es para dormir”, donde se reivindica el derecho a la noche y al goce.

La subalternidad se expresa, por su parte, en el hecho de que el discurso, aunque confronta el ideal femenino tradicional, lo hace dentro de los márgenes del propio sistema patriarcal. La estrategia discursiva de empoderamiento se basa en la denigración del otro dentro de las coordenadas simbólicas del mismo sistema que se pretende desafiar. Cuando en las letras se apela a términos como “perdedor” para descalificar al varón o cuando, como Karina, expresa que otro hombre “me hizo conocer cosas que contigo jamás conocí”, se está atacando directamente el núcleo de la masculinidad popular, cuya afirmación simbólica se construye en torno a la potencia sexual⁶. En su artículo, Viveros

6 La centralidad de la sexualidad en la configuración de la masculinidad popular responde a una transformación de los pilares que históricamente han sostenido el estereotipo del “macho”. En el contexto actual, la figura del varón proveedor, que en otras épocas constituía el fundamento de su identidad dentro del orden patriarcal, ha perdido peso debido a cambios

Vigoya señala:

La crisis del modelo tradicional de masculinidad, basado en la figura del varón proveedor, ha llevado a una reconfiguración de los pilares que sostienen la identidad masculina. En este contexto, la sexualidad emerge como un espacio de autoafirmación, donde el desempeño de la virilidad se convierte en un recurso central para la legitimación del 'macho' dentro de su entorno (2021, p.25).

Así, la resistencia femenina no opera a través de un desmontaje de la lógica patriarcal, sino mediante una apropiación estratégica de sus propios códigos, desplazándolos para establecer nuevas formas de negociación dentro de un orden simbólico que sigue funcionando bajo los mismos principios estructurales: la resistencia se articula dentro del mismo imaginario de las relaciones heterosexuales y monogámicas, se inscribe en una dinámica en la que la reivindicación no siempre implica una transformación de las estructuras de poder, sino más bien una disputa dentro de ellas. La afectación del orgullo masculino y la desestabilización de la virilidad a través de funcionan como estrategias recurrentes en estas narrativas. Asimismo, la apropiación de códigos masculinos, como el engaño o la indiferencia emocional, no desmantela el sistema de género, sino que opera en sus propios términos, tensionándolo sin necesariamente desarticularlo. Esta apropiación se evidencia en expresiones como "yo puedo jugar este juego también" o "con la misma moneda te pagué", donde la enunciadora adopta las lógicas del engaño, la revancha y la competencia sentimental, elementos propios del sistema patriarcal que tradicionalmente han sido utilizados para afirmar la masculinidad.

estructurales en el mercado laboral y en las dinámicas económicas que han precarizado su rol tradicional. Ante esta crisis del modelo de masculinidad basado en la provisión material, la sexualidad emerge como el eje desde el cual el varón puede autoafirmarse y sostener su identidad de género. En este sentido, la performance de la virilidad a través del dominio sexual se convierte en un recurso central para la legitimación del "macho" dentro de su entorno. La cumbia, en particular la variante RKT y otros subgéneros urbanos, reproduce este desplazamiento, configurando un discurso en el que el reconocimiento del varón ya no se vincula con su capacidad de sostén económico, sino con su desempeño y prestigio en el ámbito sexual. Es en este punto donde la resistencia subalterna femenina adquiere una dimensión estratégica: al cuestionar, ridiculizar o relativizar la potencia sexual del varón, estas narrativas afectan directamente el núcleo de su autoafirmación, la expone en sus vulnerabilidades.

1.3. Dispositivo enunciativo del varón herido en la cumbia de los 90

El dispositivo enunciativo del “varón herido” en la cumbia andina (se observa en la producción musical del sur de Perú, Bolivia y el norte de Argentina) de los años noventa se centra en la figura de un hombre que canta a la mujer que lo ha abandonado, muchas veces vinculando explícitamente dicha ruptura con una dimensión económica.

La estructura enunciativa expresa, individualmente, un lamento amoroso que se articula, colectivamente, con la precarización de las condiciones de vida en el marco del avance neoliberal, donde el desempleo erosiona el modelo del varón proveedor, uno de los pilares tradicionales de la masculinidad popular.

La canción “Tu cárcel” (1986), originalmente interpretada por Los Bukis y versionada por distintos grupos en el ámbito andino, ejemplifica este dispositivo enunciativo al enunciar el abandono desde una perspectiva clasista: “Si así lo quieres, qué puedo hacer, tu vanidad no te deja entender que en la pobreza se sabe querer”. El sujeto masculino se auto-configura como víctima de una ruptura amorosa, presentando a la figura femenina como responsable de la separación debido a su vanidad y aspiraciones materiales.

La estructura discursiva se articula mediante la oposición dicotómica entre humildad-pobreza-amor sincero, por un lado, y vanidad-riqueza-falsedad-superficialidad, por otro. Esta dicotomía refuerza la idea de que el verdadero afecto se encuentra desligado de lo económico, estableciendo un marco moralizante que sanciona el deseo de movilidad socioeconómica por parte de la mujer. En este sentido, la mujer que abandona no sólo se vuelve objeto de reproche sentimental, sino que encarna una traición de clase, puesto que la crisis del modelo productivo masculino es interpretada como causa última de la ruptura amorosa. La figura del hombre (obrero, minero, cosechador, trabajador manual) que en décadas anteriores se definía a partir de su función productiva, se ve desplazada y resignificada en un nuevo esquema donde la identidad se recompone a partir de la queja, la victimización y, en última instancia, la revancha.

El sentido moralizante queda claro en el mismo título: la metáfora de la “cárcel” opera aquí como una imagen que sintetiza la idea del castigo amoroso y social a la vez, estableciendo un determinismo según el cual la elección de la mujer

(su traición al individuo y a la clase) la conducirá inevitablemente a la infelicidad. Cuando el reproche se disfraza de advertencia, el varón se erige como juez moral que predice la desgracia. Sujeto noble y sensible, cuya única “falta” es ser pobre, pero que ama con sinceridad, se preocupa tanto por sí mismo como por ella: “más que ahora me quede sin ti / me duele lo que tú vas a sufrir”. Mediante la oposición entre hombre sincero y mujer ambiciosa, se consolida esta narrativa moralizante en la que la traición es sancionada mediante un destino de sufrimiento, lógica moralizadora que sanciona la autonomía femenina.

Así, en el plano enunciativo, el discurso del varón herido se estructura a partir de dos dimensiones centrales:

- por un lado, la dolencia y **victimización**, expresada a través de sentimientos de amargura, tristeza y despecho. La mujer es representada como “ingrata”, “traicionera” y “mentirosa”, términos que subrayan la deslealtad;
- por otro lado, la **revancha**, que introduce una dimensión de justicia compensatoria, una restitución simbólica. Ejemplos paradigmáticos de esta lógica, se encuentran en las letras cantadas por Antonio Ríos y Malagata, “Sé que vendrás llorando”⁷ (“Sé que vendrás buscando lo que fue tuyo / dejando atrás vanidad y tu cruel orgullo”) y “La revancha”⁸ (“Anda, sigue así, búrlate de mí, mañana será mi revancha y sabrás lo que es sufrir”). Esta formulación no sólo confirma la fragilidad del varón en términos emocionales—una novedad en la enunciación de la masculinidad popular—, sino que evidencia el mecanismo de res-

7 Desde el inicio, la letra establece un escenario donde la mujer se equivoca al dejar al varón y, como consecuencia, sufrirá una desilusión insalvable. El amor del varón es irremplazable, convirtiendo su pérdida en una condena afectiva para la mujer. Aquí se despliega un rasgo central del dispositivo: la negación de la autonomía femenina en el ámbito sentimental. La mujer no es representada como un sujeto capaz de decidir sobre sus afectos, sino como alguien destinado a fracasar en su intento de construir un nuevo vínculo. La certeza del regreso (“sé que vendrás llorando”) se enuncia no sólo como una predicción, sino como un destino irremediable. En esta canción la revancha no adopta la forma de una agresión explícita, sino de una afirmación de superioridad.

8 Otro elemento clave en la construcción enunciativa de esta revancha es la imagen de la mujer derrotada, simbolizada en la escena de humillación donde ella se encuentra “de rodillas”. Esta representación refuerza la lógica patriarcal del dispositivo, ya que la redención del varón no se produce por una superación del dolor, sino por la inversión del vínculo de poder:

puesta: la retribución, el deseo de que la mujer experimente el mismo sufrimiento que infligió.

En términos de sociodiscursividad, el dispositivo enunciativo del “varón herido” permite a los sujetos masculinos expresar su vulnerabilidad en un contexto de crisis económica y transformación de las relaciones de género. Este dispositivo emerge en un período caracterizado por el avance de políticas neoliberales que profundizan la precarización laboral y el desempleo, afectando de manera particular a los sectores populares. La crisis del modelo tradicional de proveedor masculino se ve acentuada por la creciente inserción de las mujeres en el mercado laboral y la mayor visibilidad de los movimientos feministas, lo que genera un desajuste en las dinámicas de poder dentro de la pareja y la familia. En este sentido, la cumbia andina de los años noventa se convierte en un espacio simbólico donde se tramitan estos conflictos, otorgándole voz a un sujeto masculino que experimenta una pérdida de control sobre su vida emocional y social. Además, la victimización masculina refuerza dinámicas de control y sanción sobre la mujer, quien es representada como la beneficiaria de un proceso de transformación social que el varón percibe como una amenaza a su identidad.

1.4. Dispositivo enunciativo del turro (pibe de barrio) en la cumbia RKT

El dispositivo enunciativo de la cumbia RKT comparte con la cumbia villera un principio fundamental: la construcción de una autenticidad en la enunciación que tiende a borrar toda distancia entre el sujeto empírico, el agente social y la voz enunciativa, generando una ilusión de coincidencia plena entre la vida real y la performance artística. En este sentido, L-Gante o Callejero Fino, por ejemplo, deben presentarse no sólo como cantantes de cumbia, sino como “pibes de barrio” en términos de imagen, comportamiento y práctica cotidiana. Del mismo modo, Pablo Lescano, en la cumbia villera, encarna su discurso en tanto parte de un pacto de lectura donde su figura debe representar los códigos del mundo que narra. Este dispositivo opera a través de un mecanismo de ocultamiento del artificio, en el cual el contenido de la cumbia RKT o la cumbia villera

el sufriente se convierte en dominador, y la mujer, que antes ejerció la decisión de abandonar, es reducida a la súplica.

se presenta como puro realismo. De allí que una de las frases inaugurales del género, pronunciada por L-Gante, sea: “*Esto no es letra, es rutina*”. Lo expresado en la canción no sería un relato construido, una ficción o un artificio, sino una representación directa de la vida en el barrio. Sin embargo, es crucial reconocer que, aunque el pacto enunciativo insista en esta autenticidad, la vida en el barrio no es una fiesta permanente ni una reproducción invariable de los hechos narrados en las letras⁹, pero lo que sí se pone en juego es la expresión de emociones, estados de ánimo e identificaciones colectivas (Perassi, 2024). Dicho de otro modo: lo que se configura en este dispositivo enunciativo no es una representación documental de la vida en los barrios, sino una articulación simbólica de sentimientos, tensiones y aspiraciones que, aun cuando no sean vividos de manera directa por todos, encuentran en la música un espacio de reconocimiento y resignificación colectiva.

En primer lugar, el dispositivo enunciativo del *pibe de barrio* se configura como un dispositivo del yo, una estructura discursiva que se orienta primordialmente hacia la afirmación constante de la propia existencia. Es un dispositivo autorreferencial, donde el enunciador se construye a partir de la repetición y la acumulación: yo y la noche, yo y el baile, yo y el sexo, yo y las drogas, yo y los autos. La insistencia en la primera persona del singular configura un régimen de discurso donde la experiencia del mundo se valida únicamente a través de la vivencia subjetiva del hablante.

Esas experiencias se presentan siempre como expresión de un estilo de vida alternativo, y la voz enunciativa asume una subjetividad autosuficiente y desafiante, en la que la construcción del “yo” está profundamente marcada por la resistencia a la norma.

Ese estilo de vida se caracteriza por diversas constantes:

- la fiesta y el placer como rutina, desdibujan las fronteras entre lo extraordinario y lo cotidiano;

9 Desde esta perspectiva, un error analítico radicaría en interpretar la cumbia RKT y villera como un mero reflejo de la realidad, asumiendo que todos los jóvenes de los barrios populares se identifican con L-Gante porque comparten experiencias delictivas o consumen sustancias. Tal lectura implicaría una reproducción acrítica de los mismos prejuicios que históricamente han sido proyectados sobre estos sectores sociales.

- la vida en la calle¹⁰, en el espacio público del barrio, es la norma;
- el acceso a estatus y validación no se produce a través del trabajo o la movilidad social tradicional, sino mediante el consumo y la ostentación material;
- en este marco, los bienes de lujo, las marcas y el dinero en circulación funcionan no sólo como símbolos de poder adquisitivo, sino como insu-
mos fundamentales en la construcción de la propia identidad;
- de manera similar, la sexualidad se articula como un mercado en el que la
capacidad de seducción y el acceso a cuerpos deseables constituyen me-
canismos de validación personal y de ascenso simbólico¹¹. El turro no sólo
consume bienes, sino que se consume a sí mismo en un proceso donde
el placer, el sexo y la acumulación se configuran como pruebas de éxito;
- este mecanismo discursivo se inscribe dentro de un horizonte de hedo-
nismo contemporáneo, en el que el placer y la intensidad sensorial se
presentan como valores centrales;
- el cuerpo es un elemento central, tanto en su relación con el baile como
con el placer. Se convierte en EL espacio de autoafirmación. El deseo físico
(representado sin restricciones ni moralidades), conjuga baile, consumo
de alcohol y drogas, y sexo como vías para alcanzar una forma de libertad

10 El espacio urbano, como escenario, no es meramente un telón de fondo, sino un ele-
mento activo que define la identidad de los personajes. Es donde el sujeto individual y colecti-
vo afirma su existencia, se autovalida. La calle, la fiesta, el coche deportivo, todos son escena-
rios que configuran un espacio en el que se juega la experiencia del placer y el riesgo.

11 Dentro del dispositivo enunciativo del “pibe de barrio”, la narrativa de “el turro y la
cheta” o “el sueño del pibe” constituye una de las representaciones más significativas de la
fantasía de movilidad social a través del deseo y la transgresión de fronteras simbólicas. En
esta estructura discursiva, la “cheta” —figura femenina que encarna el mundo exogrupal, aso-
ciado a la clase alta ajena al barrio— se convierte en el objeto de deseo y, al mismo tiempo, en
el vehículo mediante el cual el varón popular accede a una experiencia que trasciende su pro-
pia posición socioeconómica. A través del encuentro con la mujer de clase alta, se escenifica
una momentánea suspensión de las distancias de clase, donde el acceso a un espacio vedado
se materializa en el contacto físico y emocional. No obstante, esta transgresión no implica una
fusión definitiva entre los mundos sociales, sino que conserva el carácter excepcional e irre-
petible del encuentro. Mientras que la narrativa norteamericana de “la dama y el vagabundo”
sostiene la ilusión de que las barreras sociales pueden ser superadas mediante el amor y la
transformación del sujeto marginal, “el turro y la cheta” expone la imposibilidad de una fusión
definitiva entre ambos mundos: el encuentro es efímero, carente de proyección futura y cons-
ciente de sus propios límites. No se busca una integración ni una “domesticación” del varón
popular, sino la afirmación de su diferencia.

que la sociedad niega. El placer corporal es un objetivo en sí mismo y, al mismo tiempo, un modo de evasión, una forma de escape ante la precariedad de la vida cotidiana.

El discurso del *pibe de barrio* es la enunciación de una experiencia inmediata, sin mediaciones, en la que el goce es el único principio organizador. Este dispositivo no se estructura a partir de un diálogo con otro explícito, ni persigue una narrativa de transformación o redención. En este contexto, el hedonismo no es sólo una práctica sino una lógica discursiva que estructura la enunciación, en la que el deseo, el exceso y la autorreferencialidad se presentan como los pilares fundamentales de una identidad que no se proyecta hacia el futuro, sino que se consagra en el presente, en la reiteración del instante.

Sin embargo, sí se habla, por un lado al endogrupo, en tanto que sociodiscursivamente se proyecta una forma de heroicidad barrial¹², un imaginario que vincula estrechamente el poder adquisitivo alcanzado y la lealtad al barrio como ejes. El héroe barrial es una figura “superior” (en virilidad, rendimiento sexual, fuerza, delictividad, capital económico, etc.) pero, al mismo tiempo, profundamente apegado a los códigos colectivos del barrio.

Así, el poder económico alcanzado y los consumos lujosos que éste permite, se convierten en un recurso clave para la constitución del héroe. Lejos de operar como una figura contradictoria con los valores barriales, es su hiper-expresión. El héroe turro reivindica su lugar desde una posición de poder que se legitima a través del consumo ostentoso y la capacidad de dominar el espacio social inmediato. Frases como “Siempre andamo’ activo pa’ lo’ Philli’, pa’ la’ gata” o “Acá llueven la’ mishi’, mishi’, lo alumbro con mi brillo, brillo” revelan una conciencia clara del poder que se ejerce a través del consumo, el lujo y el acceso a bienes y servicios que, en el imaginario barrial, se convierten en símbolos de éxito y estatus.

12 Recordemos que todo héroe encarna los valores de una sociedad, sus aspiraciones, las normas y principios que estructuran y guían la vida colectiva. En su figura se proyectan los ideales que una comunidad, de forma consciente o inconsciente, considera dignos de admiración, emulación y, en algunos casos, sacralización. El héroe se convierte en un modelo arquetípico que resume las características más apreciadas por un grupo social, ya sea en términos de virtud, coraje, resistencia o, como en el caso de figuras contemporáneas como el protagonista de “RKT” de L-Gante, una representación de la transgresión legitimada desde lo marginal. Su existencia y accionar permiten a la sociedad establecer un espejo en el que se reflejan tanto los valores vigentes como los conflictos y tensiones latentes en ese mismo tejido social.

El protagonismo del poder adquisitivo no es, sin embargo, una simple celebración del consumo o de la acumulación de bienes. En el contexto de la cumbia RKT, se inscribe dentro de una lógica de supervivencia: el héroe no acumula riqueza para integrarse en los circuitos tradicionales del éxito burgués, sino que utiliza sus recursos para afirmar su lugar en el sistema que lo ha excluido, mientras refuerza los lazos con su comunidad. La exhibición del poder adquisitivo es una forma de decir: “Estoy aquí, sobrevivo, y tengo la capacidad de imponer mis propias reglas”.

Por ello, este poder adquisitivo no lo aísla de su comunidad: el héroe barrial no busca abandonar el espacio que lo ha formado; su heroísmo radica, en cambio, y a pesar de aquello, en mantenerse fiel a los códigos del barrio y reforzar su identidad en la pertenencia a una colectividad que comparte sus experiencias y su lenguaje, un grupo que opera bajo sus propias normas y valores. Aunque transgresor y hedonista, el turro no aspira a una movilidad social ascendente que lo lleve a otros espacios socio-económico-culturales. Su marginalidad se vive con orgullo y la lealtad al barrio (pudiendo permitirse otra cosa) opera, al mismo tiempo, como una forma de consolidar su poder individual hacia dentro y, hacia afuera, como una forma de reafirmar el grupo en el conjunto de la sociedad.

Así, el posicionamiento no implica únicamente una reafirmación individual, sino que también da lugar a la construcción de un *nosotros*, aunque este dispositivo aparece con menor frecuencia en la cumbia RKT que en la cumbia villera. La articulación de este *nosotros* se hace explícita en colaboraciones con otros referentes del género, como Pablo Lescano o Callejero Fino, donde se inscribe una comunidad con códigos propios, diferenciados de los de la sociedad hegemónica. Este *nosotros* no busca una integración en la sociedad mayoritaria ni pretende una movilidad social a través de la asimilación, sino que afirma una identidad diferenciada, con sus propias reglas y valores.

En la cumbia villera, esta oposición se expresa de manera más agonística y confrontativa, particularmente a través de la interpelación directa al *tú*, que en muchos casos es el policía, figura que representa la única cara visible del Estado en el barrio. De ahí la recurrencia de la figura del vigilante como antago-

nista, ya que su presencia simboliza la represión, la violencia institucional y la criminalización de la vida en los márgenes. La cumbia villera no sólo denuncia esta confrontación, sino que la inscribe dentro de un relato de resistencia y lucha contra un sistema que perpetúa la exclusión.

Por el contrario, en la cumbia RKT, la lucha explícita se diluye y cede paso a una lógica de reconocimiento mutuo dentro del *nosotros*. No se trata de una oposición frontal con el sistema, sino de una autoafirmación en los márgenes, donde la marginalidad se convierte en una identidad reivindicada y la diferencia se asume como un valor propio. En este sentido, la cumbia RKT no textualiza la confrontación con la policía de la misma manera que la cumbia villera, pero sí mantiene el principio fundamental de la autonomía de un *nosotros* que se sostiene sobre la base de códigos propios y una autenticidad que rechaza las imposiciones de la sociedad hegemónica. El dispositivo enunciativo del turro construye una oposición dicotómica en la que el *nosotros* –los excluidos, los perseguidos, los marginados– se define en contraposición a un otro que encarna al Estado, la autoridad, los sectores acomodados (chetos) y las normas sociales que buscan disciplinar los cuerpos y las subjetividades populares.

Entendida como una forma de “realismo sucio”, la narrativa de la cumbia RKT expresa la ruptura frente a un sistema que se percibe como fallido. No es una demanda de cambio, pero sí una afirmación de la identidad que brota desde las márgenes de la sociedad, en un contexto donde el sistema tradicional ha fracasado en ofrecer oportunidades o bienestar. La ruptura con las normas se celebra como una forma de sobrevivir, un rechazo a los caminos convencionales que no parecen llevar al progreso personal ni colectivo. Las letras encuentran eco en ese mal-estar, la percepción de que el orden social y político actual es irrelevante o disfuncional para ciertos sectores populares: el sistema vigente no tiene ya nada que ofrecer, y por tanto, es mejor apostar por el aquí y ahora, el *carpe diem*.

En términos de subalternidad, lejos de articularse como una protesta explícita contra las estructuras de exclusión, el dispositivo enunciativo del pibe de barrio se centra en la expresión visceral del yo, configurando una resistencia que no necesariamente busca transformar el orden social, sino desafiarlo desde

una lógica de autoafirmación. El turro se posiciona como un sujeto que reivindica su derecho al goce, al consumo y a la autodeterminación de sus propias reglas, en abierta confrontación con las normas impuestas por la institucionalidad dominante.

1.5. Del dispositivo enunciativo al agente social

Como señalamos en la introducción, el dispositivo enunciativo establece un vínculo entre los roles discursivos y las identidades sociales que los sustentan (Verón, 2004), conecta las configuraciones enunciativas con determinadas identidades sociales.

En su artículo “La dimensión afectiva de las músicas populares” (2023), Claudio Díaz y María de los Ángeles Montes amplían el concepto de dispositivo enunciativo en relación con lo que denominan el “agente social”, una categoría que trasciende la noción tradicional del sujeto empírico para situarlo en una dimensión representacional y performativa intermedia. El sujeto empírico refiere a la persona concreta (como Elián Ángel Valenzuela, Juan Carlos Jiménez Rufino o Shakira Isabel Mebarak Ripoll), mientras que el agente social constituye el “artista”, una instancia enunciativa diferenciada, que opera dentro de un campo discursivo y afectivo específico: L-Gante, La Mona Jiménez o Shakira. Mientras, en un sentido restringido, se siguen construyendo enunciativamente como turro o pibe de barrio, cuartetero y mujer latina, respectivamente:

Imagen 2



Desde esta perspectiva, el agente social no se limita a la producción musical en sentido estricto, sino que se configura como un dispositivo enunciativo total, que involucra la letra de las canciones, la música, el videoclip, las performances en vivo, las entrevistas y otras estrategias de comunicación. Este dispositivo enunciativo es, al mismo tiempo, representacional y emocional, en tanto construye y distribuye determinadas significaciones y afectos dentro del campo social. En otras palabras, no sólo se presenta como un vehículo de narrativas identitarias, sino que también moldea y canaliza emociones colectivas, inscribiéndose en un sistema de expectativas y reconocimientos que atraviesan múltiples soportes y prácticas culturales.

El dispositivo enunciativo de L-Gante, por ejemplo, como representante del *pibe de barrio*, se configura desde una performatividad de la marginalidad que no sólo se limita a los contenidos de sus letras, sino que se extiende a su manera de cantar, su apariencia, su gestualidad y su actitud general frente a los códigos hegemónicos de la sociedad. Su enunciación no busca adecuarse a las normas establecidas ni encajar en los criterios estéticos tradicionales de la industria musical, sino que, por el contrario, su performatividad reitera un posicionamiento de rechazo a la integración social. Cantar "mal", vestirse de manera deliberadamente "descuidada" y apropiarse de una estética *anti-normativa* son elementos que configuran su autenticidad dentro del dispositivo

discursivo de la cumbia RKT. En este marco, la marginalidad no es simplemente una condición estructural impuesta desde afuera, sino que se convierte en una identidad reivindicada, una posición desde la cual se construye un yo que rechaza las normas impuestas por una sociedad que, desde su perspectiva, lo ha convertido en paria.

Otro aspecto clave que señalan Díaz y Montes es que el dispositivo enunciativo no sólo estructura sentidos y afectos, sino que también prefigura usos potenciales y habilita interpretaciones preferenciales. En este sentido, cada agente social establece un marco de competencia interpretativa que sugiere ciertas formas de apropiación y recepción. Por ejemplo, la figura de L-Gante en el RKT prefigura un público juvenil urbano, familiarizado con códigos específicos de clase y género, mientras que La Mona Jiménez interpela a un público cuartetero que comparte una historia y una identidad cultural vinculada al género musical. Sin embargo, más allá de esta prefiguración de usos e interpretaciones dominantes, el dispositivo enunciativo nunca es completamente determinante: los agentes que interactúan con él pueden apropiarse de sus significados de formas impredecibles, generando resignificaciones y desplazamientos que pueden alterar o expandir el alcance de la propuesta inicial.

2. El giro afectivo

El denominado *giro afectivo* en las ciencias sociales, entendido como la incorporación sistemática de los afectos en el análisis de los fenómenos sociales y culturales, tiene una trayectoria consolidada desde las décadas de 1980 y 1990, de acuerdo con Monica Greco y Paul Stenner (2008), acompañando un cambio más general: la emocionalización de la vida pública y de las instituciones

Con este término se refieren al creciente y crucial papel de las emociones en la transformación de esferas de la vida pública tales como los medios de comunicación, la salud, o la esfera legal entre otras. Corinne Squire (2001) bautizó a estas sociedades como: sociedades afectivas. Podríamos (mal) resumir el giro afectivo como un cambio en la concepción del afecto que ha venido a modificar la producción de conocimiento y la lógica misma de las disciplinas (Lara y Enciso Domínguez, 2013, p.101).

Su desarrollo está profundamente vinculado con la semiótica de las pasiones de Greimas y Fontanille, así como con los aportes de Herman Parret o Paolo Fabbrì, entre otros, quienes proporcionaron un marco semiótico para comprender la dimensión afectiva de los discursos y las prácticas significantes. No obstante, a pesar de su arraigo en el ámbito de los estudios discursivos y culturales, su presencia en los estudios sobre música popular es un fenómeno más reciente, con un desarrollo que no supera la última década.

Esta diferencia temporal se debe, en gran medida, a la primacía que durante años tuvieron los enfoques estructuralistas y sociológicos en el análisis de la música popular, los cuales privilegiaban la dimensión contextual de las canciones, sin atender de manera específica a la performatividad afectiva de los discursos musicales. Es recién en los últimos años cuando los estudios sobre música popular han comenzado a integrar de manera más sistemática el análisis de los afectos, reconociendo que las canciones no sólo transmiten significados, sino que también movilizan emociones, generan identificaciones y producen efectos subjetivos que desbordan su contenido semántico.

Este giro afectivo en los estudios sobre música popular permite repensar las dinámicas de escucha, la relación entre los artistas y su público, y las maneras en que las canciones construyen experiencias emocionales compartidas. La intersección entre la semiótica de las pasiones y el análisis musical abre nuevas posibilidades para comprender cómo las músicas populares no sólo narran historias, sino que también configuran atmósferas afectivas, inscribiendo a los sujetos en una red de significaciones sensibles que articulan tanto lo individual como lo colectivo.

En *Music in everyday life*, Tia DeNora (2000) prueba que la música no sólo refleja la vida social, sino que la configura activamente. A través de un enfoque empírico basado en estudios etnográficos y entrevistas, la autora demuestra cómo los sujetos utilizan la música como una herramienta para regular sus emociones, construir identidades y estructurar sus interacciones cotidianas. Lejos de ser un mero fondo pasivo, la música interviene activamente en la producción del sentido y en la experiencia. Además, para DeNora la música opera como un marcador identitario colectivo (de clase, género y generación, por ejemplo) y,

al mismo tiempo, como una **tecnología del yo**, un recurso a través del cual los individuos gestionan sus estados afectivos y su relación con el entorno social. Asimismo, analiza el papel de la música en la configuración de los espacios públicos y privados, señalando que su apropiación y sus usos varían en función del contexto social y material en el que se inscriben.

Para explicar estos usos y apropiaciones, DeNora define la música como un “dispositivo de *affordance*”, es decir, como una estructura que habilita posibilidades de acción e interpretación dentro de contextos específicos. Entendido como “posibilidad de acción” u “oferta de acción”, nos permite abordar una cuestión fundamental en los estudios sobre recepción y apropiación: ¿qué es lo que hace que un texto, un discurso o un dispositivo enunciativo sea apropiado, reinterpretado y resignificado por sus audiencias? ¿Cuántas de esas apropiaciones o reinterpretaciones están inscriptas (como posibilidad) en el texto y la música de la canción? El concepto de *affordance* señala que en la interacción entre la música y su público existen ciertas posibilidades de uso ya implícitas en la propia canción, pero estas no son fijas ni unidireccionales; surgen de la negociación entre la experiencia individual, los discursos sociales y las características discursivas y musicales del fenómeno textual mismo. Es decir, las posibilidades interpretativas de una canción no dependen únicamente del sujeto receptor, sino que están delimitadas por los contextos sociales, históricos y afectivos en los que se inscriben. En este sentido, el análisis de la música popular debe considerar no sólo los límites de lo decible y lo pensable, sino también de lo *sentible*, integrando el giro afectivo en la comprensión de sus usos y apropiaciones: las canciones no sólo activan emociones individuales, sino que participan en la configuración de los modos legítimos en los que las personas pueden vincularse afectivamente. Determinan qué sentimientos son bien vistos y cuáles no, quiénes pueden sentirlos, hacia qué sujetos, por qué razones y, sobre todo, cómo pueden o deben expresarlos (Díaz y Montes, 2020 y 2023).

Sara Ahmed, en *La política cultural de las emociones* (2013), aborda el papel de las emociones en la configuración de lo social, frente a la concepción tradicional que las reduce a una dimensión puramente privada, interna o subjetiva. Su propuesta se articula en torno al concepto de **culturas emocionales**, entendido como el conjunto de normas, valores, prácticas y significados que regulan la

experiencia, la expresión y la circulación de las emociones dentro de un determinado contexto sociocultural. Desde esta perspectiva, las emociones son estructuras discursivas y performativas que operan en la reproducción de las relaciones sociales y en la construcción de identidades.

Un primer aspecto central de su análisis es la forma en que las emociones están sujetas a regímenes normativos que determinan no sólo qué es legítimo sentir, sino también quién puede experimentar determinadas emociones y bajo qué condiciones es posible o aceptable expresarlas. En este sentido, las emociones no pueden entenderse como entidades puramente interiores, sino como efectos de prácticas sociales que regulan y disciplinan los afectos. Este proceso de regulación es particularmente evidente en las relaciones de género, donde ciertas emociones han sido históricamente feminizadas o masculinizadas, estableciendo mecanismos de validación o sanción en función del sujeto que las exprese. Un ejemplo de ello puede observarse en la prohibición implícita, dentro de ciertos imaginarios hegemónicos de la masculinidad, de manifestar entusiasmo mediante expresiones como “me encanta”. En determinados contextos, un varón que utiliza esta frase podría ver su identidad de género cuestionada, pues el lenguaje emocional se encuentra codificado (genolecto) según normas culturales que dictaminan qué emociones son apropiadas para cada sujeto.

Otro de los conceptos más relevantes en la obra de Ahmed es la idea de que las emociones se adhieren, “se pegan”, a ciertos objetos, sujetos o discursos, generando adhesiones afectivas que estructuran el sentido y la percepción de la realidad social. A partir de este planteo, Ahmed demuestra que la distribución afectiva dentro de un campo social no es aleatoria ni neutral, sino que responde a estructuras sociales que determinan qué emociones pueden asociarse a determinados referentes, y condicionan la percepción del mundo definiendo qué es amenazante, qué es valioso y qué debe ser rechazado o deseado dentro de una comunidad. Un ejemplo paradigmático es la forma en que la figura del inmigrante ha sido históricamente investida con afectos negativos, tales como el miedo, el odio o el asco, lo que contribuye a su construcción como un Otro amenazante dentro de ciertos discursos nacionalistas o xenófobos.

Este es un ejemplo particularmente ilustrativo de la **adhesión afectiva**, ya que las emociones de miedo y repulsión se han vinculado históricamente con ciertas categorías sociales para justificar procesos de exclusión o estigmatización. Así como la figura del inmigrante ha sido investida con afectos negativos dentro de discursos nacionalistas que lo construyen como amenaza, fenómenos similares pueden observarse en la representación de otros grupos históricamente marginalizados. En el discurso colonial, por ejemplo, los cuerpos racializados han sido objeto de una codificación emocional que los asocia con el peligro, la barbarie o la degeneración, configurando una narrativa que legitima su subordinación. Este mismo mecanismo puede encontrarse en la construcción de la peligrosidad asociada a ciertos sectores populares, como ocurre con la figura del delincuente o del turro en ciertos relatos urbanos contemporáneos, donde las emociones de miedo y rechazo se articulan con prácticas de vigilancia, criminalización y control social.

De manera análoga, esta adhesión afectiva también opera en la producción de discursos positivos que refuerzan la cohesión social y la identificación con ciertos valores. La bandera, el himno, por ejemplo, no son sólo símbolos nacionales, sino objetos afectivamente cargados con sentimientos de orgullo, devoción y sentido de pertenencia, que se refuerzan a través de rituales colectivos como las ceremonias patrióticas o los eventos deportivos. Esta adhesión emocional no es natural ni espontánea, sino que responde a estrategias discursivas que buscan vincular la identidad nacional con afectos específicos. Un fenómeno similar puede observarse en la construcción de las emociones vinculadas al consumo, donde ciertos productos o marcas son investidos con afectos como la felicidad, la confianza o el estatus social, generando formas de identificación que trascienden lo meramente comercial.

En ese sentido, la propuesta de Ahmed resulta pertinente para analizar el papel de la música como un espacio privilegiado de producción y circulación de emociones, ya que no sólo evoca y canaliza estados afectivos, sino que los estructura dentro de marcos narrativos y enunciativos que ya llevan incorporadas cargas emocionales específicas. Así, ciertos dispositivos enunciativos en la canción popular, como los que hemos visto, pueden activar asociaciones afectivas previamente establecidas dentro del imaginario cultural.

En el caso de la cumbia, por ejemplo, la voz femenina suele inscribirse en una semántica de oposición entre tristeza y liberación, donde las experiencias de dolor amoroso y la resiliencia ante la adversidad se configuran como ejes centrales de la representación. Mientras que la utilización de determinados registros vocales y recursos expresivos puede vincularse con una memoria afectiva colectiva, como ocurre con los tonos nostálgicos que evocan la experiencia migratoria o el desarraigo. Del mismo modo, ciertos estilos vocales o instrumentales pueden llevar adherida una carga emocional previa que orienta la manera en que son percibidos. Un bolero, por ejemplo, activa de inmediato asociaciones con la nostalgia y la melancolía, del mismo modo en que el reguetón suele vincularse con la sensualidad y el goce.

En síntesis, en el ámbito de la música popular, la adhesión afectiva también es fundamental para comprender cómo ciertas canciones, géneros o artistas logran consolidarse como espacios de identificación colectiva. El libro *Music, Dance, Affect, and Emotions in Latin America* (2017), editado por el sociólogo argentino Pablo Vila, es otro trabajo fundamental para comprender la importancia de la emocionalidad y la corporalidad en el ámbito de la música popular latinoamericana. En el contexto del giro afectivo, esta obra nos impulsa a retornar a los cuerpos en sus múltiples relaciones, especialmente cuando analizamos los diversos usos de la música popular, reconociendo que las experiencias musicales no se reducen únicamente a la decodificación de significados o a la interpretación de símbolos, sino que implican procesos de afectación, resonancia y adhesión emocional.

Desde este enfoque, entonces, no se trata solo de un objeto de análisis discursivo, sino de una práctica situada en contextos específicos donde la dimensión afectiva adquiere centralidad. Espacios como el baile, los conciertos, los festivales y las situaciones de la vida cotidiana se configuran como territorios privilegiados donde la música no sólo se escucha, sino que se experimenta de manera sensorial y emocional. Para este tipo de estudios, el método etnográfico resulta clave para captar la manera en que los cuerpos responden a la música y de qué modo las emociones emergen en la interacción con el sonido, el ritmo y el movimiento. Aunque esta perspectiva permite pensar la tensión entre lo corporal/afectivo y lo representacional/sígnico, una dicotomía que ha estruc-

turado históricamente el análisis cultural, se inclina hacia el primer elemento en soslayo del segundo, cosa que aquí propongo volver a mirar la dimensión simbólica de la música, entendiendo que en el discurso también está incorporada la capacidad de actuar sobre los cuerpos y generar estados emocionales. Dentro de este marco, la música popular no sólo significa, sino que hace: moldea afectos, intensifica estados emocionales y estructura la manera en que los sujetos narran su experiencia. Aquí resulta pertinente la noción de *identidad narrativa*¹³ que menciona Vila (2017), entendida como el relato que una persona o un grupo elabora sobre sí mismo a partir de experiencias que se estructuran afectivamente. Los sujetos se construyen y representan a sí mismos mediante relatos que les permiten dar sentido a su existencia, y en este proceso, la canción opera como un dispositivo privilegiado.

Esta identidad narrativa se construye parcialmente a través del contenido de las canciones, ya que éstas cuentan historias y así configuran marcos interpretativos que facilitan que los oyentes se reconozcan en ellas o proyecten elementos de su identidad en los relatos que las canciones articulan. Esto se observa en la manera en que los personajes, los conflictos y las resoluciones que estructuran las narrativas musicales ofrecen modelos de identificación, tanto simbólica como moral. La verosimilitud de estos relatos es clave, ya que las canciones funcionan como mundos posibles, es decir, como espacios narrativos en los cuales las emociones, los valores y las experiencias adquieren coherencia dentro de un universo simbólico compartido.

13 En *Realidad mental y mundos posibles*, Jerome Bruner (2021) postula que la mente humana opera en dos modos complementarios: el modo lógico-científico, orientado a la verificación empírica y a la construcción de conocimientos basados en la razón, y el modo narrativo, mediante el cual los sujetos organizan la experiencia a través de relatos. Este último es central en la manera en que los individuos comprenden lo ordinario, lo cotidiano y los acontecimientos que estructuran sus vidas, dado que la narrativa no solo permite relatar la realidad, sino también proyectar mundos posibles, es decir, construir escenarios alternativos a partir de la capacidad simbólica del pensamiento humano. Bruner sostiene que existe una predisposición cognitiva a organizar la experiencia en términos narrativos, lo que implica que, a través del relato, las personas pueden reflexionar sobre sus trayectorias vitales, tomar decisiones y anticipar consecuencias. En este proceso, la cultura desempeña un papel clave al ofrecer un repertorio de símbolos, valores e historias compartidas que los sujetos utilizan como marcos de referencia para la construcción de su propia realidad mental. En este sentido, la canción adquiere una relevancia particular como mediadora de la experiencia, dado que proporciona estructuras narrativas a través de las cuales los individuos pueden otorgar significado a sus vivencias, identificarse con ciertos valores o proyectar aspiraciones y deseos.

Esas historias narradas en la música popular, al ser escuchadas, repetidas y resignificadas, contribuyen a la formación de subjetividades y a la construcción de identidades tanto personales como grupales.

Por ejemplo, el libro *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina* (2016) de Simone Luci Pereira propone el concepto de **matriz melodramática** como un elemento constitutivo de las culturas populares latinoamericanas, manifestándose de manera particular en géneros musicales como el bolero, la balada romántica y la cumbia. Esta matriz, lejos de ser un mero rasgo estilístico, opera como un dispositivo estructurado y estructurante (en términos de Bourdieu) que estandariza formas de sentir y pensar a lo largo de sucesivas generaciones, estableciendo patrones afectivos que modelan las experiencias emocionales y las relaciones sociales de los sujetos. En este sentido, se configura como un repertorio narrativo que organiza la representación de los afectos, los conflictos y las dinámicas sociales no sólo en la música, sino también en otras expresiones de la cultura popular, como el cine y la televisión.

El melodrama, entendido como un régimen expresivo basado en la amplificación emocional y la polarización moral, se sustenta en la oposición entre el bien y el mal y en la centralidad de sentimientos extremos como el amor, el sufrimiento, la injusticia y la redención. Su eficacia radica en la capacidad de dramatizar las tensiones sociales mediante relatos donde las emociones intensas no sólo reflejan experiencias individuales, sino que condensan problemáticas colectivas. En contextos de recurrente inestabilidad económica, desigualdad social y conflictos en torno al género y la clase, el melodrama se erige como una herramienta para visibilizar y hacer comprensible el malestar social. No se limita a exponer el dolor, sino que proporciona una vía para canalizarlo, convirtiéndose en un espacio simbólico donde las audiencias pueden reconocer sus propias experiencias, proyectar sus deseos y articular sus frustraciones. El melodrama es un dispositivo de mediación afectiva que facilita la identificación del público con los personajes y sus luchas. La dimensión catártica de estas expresiones culturales es clave, ya que, al mismo tiempo que reproducen estructuras de poder y desigualdad, también ofrecen un espacio de resistencia simbólica donde los sujetos pueden elaborar sus emociones y construir relatos sobre sí mismos.

En ese mismo libro, Pablo Semán señala que la música popular opera como un mecanismo de **educación sentimental**, al moldear sensibilidades y proporcionar marcos para la interpretación de las emociones. Mientras, Carolina Spataro, por su parte, subraya el papel de las canciones de amor en la configuración de subjetividades, al dotar de voz y forma a sentimientos que, de otro modo, podrían resultar difusos o ininteligibles. Además de funcionar como un espacio de auto-representación donde los sujetos pueden narrarse a sí mismos, la canción romántica también posee una dimensión performativa que promueve la acción. Las canciones contribuyen a la construcción de la identidad sexo-générica de los sujetos, al ofrecer repertorios simbólicos que permiten definir las formas de ser mujer o varón en relaciones erótico-afectivas específicas. Además, la música puede generar movimientos afectivos en quienes la escuchan, permitiendo transitar de un estado anímico indeseado a otro. A través de la repetición, la apropiación y la resignificación de sus letras, las canciones pueden operar como catalizadores de transformación emocional y subjetiva, convirtiéndose en herramientas para la elaboración del deseo, la memoria y la identidad.

Dentro del marco teórico actual sobre el estudio de las emociones en la música popular, resulta imprescindible considerar los aportes de Claudio Díaz y Ángeles Montes (2020 y 2023), quienes abordan esta problemática desde una perspectiva sociosemiótica. En sus investigaciones, estos autores recurren a la lógica peirceana de la primeridad, segundidad y terceridad para diferenciar entre sensaciones, emociones y sentimientos, respectivamente, estableciendo una distinción fundamental en la manera en que estas dimensiones de la experiencia afectiva se estructuran y se comunican en el discurso musical.

Ya Montes (2016) había trabajado, independientemente de la música popular, las emociones como efectos de sentido, a partir de la semiótica peirceana. A diferencia de los enfoques estructuralistas o de la semiótica de las pasiones, plantea que las emociones deben ser comprendidas como efectos de sentido que emergen de procesos inferenciales, es decir, como signos cuya interpretación está socialmente regulada y depende de hábitos, creencias y marcos culturales específicos.

Siguiendo este planteo, las **sensaciones** corresponden a un nivel primario de experiencia, ligado a lo inmediato, lo difuso y lo inefable, en tanto surgen de la interacción directa del cuerpo con su entorno. Las sensaciones son de carácter prediscursivo, pues afectan al cuerpo sin mediación simbólica. Por esta razón, las sensaciones son esencialmente comunicables: pertenecen al ámbito de lo vivido en su estado más puro, antes de ser verbalizadas o conceptualizadas.

Es en el momento en que un sujeto intenta dar sentido a estas sensaciones cuando entra en juego la **emoción**, un proceso que implica una primera operación de categorización. Nombrar una emoción supone un acto discursivo, un intento de ordenar lo informe y de inscribirlo en un marco de inteligibilidad compartido. Esa interpretación se produce dentro de un marco cultural determinado, lo que implica la intervención de normas sociales y procesos de aprendizaje. Es decir, cuando un individuo nombra lo que experimenta, lo que hace es traducir una vivencia prelingüística en un marco interpretativo que le otorga un significado socialmente compartido. Cuando alguien dice “esto que siento es miedo” o “esto es nostalgia”, no sólo designa un estado afectivo, sino que también lo encapsula dentro de un sistema de significados que, aunque le otorga estabilidad, nunca puede capturar la complejidad absoluta de la experiencia. El miedo nunca es unívoco ni idéntico a sí mismo: su manifestación varía según el contexto, la historia personal del sujeto y los marcos culturales en los que se inscribe.

Cuando múltiples emociones se organizan dentro de una estructura más amplia y adquieren coherencia dentro de un marco narrativo, se configura lo que Peirce denominaría un nivel de terceridad: el **sentimiento**. En este nivel, la experiencia afectiva se inscribe dentro de sistemas simbólicos que la dotan de continuidad y sentido: los sentimientos constituyen configuraciones narrativas complejas en las que se organizan y estabilizan diversas emociones dentro de una estructura socialmente reconocida, y en configuraciones discursivas duraderas. El amor, por ejemplo, no es una emoción en sí misma, sino un entramado de emociones que pueden incluir deseo, alegría, tristeza, ansiedad o esperanza, dependiendo de cómo cada cultura y cada individuo lo conceptualicen. Este proceso de estructuración afectiva no ocurre en el vacío, sino que se articula

a través de discursos y prácticas sociales, entre los cuales la música popular desempeña un papel central.

La música, en este sentido, no sólo representa emociones, sino que las hace circular y las vuelve comunicables dentro de un entramado social y cultural. En ella, las emociones adquieren forma narrativa, de modo que la música popular se convierte en un espacio privilegiado para la construcción y transmisión de sentimientos, en tanto configura repertorios emocionales que contribuyen a definir las formas en que los sujetos experimentan, interpretan y comunican sus emociones en la vida cotidiana.

3. La dimensión afectiva del dispositivo de enunciación

El desarrollo dado por Montes (2016) y Díaz y Montes (2020 y 2023), tiene varias consecuencias para el estudio de la música popular:

1. En primer lugar, que las emociones en la música popular no pueden analizarse únicamente como expresiones individuales, sino que deben entenderse como fenómenos semióticos que articulan significados y afectos colectivos en contextos específicos. La música no sólo representa emociones, sino que las produce y las distribuye; y lo hace a través de narrativas, fijando emociones dentro de relatos identitarios.
2. Por lo tanto, y en segundo lugar, que hay un nivel discursivo de las emociones. Por un lado, en cuanto a la categorización de sensaciones, y por otro, en la construcción de narrativas sentimentales. Señalamos que las sensaciones se caracterizan por su **incomunicabilidad**, pues no pueden ser plenamente traducidas en términos lingüísticos o simbólicos sin perder parte de su intensidad y singularidad. La música, en tanto objeto semiótico complejo, opera precisamente en este umbral entre lo que se siente y lo que se puede expresar.

En cierto modo, podríamos aventurarnos a decir que el interpretante lógico busca “domesticar”, “domar” las sensaciones, al transferirlas de un régimen corporal a un régimen lógico racional, si es que esa distinción es posible. Sin embargo, las sensaciones presentan otra característica fundamental: su **ingobernabilidad**, entendida como la incapacidad del

interpretante lógico para controlar ciertas emociones. Hay experiencias afectivas que, incluso cuando son categorizadas y verbalizadas, no se disuelven ni se ordenan de manera pacífica. Por otro lado, en contextos de alta carga emocional, como el desamor, la ira o la pérdida, la enunciación de una emoción puede intensificarla o transformarla en otra experiencia afectiva aún más profunda. En la música popular, esto se observa con claridad en los géneros que trabajan con la catarsis emocional, como la cumbia romántica o la balada, donde el acto de enunciar la emoción en la canción no busca neutralizarla, sino amplificarla y hacerla socialmente compartida.

Esto nos recuerda lo que señalaba Carolina Spataro (2018) sobre la capacidad de las canciones de amor para hacer parcialmente inteligibles los afectos y modificar o amplificar estados anímicos, ambas cuestiones que tienen que ver con la pretensión de gobernar las sensaciones: las canciones no sólo dan voz a las emociones, sino que configuran la manera en que los sujetos las perciben y las viven, permite que las sensaciones –que inicialmente emergen como sensaciones caóticas o ingobernables– se conviertan en emociones, en discursos, en relatos que las hacen comprensibles y comunicables (siempre de manera parcial). La música habilita movimientos afectivos: permite alcanzar o modificar ciertas emociones y transitar de un estado anímico indeseado a otro.

Es decir, la música no sólo opera como un espacio de catarsis, sino que también se configura como un agente de transformación emocional. La escucha de una canción de desamor, por ejemplo, no sólo permite procesar el dolor, sino que puede articular un tránsito hacia la resignación o la reafirmación de la autonomía del sujeto. En definitiva, la música popular funciona como mediador afectivo que traduce la incommunicabilidad de las emociones en una forma de expresión inteligible, legítima y colectivizada.

3. En tercer lugar, que es necesario reconsiderar el papel del cuerpo. Montes critica los enfoques que separan lo cognitivo de lo corporal y propone, en su lugar, una concepción de la cognición in-corporada

(*embodied*), en la que la producción de sentido involucra tanto procesos inferenciales como experiencias sensoriales y afectivas. Esto tiene implicaciones fundamentales para el análisis de la música, ya que permite comprender cómo las canciones generan efectos emocionales que no sólo son interpretados intelectualmente, sino que se experimentan físicamente a través del ritmo, la melodía y la interacción corporal con la música. Continuando esta línea de razonamiento, Claudio Díaz y María de los Ángeles Montes (2023) cuestionan la dicotomía entre lo representacional y lo afectivo, proponiendo en su lugar un enfoque que contemple la articulación entre ambos niveles.

Este análisis permite comprender, por ejemplo, cómo ciertos géneros musicales pueden quedar asociados (adheridos, diría Sara Ahmed) a estados afectivos específicos. La cumbia romántica, por ejemplo, se inscribe dentro de un paradigma melodramático que enfatiza el amor y el desamor en clave de sufrimiento y redención, mientras que la cumbia villera proyecta una emocionalidad basada en la resistencia, la rabia y la afirmación identitaria del pibe de barrio.

4. Cerrando

Para cerrar, vuelvo a las dos preocupaciones de las que había partido inicialmente, que eran las dos anécdotas narradas.

Si sintetizo metodológicamente lo hasta aquí desarrollado en cuanto a la **dimensión discursiva del dispositivo enunciativo**, podría decir que me centro en qué representaciones y afectos dispone un enunciado, una letra, como preferibles en un estado de sociedad determinada, cuáles interacciones habilita, a quiénes propone como escuchas ideales y, también, cuáles apropiaciones se realizan y están posibilitados por la dialéctica entre la letra y el contexto sociodiscursivo.

Imagen 3

en el marco de los condicionantes socioculturales, los agentes sociales producen discursos a partir de opciones estratégicas (no necesariamente conscientes) que se objetivan en enunciados que podemos analizar.

- qué representaciones y afectos dispone un enunciado como preferibles en un estado de sociedad determinado.
- cuáles interacciones habilita y a quiénes propone como escuchas ideales.
- cuáles apropiaciones se realizan y están posibilitadas por el contexto socio-discursivo.

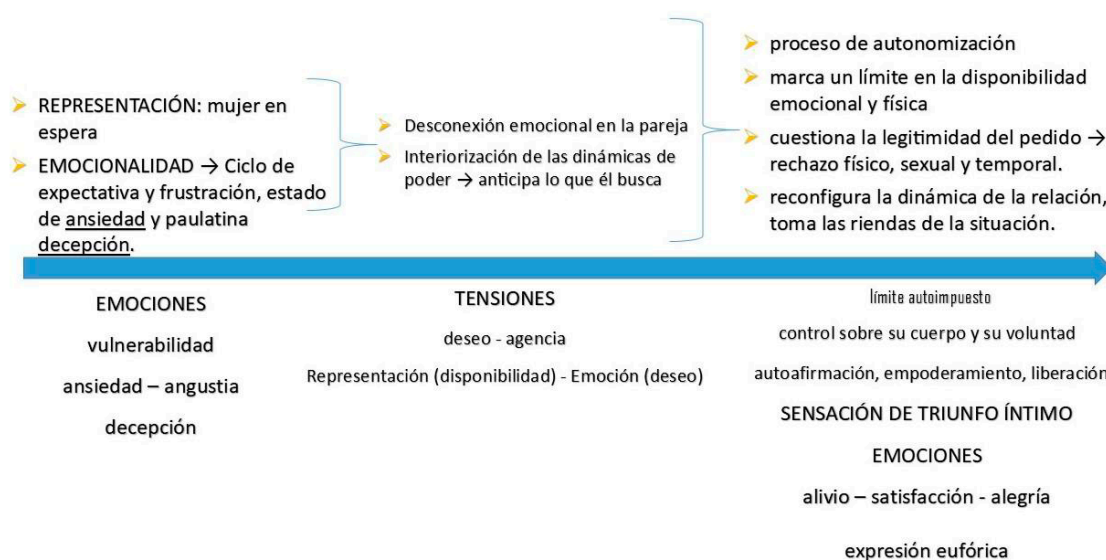
En cuanto a la primera anécdota, el análisis de *Llamame más temprano* permite repensar las dinámicas afectivas desde la perspectiva de la resistencia subalterna y la educación sentimental en el contexto de **nuevas formas de vinculación sexoafectiva mediadas por tecnología**. En una primera aproximación, la canción puede ser interpretada como la representación de una mujer en espera, cuyo recorrido temporal –desde las diez de la noche hasta las cinco de la mañana– manifiesta un estado emocional que transita por la ansiedad, la expectativa y, progresivamente, la decepción. La imposibilidad de tomar agencia en el inicio de la interacción (el acto de escribir antes que el varón) refuerza una estructura de pasividad afectiva que tradicionalmente ha sido adjudicada a la subjetividad femenina, dentro de los vínculos amorosos heteronormativos.

No obstante, la evolución del relato dentro de la canción permite identificar una transformación en la relación de poder afectivo. Cuando finalmente llega el mensaje esperado, la respuesta de la enunciadora revela un proceso de reconfiguración emocional: *sé que tomaste*, una frase que no sólo marca la desconexión emocional de la otra parte, sino que inscribe la interacción en un régimen de desapego y reconocimiento de patrones relacionales predecibles

(sé lo que buscas). En este punto, la protagonista ya no es sólo la mujer que espera, sino un sujeto que comprende las dinámicas del vínculo y que introduce una ruptura en la lógica de disponibilidad afectiva: *no da para que te lo dé*. Este límite autoimpuesto no se traduce en una ausencia de deseo –de hecho, la canción comienza con la expresión de un interés por el reencuentro– sino en una decisión que desafía la linealidad del relato romántico tradicional. La enunciadora, aun reconociendo su deseo, ejerce control sobre su propia emocionalidad y establece un punto de inflexión que no sólo redefine la relación con el otro, sino también con ella misma.

En términos afectivos, este tránsito desde la vulnerabilidad y la ansiedad hacia el establecimiento de un límite autoafirmativo genera una transformación emocional que culmina en sentimientos de liberación, autoafirmación y alegría. La representación preferible de la canción, desde esta perspectiva, se inscribe dentro de un régimen discursivo de resistencia subalterna, donde la subjetividad femenina se emancipa de la lógica de espera y regula su propia disponibilidad afectiva y sexual. Sin embargo, esta resignificación sólo es posible dentro de condiciones discursivas específicas: la emergencia de nuevos cuestionamientos a los roles tradicionales de género, el avance de los derechos de las mujeres y, especialmente, la reconfiguración de las relaciones sexoafectivas en el marco de la digitalización y la mediación tecnológica.

Imagen 4



En este punto, la referencia a la tecnología en *Llamame más temprano* adquiere una relevancia particular. La canción tematiza el uso del mensaje como mediador en la interacción amorosa, dentro de un contexto donde las relaciones sexoafectivas no sólo han sido transformadas por la digitalización, sino que además están en un proceso de auto-producción y regulación colectiva.

Como señala la educación sentimental en la música popular, estas canciones no sólo reflejan prácticas afectivas, sino que también intervienen en la construcción de los marcos normativos de las interacciones contemporáneas. Esta canción plantea una regulación de las relaciones sexuales ocasionales dentro de un nuevo sistema de códigos afectivos. Si bien existe un consenso en torno a la posibilidad de encuentros sexuales sin un compromiso afectivo tradicional –es decir, desligados de la lógica del matrimonio o de la pareja estable–, el problema que se debate no es la sexualidad en sí misma, sino el grado de implicancia emocional que debería subsistir dentro de estas relaciones. La canción marca un punto de inflexión en este debate al establecer que la existencia de un vínculo sexual no implica necesariamente indiferencia ni desapego, sino que puede coexistir con otras formas de cuidado o reconocimiento mutuo. Por lo tanto, *Llamame más temprano* opera en un doble nivel. Por un lado, representa las tensiones de una nueva subjetividad femenina que, si bien acepta la fugacidad del vínculo, exige un grado de reciprocidad en la interacción afectiva. Por otro, acciona sobre la realidad social al proveer un marco de educación sentimental en torno a la tecnoafectividad, estableciendo criterios para la regulación de estas nuevas formas de relación.

En términos de enunciación, el enunciatario ideal de la canción parece corresponder a una mujer joven y soltera, que se encuentra en diálogo con estas nuevas formas de vinculación. Sin embargo, las apropiaciones posibles son múltiples: un hombre interesado en comprender los códigos afectivos de la era digital, una mujer separada que navega las dinámicas de la tecnoafectividad en su reinserción en el “mercado amoroso”, o cualquier sujeto que experimente la tensión entre deseo, agencia y disponibilidad en un contexto de relaciones mediadas tecnológicamente. En todos los casos, la canción se convierte en un espacio discursivo donde se discuten, regulan y redefinen las formas del deseo, la espera y la autonomía emocional dentro del nuevo paradigma afectivo contemporáneo.

Imagen 5

- Representación preferible → resistencia subalterna
- Afectos preferibles
 - Emoción → alivio, alegría
 - Sentimiento → autoafirmación, liberación
- Estado de sociedad determinado (discursos sociales):
 - avances en los derechos de las mujeres → reivindicación de la autonomía sexual
 - cuestionamiento de los roles tradicionales.
 - nuevas formas de vínculos sexoafectivos no codificadas, en proceso de (auto)regulación
 - mediadas por tecnología
 - circunstancialidad ≠ indiferencia y desapego
- Enunciario ideal: mujer joven soltera
 - La expresa en sus tensiones
 - Le provee educación sentimental
- Apropiaciones:
 - Mujer separada frente a la nueva realidad tecno-afectiva
 - Hombre y educación sentimental

De hecho, son múltiples las expresiones que apelan a estas formas de mediación tecnológicas como nuevas prácticas en las que las relaciones se manifiestan: “te clavo el visto”, dice la propia Mano Arriba; “quise mandarte un mensaje y me tienes bloqueado”, canta Emanero; “pasamos de estar juntos en la secundaria a stalkearnos con las cuentas secundarias”, agrega Luk-Ra, o “todavía me estás viendo todas las historias”, dice Karol-G...

Así, la música popular, en su dimensión narrativa y emocional, desempeña un papel fundamental en la educación sentimental de las relaciones mediadas por tecnologías, ofreciendo un marco interpretativo para comprender las dinámicas afectivas contemporáneas. Aborda las tensiones, paradojas y expectativas propias de la tecnoafectividad, es decir, de los vínculos emocionales configurados en entornos digitales, reflejando las transformaciones en las formas de relacionarse y, al mismo tiempo, proporcionando herramientas simbólicas para procesar estas experiencias.

En cuanto a la segunda anécdota, el análisis de *Mi historia entre tus dedos* de Gianluca Grignani permite examinar cómo la canción reproduce ciertos esquemas narrativos asociados a la representación del varón dolido y las dinámicas de culpabilización de la mujer dentro del repertorio romántico masculino. Des-

de su estructura discursiva, la letra organiza un relato de desamor en el que el enunciador masculino externaliza la responsabilidad de la ruptura, construyendo la figura de una mujer emocionalmente distante y enigmática, cuya falta de claridad o comunicación es presentada como el núcleo del conflicto. La frase “si no quieres ni decir en qué he fallado” sintetiza esta estrategia, en la que la voz masculina se posiciona como víctima de una interlocutora que, al no explicitar sus razones, se vuelve incomprensible y, en última instancia, responsable de la imposibilidad del vínculo.

Junto con esta tendencia a desplazar la culpa, la canción refuerza una lógica de reafirmación masculina a través de la figura del miedo al reemplazo, un elemento recurrente en la representación del varón herido dentro de la música romántica. La línea “mi sitio lo ocuparás con alguno, igual que yo, mejor, lo dudo” no sólo introduce la idea de la sustitución amorosa, sino que inscribe esa posibilidad dentro de un marco de comparación en el que el enunciador reafirma su superioridad frente a eventuales competidores. Aquí se evidencia una estructura de machocentrismo, en la que la identidad masculina se define en función del lugar que ocupa en la vida afectiva de la mujer y de la competencia con otros varones. En lugar de concebir el amor como una experiencia singular y fluida, el enunciador lo reconfigura dentro de una lógica jerárquica, donde su valor depende de su irremplazabilidad. Esta formulación implica, además, una subestimación implícita de la mujer, cuya capacidad de elección es minimizada a la imposibilidad de encontrar a alguien “mejor”.

Dentro del paradigma discursivo en el que se inscribe la canción (la canción romántica), la representación preferible de esta narrativa se basa en un registro disfórico, donde la emocionalidad masculina oscila entre la tristeza, el enojo y una resignación teñida de culpabilización de la mujer (“mis problemas se llaman tú”) y falta de aceptación de su independencia emocional (“amigos para qué, maldita sea”). Esto no se presenta sólo como una experiencia personal, sino como parte de un sentido común compartido: “Se dice que con cada hombre, hay una como tú”, reproduciendo ciertos estereotipos como la mujer fría y distante (“definitiva”) y la incomprensibilidad de la mujer. Además, en cuanto a estereotipos de género, se manifiesta una tensión entre la expresión afectiva masculina y la necesidad de sostener una imagen de fortaleza emocional: “sólo

por eso, tú me ves hacerme el duro / para sentirme un poquito más seguro". La canción, en este sentido, no sólo opera como un reflejo de estos discursos, sino que también provee a su enunciatario ideal –un varón que atraviesa una experiencia de desamor– una educación sentimental que le permite procesar su dolor dentro de un marco narrativo donde su sufrimiento es legitimado.

Lo que resulta particularmente significativo en esta anécdota no es sólo el análisis de la canción dentro de su marco discursivo original, sino el proceso de apropiación femenina que transforma radicalmente su sentido. Las colegas que protagonizan esta experiencia intervienen activamente en su recepción, resignificándola desde una perspectiva que desactiva los mecanismos de culpabilización de la mujer y victimización del enunciador masculino. La canción se convierte en un espacio de confrontación: cada verso es intervenido con un contra-discurso sintetizado en el insulto que se añade al final de cada estrofa.

Esta estrategia performativa desplaza la significación hacia una escenificación de la manipulación afectiva: la letra deja de ser percibida como expresión de una angustia sincera y pasa a ser leída como la repetición de un patrón recurrente dentro del repertorio romántico masculino. Este desplazamiento opera también en el nivel afectivo: lo que originalmente se construía como una canción de tristeza, resignación y sufrimiento amoroso se convierte, a partir de la reapropiación femenina, en una denuncia de los dispositivos emocionales que sostienen el discurso del varón herido; la estructura disfórica de la canción se invierte y da lugar a un registro eufórico, donde las emociones dominantes son el enojo y la alegría, sentimientos asociados son el hartazgo y la liberación, respectivamente.

Esta apropiación es posible porque la propia estructura discursiva de la canción permite su intervención: al exponer un dispositivo narrativo reconocible –el varón herido que no comprende el motivo de la ruptura y se reafirma en su propia superioridad–, se vuelve un espacio de confrontación en el que la audiencia femenina, ya familiarizada con estos discursos de dominación afectiva, puede subvertir su sentido. Es así como la voz masculina es desplazada de su posición central y reconfigurada como un discurso obsoleto, un mecanismo predecible que la mujer ya conoce y al que ya no le otorga validez. La exasperación frente

a la repetición de estos patrones narrativos permite que la mujer se posicione activamente en la recepción de la canción, incorporando un contra-discurso que desactiva la efectividad del relato original. Entonces, lo que en un primer nivel funciona como una expresión de dolor masculino, se resignifica como una denuncia del modelo de masculinidad que, tras la ruptura, necesita reafirmarse a través de la culpabilización de la mujer y la competencia con otros varones.

Este desplazamiento significativo responde a un estado de sociedad en el que las narrativas románticas han sido sometidas a un proceso de revisión crítica. El reconocimiento, por parte de la mujer, de los mecanismos discursivos que históricamente han sostenido su subordinación afectiva permite que la canción se convierta en un objeto de disputa, en el que se cuestiona la noción de que la culpa debe recaer sobre ella por no haber sido “suficientemente clara” en su comunicación. Frente a la idea de que el problema radica en la incomprendibilidad de la mujer, la apropiación de la canción invierte la carga del conflicto: no se trata de que la mujer no haya explicado, sino de que el hombre no ha sido capaz de reconocer sus fallas sin depender de una guía externa.

Finalmente, esta resignificación también desactiva la lógica de competencia masculina que la canción propone. Desde esta nueva perspectiva, la mujer no necesita validar la jerarquización entre varones ni aceptar que su valor esté determinado por la comparación entre ellos. En lugar de inscribirse en el circuito de reafirmación del enunciador masculino, la apropiación femenina convierte la canción en un espacio de resistencia afectiva, donde el acto de no creerle nada al hombre se traduce en una ruptura con el dispositivo narrativo del varón herido.

De este modo, *Mi historia entre tus dedos* deja de ser una canción de amor y desamor y se transforma en una puesta en evidencia de los discursos de manipulación emocional que han sostenido históricamente las narrativas románticas masculinas. Sin embargo, no se trata de un cambio “arbitrario”, sino de una relectura que emerge de las condiciones de producción del discurso musical contemporáneo, en el que las tensiones de género y las transformaciones en los modos de vinculación han generado un campo propicio para la relectura crítica de los discursos amorosos heredados. Así, la música popular

no sólo funciona como un espacio de reproducción de normas afectivas, sino también como un terreno en disputa, donde las audiencias pueden apropiarse de los dispositivos enunciativos y resignificarlos en función de nuevos marcos interpretativos.

A partir de la semántica global de Maingueneau (1984), puede formularse una conclusión en términos de la configuración discursiva que organiza y delimita las posibilidades interpretativas del análisis musical: la canción popular no es un mero vehículo de expresión individual, sino una estructura discursiva que opera dentro de un sistema de significación regido por convenciones enunciativas y paradigmáticas. El concepto de dispositivo enunciativo se erige como eje articulador que permite comprender cómo ciertos discursos configuran identidades y afectos, determinando los marcos de inteligibilidad dentro de los cuales se inscriben las interpretaciones posibles. En este sentido, el estudio demuestra que la enunciación en la música popular no es arbitraria, sino que responde a una serie de restricciones y condiciones de producción que estructuran su legibilidad dentro de un campo discursivo específico. Así, el análisis no puede reducirse a su literalidad textual, sino que debe abordar la intersección entre estructura enunciativa, afecto y performatividad, lo que permite situar la canción en un entramado semiótico más amplio donde los discursos se configuran en función de sus condiciones de circulación y apropiación social.

Desde la perspectiva de la semiosis social de Verón (2004), por otra parte, la música popular no sólo constituye un espacio de producción discursiva, sino que se inscribe dentro de un proceso de circulación y resignificación constante en el que los sujetos sociales se apropian de los enunciados de manera diferencial. Mi análisis apunta a demostrar que las canciones funcionan como formaciones discursivas que se articulan con los imaginarios que regulan la producción de sentidos dentro de un contexto determinado. En este marco, la música no es únicamente una instancia de representación, sino un dispositivo de producción de subjetividades y afectos que moldea la experiencia social a través de la construcción de narrativas identitarias. Así, la semiosis social permite comprender que las canciones no sólo significan en el momento de su emisión, sino que son reapropiadas en múltiples situaciones que transforman su valor semiótico en función de las condiciones de recepción.

Para finalizar, entonces, podemos cerrar citando a María de los Ángeles Montes acerca de la importancia de los estudios de las emociones, especialmente en el ámbito de la música popular:

El estudio de los sentimientos como son definidos por una comunidad dada y en un momento particular, es una clave de acceso importante para el análisis sociosemiótico de las distintas sensibilidades sociales o culturas afectivas y, con ellas, de las regulaciones a las que responde la producción de emociones (...) El estudio de esas culturas afectivas a través del análisis de los sentimientos que esas sociedades producen, censuran, difunden y regulan, abre una puerta acceso privilegiada al estudio de la producción y comunicación de reglas sociales para la producción de emociones (2016, p.198).

Referencias

- Ahmed, S. (2013). *The cultural politics of emotion*. Routledge.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI.
- Bruner, J. (2021). *Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Gedisa.
- Cabrelles Sagredo, M. S. (2007). Las emociones y la música. *Revista de folclore*, (324), 183-192.
- DeNora, T. (2000). *La música en la vida cotidiana*. Cambridge University Press.
- Díaz, C. (2005). El lugar de la 'tradición' en el paradigma clásico del folklore argentino. *Actas IASPM*. Buenos Aires.
- Díaz, C. (2009). Entre el payador perseguido y el provinciano cantor: el dispositivo de enunciación en la canción folklórica argentina. *Actas del IV Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso y I Jornadas Internacionales sobre Discurso e Interdisciplina*.
- Díaz, C. (2015). Mapas de escucha y dispositivos de enunciación: una aproximación a la producción de sentido en la recepción de músicas populares. En Díaz, C. (comp.) (2015). *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Recovecos.
- Díaz, C. (2022). *Variaciones sobre el Ser Nacional: una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Ediciones UNL.
- Díaz, C. y Montes, M. A. (2020). Músicas populares, cognición, afectos e interpelación: Un abordaje socio-semiótico; *El oído pensante*; 8; 2; 8-2020; 38-64. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Ciencias Antropológicas.
- Díaz, C. y Montes, M. A. (2023). La dimensión afectiva de las músicas populares: Una propuesta para su análisis; *Revista del Instituto Superior de Música*; 24; 12-2023; 1-12. Universidad Nacional del Litoral. Instituto Superior de Música.
- Greco, M. & Stenner, P. (2008). *Emotions: a social science reader*. Routledge.
- Greimas, A. J. y Fontanille, J. (1994 [1991]). *Semiótica de las pasiones (De los estados de cosas a los estados de ánimo)*. Siglo XXI.
- Lara, A. y Enciso Domínguez, G. (2013). El giro afectivo. *Athenea digital*, 13(3), 101-119.
- López, I. (2013). Consideraciones en torno a la canción como objeto de estudio. *Jornaler@s: Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos*, 1, 110-123.
- Madrid, S.; Valdés, T. y Celedón, R. (comps.) (2020). *Masculinidades en América Latina. Veinte años de estudios y políticas para la igualdad de género*. Universidad Academia Humanismo Cristiano.
- Maingueneau, D. (1984). *Génesis de los discursos*. Crear.
- Modonesi, M. (2006). Resistencia: subalternidad y antagonismo. *Revista Rebelión. La izquierda a debate*. 07 de marzo, 2006.

- Montes, M. A. (2016). De la semiótica de las pasiones a las emociones como efectos: la dimensión afectiva vista desde una mirada pragmatista. *Linguagem em (Dis) curso*, 16, 181-201.
- Perassi, L. (2023). Dispositivo enunciativo de la subjetividad femenina subalterna en la cumbia cantada por mujeres. *Umbrals de la Comunicació*, 3(3), 1-20.
- Perassi, L. (2024). Tensiones de género y de clase. La auto-representación del “pibe de barrio” en las letras de L-Gante, *XXI Encuentro Nacional de Carreras de Comunicación (ENACOM)*, septiembre de 2024, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.
- Spataro, C. (2018). ‘Esa canción cuenta mi historia de amor’: Mujeres, música romántica y procesamiento social de las emociones. En Tupinambá de Olhoa, M. y Pereira, S. L. (org.) *Canção romântica. Intimidade, mediação e identidade na América latina*. Folio Digital, pp. 71-94.
- Verón, E. (1986). La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política. En *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, pp.1-12. Hachette.
- Verón, E. (2004). *Fragments de un tejido*. Gedisa.
- Vila, P. (ed.) (2017). *Música, danza, afecto y emociones en América Latina*. Lexington Books.
- Viveros Vigoya, M. (2021). Masculinidades en América Latina: Entre el cambio y la permanencia. *Revista Ciencias Sociales*, 34, 13-40.

“En las entrañas del eterno olvido”: Ars oblivionis y política de lo memorable en el *Quijote*

Juan Diego Vila

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”
Universidad de Buenos Aires
juandiegovila2@gmail.com

A la feliz memoria de Silvia Serebrinsky

-I-

Cuando la Comisión Local Organizadora tuvo la deferencia de invitarme a participar en estas Jornadas cuyo lema “Activar la palabra, trabajar la(s) memoria(s)” cifra la trascendencia de los 25 años transcurridos desde el primer encuentro, supe, casi al instante, que mi entusiasta aceptación para retornar a la bellísima Jujuy de tantas entrañables amigas no estaría exenta de complejidades para precisar un tema que resultara significativo y pertinente para un evento con el cual, además, se buscaba celebrar 40 años de democracia en nuestro país.

Mis reparos iniciales excedían el cruce de la focalización temática y la especificidad disciplinar, puesto que si bien las artes de la memoria y sus problemáticas conexas son un filón bien preciso al interior de los estudios sobre el Siglo de Oro español en sus ingenios y problemáticas culturales bien diversas —con un volumen, variedad y riqueza que me disuadieron convincentemente de no aventurarme en territorio en el cual toda originalidad brillaría por su ausencia—, no dejaba de reconocer, por otra parte, que el tema que sí me interesaba ameritaría un rodeo liminar de cara a este distinguido auditorio.

En efecto, en estos días aciagos en los que insistentemente advertimos cómo se busca horadar consensos democráticos básicos respecto de las políticas de Memoria, Verdad y Justicia, coqueteando con estrategias jurídico-burocráticas que reinstauren políticas de olvido y revictimización de los 30.000 desaparecidos, no me resultaba respetuoso ni productivo para la necesaria recepción de mis consideraciones no obrar un posicionamiento explícito que deslindara los alcances de mi interés académico en mi lectura del *Quijote*.

Al indagar sobre el olvido y su funcionalidad en la obra cervantina —en tanto eje temático estructurador— no me mueve solapado interés de legitimar y prestigiar retrospectivamente arteras políticas actuales con fines concretos muy definidos —liberar a los genocidas y aniquilar las muy necesarias empresas de la memoria en nuestro país—, sino antes bien, la voluntad de comprender mejor las aristas de un elusivo concepto.

Ya que el olvido, y las prácticas de olvidar(se), en el plano individual o colectivo, suelen estar muy negativamente connotadas, me mueve la expectativa de que la revisión de esta constelación significativa en el *Quijote* coadyuve, si bien mínimamente, a recuperar luces alternas desde las cuales seguir pensando la polar oposición de memoria y olvido que construye nuestras culturas.

-II-

Me apresuro aclarar, en este estadio inicial de mi análisis, que el recorrido que propondré no aspira a la exhaustividad analítica de todos los pasajes en que el texto del *Quijote* discurre sobre el olvido, por cuanto la evidencia léxica compulsada de los términos afines al igual que las expresiones figuradas, o los antónimos negados —‘no recordar’, ‘no tener memoria’—, excede holgadamente el centenar de ocurrencias y resultaría inmanejable para los fines analíticos de esta comunicación. Razón por la cual apuesto por el rastreo de nodos temático-conceptuales cuya recuperación enriquezca, desde la variedad, los alcances de la problemática. Y forzoso resulta, también, el que este hilván trascienda la expectativa de una escritura ajustada a la secuenciación de partes y capítulos puesto que el texto cervantino no es un tratado orgánico y programático sobre el olvido que progresa capítulo a capítulo, aunque, en su totalidad, se puedan auscultar muy diversas iridiscencias sobre el tema que activan reenvíos de lectura entre secuencias no necesariamente contiguas.

Dicho lo cual, con todo, y aún a riesgo de parecerles contradictorio, me veo forzado a comenzar, no casualmente, por la apertura de la fábula, quizás el *incipit* novelesco más reconocible:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza

en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor (I, 1, p.23)¹.

La potencia de la frase —que debemos atribuir a un anónimo primer autor de la ficción— pende, tal como es de todos sabido, de la voluntad de olvido (Molho, 2005). Cláusula elocutiva “de cuyo nombre no quiero acordarme” que la crítica rastreó, con dispar fortuna, en tres orientaciones básicas. Un inicio semejante al de un cuentista folklórico en el que el emplazamiento originario se difumina por alegados fallos de memoria del relator tradicional quien, de ese modo, recrea una atmósfera de vaguedad con la que tiñe su discurso. Un remedo de los modelos cultos historiográficos —particularmente Heródoto—; (Lida de Malkiel, 1939), o, incluso, un rasgo polémico en el vínculo con las novelas de caballerías.

Sin embargo, estas opciones exegéticas, de corte genético-genérico —el modelo empleado para dar inicio al propio discurso—, no bastan para despejar varios interrogantes encriptados en la frase verbal. “No querer acordarse” no equivale, en sentido estricto, a “olvidar” pues al explicitar la dimensión volitiva se tensa un hiato semántico que va de la expectativa a la consumada realización.

Todo hace suponer que el narrador oblitera lo que efectivamente conoce, por razones que permanecen crípticas. Inicia un pacto de consumo ficcional en el cual, a las claras, se propone la inexcusable aceptación de una asimetría memoriosa en los contenidos compartidos con los lectores. De forma tal que el narrador se perfila, estratégicamente, como gestor de silencios y blancos —el nombre velado del lugar—, mas oculta el peso ominoso de su rol en muy prolija enumeración de particularismos del protagonista y su estatus social.

Un segundo aspecto relevante es que, para el tema que nos convoca, “acordarse” y “olvidar” no se maridan, de un modo igualmente armónico e inversamente complementario, con verbos auxiliares que expresen deseos, o voluntades. Puesto que, conforme fue acreditado por muy varias *Artes Memoriae* renacentistas y barrocas (Rodríguez de la Flor, 1995 a y b; Yates, 1974), pueden colegirse

1 Todas las citas del *Quijote* (Cervantes, 1983) provienen de la edición citada en bibliografía. En el párrafo se indica, entre paréntesis, en números romanos la parte, y, en arábigos, el capítulo y la página respectiva.

estrategias que activen o potencien los recuerdos con prácticas y dinámicas comprobadas, pero, inversamente, la fortuna de anhelar el olvido y controlarlo está, inmemorialmente, en entredicho. Motivo por el cual la autoridad del narrador privilegia la opción de negar un recuerdo —pues la memoria se activa y se creía controlable— antes que, por el contrario, hacer una apuesta elocutiva por el inasible olvido.

Y no es un detalle menor, en tercera instancia, el que para tipificar ese peculiar ejercicio de memoria se haya privilegiado una opción verbal que jerarquiza la víscera más noble del ser humano, puesto que “acordar(se)” o “recordar” significan volver a emplazar en el corazón un dato, un hecho, puesto que, desde la antigüedad, se consideraba que allí residía la memoria. Motivo por el cual no es un exceso interpretativo sugerir que el narrador aspira, también, a regular afectos de terceros y controlar los propios al sumir en la anonimía el topónimo original de la ficción.

Punto en el cual no está de más que para comprender el sentido del verbo “olvidar”, hay que partir del verbo *oblivisci*, que es “deponente”, es decir, un verbo con forma pasiva pero significado activo”. Y que “esta cualidad formal se adecua bien al significado “olvidar”, que también se sitúa como una especie de *medium* entre actividad y pasividad” (Weinrich, 1999, p.15). Diferencia que impacta, con claridad, en la metáfora asociada a los verbos confrontados.

Mientras la acción de recordar propende a la espacialización, a lo legible y lo reconocible —la claridad es un vector cardinal—, olvidar implica, precisamente, todo lo contrario, no sólo porque anejo al olvido es la idea de borramiento, de desterritorialización, sino también porque las bases léxicas con las cuales se gesta el término apuntalan la imagen de un saber que se anega en la indiferenciación, que se cuela en lo indiscernible y que, claramente, se percibe regido por la oscuridad.

Que en todo olvido subyazca cierta dosis de pasividad habilita la comprensión de que en la propia autfiguración que inició el primer autor con sus palabras se haya decantado por el “no quiero acordarme” ya que así trasunta un control propio de su rol literario que el olvidar parece desnaturalizar. Mas esta presunta equivalencia no es extrapolable ni funciona del mismo modo en toda la obra, razón por la cual será preciso focalizar escenas donde el olvido es men-

tado, discriminando acciones, protagonistas y contextos, para discernir qué es lo propio del concepto que está en juego en cada caso.

-III-

La memoria, entendida en el Siglo de Oro como una de las cinco partes integrales de la Retórica, pero también como potencia del alma —desde una perspectiva confesional cristiana—, fueron conceptualizaciones que permearon las más diversas disciplinas de la primera modernidad, tanto humanísticas como proto científicas. Y el análisis de su impacto en el *Quijote* es punto que la crítica no soslayó, desde los vínculos con las teorías humorales que perfilan el tipo de memoria que le correspondería al caballero, hasta el impacto de la mnemotecnia y los varios artificios para el recupero de recuerdos. Hay, sobre el punto, páginas señeras y muy sustanciosas de Egido (1994), Redondo (1998 a) y Fine (2002). Pero, en contrapartida, nada hay analizado sobre el olvido, aunque hayamos creído, tras consultar el tsunami incesante de bibliografía cervantina, que con seguridad lo habría.

Pensar por qué el estudio del olvido en el *Quijote* ha sido materia que no atrajo a los especialistas ameritaría un abordaje diverso que el que aquí proponemos. Baste el consuelo, en todo caso, de que comparte un destino análogo al de otros conceptos negativos tales como la nada, el silencio, el blanco de escritura o el vacío. Fenómeno, además, que no resulta privativo del caso cervantino ya que, si se piensa en el olvido, advertimos que poco y nada es lo escrito a propósito de otras obras del Siglo de Oro, al punto que un exquisito análisis del tema en las *Soledades* de Joaquín Roses (2017) parecería ser la excepción que confirma la regla.

Y si ampliamos nuestra mirada a la historia de la cultura, en general, tampoco hay grandes diferencias. El excelente ensayo de Weinrich (1999), *Leteo. Arte y crítica del olvido*, sigue siendo referencia inexcusable y se vuelve forzoso precisar, con todo, un diferendo. Al pensarse el olvido como contracara de la memoria se abre, potencialmente, un distingo estrictamente pertinente. Puesto que los estudios de la memoria abarcan tanto el recuerdo individual como el colectivo. Y es notorio, por cierto, que, desde las neurociencias y la psicología,

la problemática del olvido en un individuo está profusamente trabajada. Ángulo que, por caso, no nos resulta de utilidad porque ningún personaje es un ser humano ni somos afectos a las lecturas psicoanalíticas de los textos literarios.

Con todo, afortunadamente, destaca entre los abordajes preocupados por la memoria colectiva un brillante y muy reciente análisis de Marc Angenot (2023) en cuyos postulados téticos y analíticos hallé eficaz guía para encausar mi trabajo textual y analítico.

Para Angenot el punto de partida de todo análisis debería ser sondear cómo, en cada estadio de la cultura, se vuelve legible una economía del olvido porque lo evidente, para él, es que todo simulacro conmemorativo de persona o hecho histórico encubre, inversamente, la imposibilidad humana de recordar todo, absolutamente todo, sin ningún tipo de distorsión. De lo cual se seguiría, a su juicio, el que las sociedades administran, continuamente, de un modo que no es aleatorio ni universal, sino que se ve regido por las fuerzas vigentes en cada contexto, regímenes de olvido. Cada hito que se reconoce como recordatorio de algo, legible como voluntad de subsistir del pasado en nuestro presente, enmascara el inmenso abismo del olvido en el que millones de vidas anónimas, circunstancias y pormenores existenciales han desaparecido.

De ahí que, para él, resulte insoslayable aceptar el que, en cada momento de la historia lo que cada sociedad reconoce e instituye como propio de su civilización —el fruto memorable de sus hechos y logros—, supone también, en movimiento complementario e invisibilizado, la consolidación de regímenes de borramiento de todo cuanto se juzga menor, disvalioso o marginal. Al punto que, conforme se acrecienta el paso del tiempo, lo que retiene la memoria de una sociedad sobre sí misma es, citando a Virgilio, “lo poco que flota en un inmenso abismo” (*“rari nantes in gurgite vasto”*).

Razón por la cual, para Angenot, la obsesión con la fama, la ilusión de devenir memorable —en el pasado, pero también hoy día— es vano conjuro subjetivo con el cual los individuos negocian la angustia personalísima ante la finitud y la certeza de que todo recuerdo respecto de ellos, ya muertos, está destinado al desvanecimiento más temprano que tarde. Punto en el cual, sugestivamente, se revela uno de los puntos más atractivos de su propuesta.

En efecto, Angenot reconoce —no podría no hacerlo— la bien documentada labor de historiadores y cronistas cuyo cometido primordial fue, durante siglos, preservar el recuerdo de los poderosos y celebrar, para la posteridad, la pervivencia de logros, triunfos y conquistas que de un modo directo o derivado a ellos cabría atribuir, al tiempo que silenciaron lo inconveniente o aquello que, a su juicio, sería, en estricto sentido etimológico, infame. Aunque también admite —y ello lo juzgo decisivo— el que el discurso historiográfico tenga, en el discurso literario de cada momento, un contrapeso eficaz inversamente perfilado cuya valía para pautar una economía del olvido resulta insoslayable.

Ello por cuanto, a su criterio, la serie literaria puede tornarse subversiva e irónica ante la economía singular de los escritos históricos de cada momento. Pues la ficción funge de reservorio ejemplar, despersonalizado, de los destinos comunes e insignificantes. Ya que, como afirma Angenot,

Creemos que nos acordamos del Lazarillo de Tormes y de Emma Bovary porque nuestra cultura no tiene ningún recuerdo ni se preocupa por tener recuerdos de ningún vagabundo, de ningún pícaro español, ni de ninguna pequeña burguesa francesa mal casada del siglo XIX, ella no tiene lugar en el recuerdo (Angenot, 2023, p.22).

La literatura, entonces, deviene fantasmático espejo del común olvido.

-IV-

Todo rastreo de los pasajes textuales en los cuales el olvido configura constelaciones significantes en el texto del *Quijote* no puede prescindir de la secuencia donde se refiere la metamorfosis caballeresca habida cuenta de que, desde allí, se despliegan y contraponen distintos tipos de olvidos.

En efecto, tras dejar en la indeterminación el verdadero nombre de don Quijote, el narrador precisa a su respecto una trasgresión constitutiva de su futura identidad:

Es pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año) se daba a leer libros

de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aún la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos (I, 1, p.24).

La descripción no podía ser más precisa. Alonso Quijano es víctima del ocio en que han quedado sumidos los hidalgos de aldea que día a día se empobrecen más y para los cuales las alternativas funcionales valederas, en el nuevo orden político sentado por el poder imperial centralizado que ya no necesita valerse del concurso armado de la nobleza, carecen de todo atractivo (Rey Hazas, 1996). La monotonía de administrar lo poco que se conserva no puede fungir de acicate existencial y tampoco, va de suyo, se podría vivir cazando. Razón por la cual sucumbe a la lectura y al reconocimiento de mundos y opciones otras más atractivas que la propia cotidianeidad.

La voz narrativa no duda, es Alonso Quijano quien desoye las expectativas sociales a su respecto, es el responsable de un olvido. Y por ello es relevante que para apuntalar su reconversión caballeresca se señale, por un lado, la motivación velada de su metamorfosis:

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama (I, 1, p. 26).

Y que, por el otro, la puesta en práctica de tal ideación lo conduzca, inconscientemente quizás, a enmendar un olvido consolidado:

Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos que, tomadas de orín y llenas de moho, luen-

gos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiólas y aderezólas lo mejor que pudo, pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje sino morrión simple (I, 1, p. 26).

Que Alonso Quijano no encontraba en su coyuntura vital horizonte existencial de gratificación, lo deja en claro el anhelo de aumentar “su honra” como así también la ideación de que si pone en práctica su plan sabría granjearse “eterno nombre y fama”. El olvidadizo hidalgo se sabe carenciado y por ello es sintomático que procure superarlo reutilizando “armas que habían sido de sus bisabuelos” y que estaban “puestas y olvidadas en un rincón”.

No, por cierto, porque veamos en él el ilustre modelo de quienes se dedican al bricolaje, sino, antes bien, porque el recuerdo del último propietario que las habría empleado retrotrae su utilidad a un estadio cultural otro. No es un exceso suponer que, si fueron de sus “bisabuelos”, su fragua originaria para el combate diste, como mínimo, un siglo, contexto en el que, con seguridad, los ancestros de Alonso tenían un rol diverso en su sociedad.

Y ello importa, también, porque la distancia temporal permite entrever el impacto del olvido. Se dice que están “olvidadas”, sin precisar, por cierto, para cuál predecesor se revelaron fútiles y superfluas. Lo cual cuenta porque el borrado del actor primero que las arrinconó sanciona un deterioro que todos reputarían irreversible: están “olvidadas”, destinadas, quizás, a no ser reconocidas, a volverse integralmente inútiles por el deterioro temporal, a no ser nada, como el pariente primero ya fallecido que las olvidó y cuya identidad el narrador borra de su crónica.

Por lo cual no es errado sostener que, al devenir don Quijote, ignorando su pasado inmediato, pero abrazando la memoria funcional de “sus bisabuelos”, Alonso Quijano está realizando el combate más silencioso e ignorado por todos, el que ataño, en su tiempo, al recupero de valías que otrora definían al propio estamento que, siglo y poderes mediante, habrían resultado neutralizadas e invisibilizadas.

Fenómeno que desde otro ángulo se espeja, no casualmente, en la fantasía de devenir caballero andante dado que, como la Segunda Parte lo sanciona, los

caballeros que el siglo XVII reconoce son los caballeros cortesanos, y don Quijote, parece haberlo olvidado, cree posible seguir siendo un caballero andante aventurero (Cátedra, 2007; Egido, 2023). Un paladín que procura perpetuar un orden ya perimido en absoluta desconexión con el orden político-social de su tiempo. Una gesta personalísima contra el olvido socio comunitario de una prevalencia otra para los de su condición.

Retener la potestad de que por el propio ejercicio armado se puede transformar la realidad es algo que don Quijote no está dispuesto a negociar y ello explica por qué, tras la derrota en Barcelona, su disposición al servicio batallador no se altera, pues la metamorfosis de su identidad habrá de sostenerse si se aparta del olvido que signó el declive de sus ancestros:

Camina, pues, amigo Sancho, y vamos a tener en nuestra tierra el año de noviciado, con cuyo encerramiento cobraremos virtud nueva para volver al nunca de mí olvidado ejercicio de las armas (II, 66, p.829).

-V-

Un segundo nodo de sentidos sobre el olvido, anejos a la metamorfosis del protagonista que se autopercibe como gestor herético de olvidos y recuerdos para el propio tiempo, es el que se genera, en la sucesión de aventuras, en función del rol impostado. Pues al creerse caballero andante sus diálogos habrán de admitir que al tornar vigente a su respecto un ejercicio perimido, el espectro de lo memorable comienza a redefinirse ya que no todos serán igualmente recordados tras su advenimiento al mundo. Y conforme crea progresar hacia su cenit caballeresco más serán los otros que caigan en el olvido pues la consagración también se rige por leyes económicas. No hay posibilidad lógica de múltiples *primus inter pares*.

Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve la Fama, y el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises, con toda la caterva de los famosos ca-

balleros andantes del pasado tiempo, haciendo en éste en que me hallo tales grandezas, extrañezas y fechos de armas, que escurezcan las más claras que ellos hicieron (I, 20, p. 142).

Don Quijote admite, incluso, que las loas pueden ser reticentes y que, en más de un caso, como sucedería con Diego García de Paredes, la modestia que tiñe la posición de ser el narrador de los propios actos también conspira con el resultado final, por lo cual se permite conjeturar, respecto de un tercero, un balance diverso de glorias y olvidos:

Y hizo otras tales cosas, que sí como él las cuenta, y las escribe él asimismo, con la modestia de caballero y de coronista propio, las escribiera otro libre y desapasionado, pusieran en olvido las de los Hétores, Aquiles y Roldanes (I, 32, p.254).

El caballero está siempre dispuesto a reconocer lo memorable, respecto de sí y de terceros cuando no compiten con su persona, mas lo realmente llamativo es que esta *hexis* valorativa de lo propio le permite, incluso, apartarse de lo que, a las claras, debería ser indicio de infamia, como cuando resulta transportado de regreso en un lento carro de bueyes (Calvo, 1995).

Pero que me lleven a mí agora sobre un carro de bueyes, ¡Vive Dios que me pone en confusión! Pero quizá la caballería y los encantos destos nuestros tiempos deben de seguir otro camino que siguieron los antiguos. Y también podría ser que, como yo soy nuevo caballero en el mundo, y el primero que ha resucitado el ya olvidado ejercicio de la caballería aventurera, también nuevamente se hayan inventado otros géneros de encantamientos y otros modos de llevar a los encantados. ¿Qué te parece desto, Sancho hijo? (I, 47, p. 375).

La estratagema auto exculpatoria es bien precisa, pues lo que le permite esta ideación es persistir en la creencia de que nada de lo propio merecería ser olvidado. Y esto explica, por qué, tras la clausura de la Primera Parte, sumaria la gesta pasada, aún estando convaleciente, con preciso señalamiento de un logro que cree consumado:

Y dime, Sancho amigo: ¿qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros? ¿Qué dicen de mi valentía, qué de mis hazañas y qué de mi cortesía? ¿Qué se platica del asunto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden caballeresca? (II, 2, p.452).

Que don Quijote percibe su práctica caballeresca como restitución memoriosa que debe ser valorada es hecho incontrovertible, y ello explica, por ende, por qué, ante circunstancias adversas que no puede disimular, significa sus déficits aventureros en función del triunfo parcial del olvido. Así, por caso, cuando refiere el encantamiento de Dulcinea a los duques y también, evidentemente, cuando resulta providencialmente informado de la existencia de una secuela apócrifa en la cual, precisamente, se sostiene que ha olvidado a su dama:

Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado, ni puede olvidar, a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad, porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede caber olvido (II, 59, p.787).

-VI-

Y por ello es relevante precisar que un tercer aspecto respecto del cual el olvido habrá de trenzar un muy sugestivo hilo cohesivo de varias secuencias es el que se organiza en función de las múltiples tramas amorosas. El protagonista, como la cita previa lo ilustra, es el enamorado ideal para Dulcinea porque ella jamás podría merecer olvido alguno y él es el campeón insuperable de firmeza erótica.

Punto particularmente atractivo porque habilita un corrimiento semántico y un proceso de resignificación de términos. Ya que el olvido habrá de contraponerse al amor. La *langue* erótica fagocita la idea de memoria quizás, probablemente, porque se quiere expresar que el amor es una noción más amplia. Lo que también habilita considerar que en todo recuerdo hay amor y que en todo olvido falta. O, incluso, que el insumo básico de toda política memoriosa, en

las batallas simbólicas que se gestan, es el amor, un amor que se abraza como vector cardinal de la propia identidad.

Un primer punto a destacar, de las bien variadas historias episódicas, es que el olvido no resulta reconocido por quienes olvidan. Y ello determina que se privilegien enunciados en los cuales las y los olvidados se victimizan o, en su defecto, resaltan el mal proceder del ser amado que se ha desentendido de compromisos afectivos, promesas y proyectos de vida. Por lo cual, también, las formas verbales conjugadas tienden a disminuir privilegiándose participios pasivos, con los cuales se expresan resultados consumados, o, incluso, nominalizaciones que permiten la construcción genérica de un tipo de amante.

Así, por ejemplo, Cardenio diagnosticará la traición de don Fernando refiriendo que a su enamorada Luscinda

Viola en sayo, tal que todas las bellezas hasta entonces por él vistas las puso en olvido. Enmudeció, perdió el sentido, quedó absorto y, finalmente, tan enamorado, cual lo veréis en el discurso del cuento de mi desventura (I, 24, p.182).

Y este diagnóstico sobre el temple olvidadizo de don Fernando será refrendado, ulteriormente, por Dorotea al narrar su peripecia

En fin, me resolví en que poco amor, poco juicio, mucha ambición y deseos de grandezas hicieron que se olvidase de las palabras con que me había engañado, entretenido y sustentado en mis firmes esperanzas y honestos deseos (I, 28, p. 224).

Y habrá de retomar la misma línea argumental cuando, en la venta de Juan Palomeque, se produzca las anagnórisis cruzadas de los enamorados de Sierra Morena e interpele al noble con estas palabras

Pero, con todo esto, no querría que cayese en tu imaginación pensar que he venido aquí con pasos de mi deshonra, habiéndome traído sólo los del dolor y sentimiento de verme de ti olvidada. Tú quisiste que yo fuese tuya, y quisístelo de manera, que, aunque ahora quieras que no lo sea, no será posible que dejes de ser mío (I, 36, p.296).

La antítesis amor-olvido es eje vertebrador del segundo cuarteto del soneto que Lotario compone, supuestamente, para expresar su sufrimiento por otra dama distinta de Camila:

Podré yo verme en la región de olvido,
De vida y gloria y de favor desierto,
Y allí verse podrá en mi pecho abierto,
Como tu hermoso rostro está esculpido (I, 34, p. 275).

La Segunda Parte del *Quijote*, en lo que a este eje respecta, se abre con la bizarra confesión del primo humanista quien explica cómo, en el volumen *de las libreas* que ha compuesto, confiere “al celoso, al desdeñado, al olvidado y al ausente las que les convienen, que les vendrán más justas que pecadoras” (II, 22, p.568). Discurre, a continuación, con el señalamiento, en el retablo de Maese Pedro, de que “Jugando está a las tablas don Gaiferos, / que ya de Melisendra está olvidado” (II, 26, p. 592). Y alcanza su cenit cazarro con las maldiciones que Altisidora, fingidamente enamorada de don Quijote, le lanza al caballero en su romance de despedida:

Tus más firmes aventuras
En desventuras se vuelvan,
En sueños tus pasatiempos,
En olvidos tus firmezas (II, 57, pp. 772-773).

El olvido, susurra el texto, está por doquier, todos parecen afectos a él en el universo barroco de 1615, y es el factor decisivo de la violencia homicida en Claudia Jerónima:

Finalmente, él me prometió de ser mi esposo, y yo le dí la palabra de ser suya, sin que en obras pasásemos adelante. Supe ayer que olvidado de lo que me debía, se casaba con otra, y que esta mañana iba a desposarse, nueva que me turbó el sentido y acabó la paciencia; y por no estar mi padre en el lugar, le tuve yo de ponerme en el traje que vees, y apresurando el paso a este caballo, alcancé a don Vicente obra de una legua de aquí

y, sin ponerme a dar quejas ni oír disculpas, le disparé estas escopetas y, por añadidura, estas dos pistolas y, a lo que creo, le debí de encerrar más de dos balas en el cuerpo, abriéndole puertas por donde envuelta en su sangre saliese mi honra (II, 60, p.795).

Motivo por el cual, risueñamente, el olvido amoroso adquiere, en palabras de don Quijote, un estatuto próximo a una personalización, suerte de deidad abstracta de cuyo obrar podría esperarse, de un modo bien irónico, la superación del sufrimiento que el rechazo concita:

Pero dime agora: ¿preguntaste a ese Tosilos que dices qué ha hecho Dios de Altisidora: si ha llorado mi ausencia, o si ha dejado ya en las manos del olvido los enamorados pensamientos que en mi presencia la fatigaban? (II, 67, p. 833).

Con todo, sin embargo, no puede cerrarse esta tercera constelación significativa del olvido si no reparamos en el pasaje que, con mayor detallismo y variables diversas del conjunto, parece cifrar el sentido de esta ecuación: el episodio de Marcela y Grisóstomo. En efecto, para el imaginario pastoril la tópica del olvido resulta constitutiva pues perfila, al interior de los prados amenos, un tipo de protagonismo que confiere realce a todos cuantos sufren y reconocen la melancolía de ya no ser (Madelpeuch-Toucheron, 2008). Puesto que, como ya lo cantaba Teócrito (1986) en su *Idilio XXIII* el olvido amoroso los conduce fuera de sí y del territorio amoroso compartido: “Voy al lugar a donde tú me has condenado, dicen que allá está para los enamorados el remedio común de sus pesares, allá está el olvido” (p. 204-205).

Grisóstomo, de creer a su *Canción desesperada* y al consenso masculino de todos cuantos creyeron conocerlo, se perfila como el gran olvidado del *Quijote*. Y a ello hay que sumarle, además, el que la ambigüedad que rodea su deceso — un más que probable suicidio— resignifique el poder informador del olvido en el destino del sufrido amador. Pues, casuística erótica al margen, no entremos en el debate de si esa percepción íntima se correspondía con acciones reales de la amada, lo evidente es que la creencia de saberse olvidado es lo que habría informado su voluntad de dejar este mundo. El olvido de la amada muta en olvido de sí y se cristaliza en olvido de su persona para todos.

La *Canción desesperada* funge, para los personajes presentes al entierro y los lectores todos, de responso poético que permitiría entrever no sólo la personalidad del difunto sino también su arte poética. Y no puede negarse cómo, en la calibrada mixtura de autofiguraciones y preocupaciones estéticas por el propio canto, lo único exangüe y fantasmático que podría pervivir, el olvido deviene verdadero *leit-motiv* de una pasión desastrada.

Contra un temor de olvido no aprovecha
Firme esperanza de dichosa suerte.
En todo hay cierta, inevitable muerte;
Mas yo, ¡milagro nunca visto! Vivo
Celoso, ausente, desdeñado y cierto
De las sospechas que me tienen muerto,
Y en el olvido en quien mi fuego avivo;
Y entre tantos tormentos, nunca alcanza
Mi vista a ver en sombra a la esperanza,
Ni yo, desesperado, la procuro;
Antes, por estremarme en mi querella
Estar sin ella eternamente juro (I, 14, pp. 99-100).
(...)

Diré que la enemiga siempre mía
Hermosa el alma como el cuerpo tiene,
Y que su olvido de mi culpa nace,
Y que en fe de los males que nos hace,
Amor su imperio en justa paz mantiene (I, 14, p. 100).

Grisóstomo —es bien evidente— se perfila como digno merecedor de olvido y ello determina, como el contexto enunciativo lo precisa, que su voluntad póstuma —lo que los asistentes al entierro deberían garantizarle— se ordene ga-

rantizando el imperio triunfante del olvido a su respecto, tanto en el plano físico como en el artístico.

Su amigo Ambrosio despeja cualquier duda sobre el significado del lugar elegido para depositar su cuerpo:

Allí me dijo él que vio la vez primera a aquella enemiga mortal del linaje humano, y allí fue también donde la primera vez le declaró su pensamiento, tan honesto como enamorado, y allí fue la última vez, donde Marcela le acabó de desengañar y desdenar, de suerte que puso fin a la tragedia de su miserable vida. Y aquí, en memoria de tantas desdichas, quiso él que le depositasen en las entrañas del eterno olvido (I, 13, p.96).

El olvido puede ser también quimérico territorio que se recorta, autónomo, del *continuum* del prado ameno por ser epifanía de una pasión estéril, cifra del desamor, yermo confín desde el cual todo lo potencialmente bello y circundante ha dejado de ser así para el suicida. Olvido que devora al enamorado y que, cual ser monstruoso, lo fagocita. De forma tal que, al pensar el destino final de su corporeidad, Grisóstomo reconfirma que él, en definitiva, ya mora en ese más allá desde el cual ningún recuerdo de sí debería subsistir.

Criterio por el cual —se entiende— también dispuso mandas para toda su producción poética. Anheló que organiza el contrapunto subsiguiente con Vivaldo:

—De mayor vigor y crueldad usaréis vos con ellos —dijo Vivaldo— que su mismo dueño, pues no es justo ni acertado que se cumpla la voluntad de quien lo que ordena va fuera de todo razonable discurso. Y no lo tuviera bueno Augusto César si consintiera que se pusiera en ejecución lo que el divino Mantuano dejó en su testamento mandado. Ansí que, señor Ambrosio, ya que deis el cuerpo de vuestro amigo a la tierra, no queráis dar sus escritos al olvido; que si él ordeno como agraviado, no es bien que vos cumpláis como indiscreto (I, 13, p.97)

Que el anhelado olvido integral se espeje en el designio de borrar todo trazo de la propia escritura que lo evoque y lo recuerde más allá de la muerte es

pulsión tanática que persigue, exhaustiva, toda eventual prosopopeya que a él remita. En tanto que la dinámica de la purificación de su obra persigue la indiferenciación resultante de todo lo existente en las cenizas, pues el olvido —ya lo recordaban de un modo metafórico los filólogos— es anegarse en lo indiscernible, devenir *tabula rasa* y página en blanco donde quienes fuimos no pueda ser leído.

-VII-

Todo recuerdo, podría ser el corolario de esta constelación que contrapone olvido y amor, es sutilísima y poderosa red en función de la cual lo pasado se sustrae del devenir y deviene actualidad que redefine, incesante, los vínculos y los modos de ser de cada cual en su presente. Lo cual nos permite comprender por qué una cuarta funcionalidad bien precisa que señala la tematización del olvido en el *Quijote*, en incesante tensión con ubicuos recordatorios, es la portentosa fragua progresiva de renovada constelación familiar.

Ya que uno de los aspectos más notorios de la novela, el modo en que Sancho y don Quijote se redescubren próximos y queridos recíprocamente (Jauralde Pou, 1988), tras la ilusión de ser otros, es la expectativa de que el otro actualice en un futuro inmediato compromisos y promesas que ha hecho y no deben ser olvidadas. Porque en los momentos de distensión que jalonan las aventuras, cuando todo parece ser persistir en la prosecución de ilusiones gestadas, una y otra criatura se afianzan en las promesas compartidas y en los sucesivos avisos al otro de que en el renovado vínculo no cabría el olvido. Son el uno para el otro porque construyen una micro comunidad memoriosa por elección.

Aquello que Sancho le recordará insistentemente, procurando certificar que su amo piensa en él, que lo tiene presente y no lo olvida en el fragor de las aventuras ni ante los aleatorios resultados de su hacer, es la tópica de la gobernación de una ínsula: —“Mire vuestra merced, señor caballero andante, que no se le olvide lo que de la ínsula me tiene prometido, que yo la sabré gobernar, por grande que sea—”, (I, 7, p.60). Sancho —conforme ha sido analizado (Gerber, 2006)— cree en la promesa que explicita en el primer parlamento directo que se le reconoce en el texto porque confía no sólo en la dimensión performativa

del prometer sino también, en un nivel más profundo, porque intuye que en tal caballero no puede caber olvido.

Y por ello es realmente llamativo el que, en la Segunda Parte, cuando sobreviene la secuencia de Barataria, el texto explorará la eventualidad de que el compromiso entre ambos protagonistas no resulte recíproco o pueda ser puesto en duda por el caballero y los lectores todos. En efecto, ante el encantamiento de Dulcinea que Sancho había obrado, los duques idearon la exigencia infernal de que el desencantamiento de la dama se obtenga a costa de la martirización voluntaria, cual disciplinante de sangre, del cuerpo del escudero (Redondo, 1998 b; Vila, 2008). Y por ello, entonces, Altisidora y la duquesa habrán de conjurar o puntualizar la debilidad de Sancho ante lo que le debería a don Quijote.

–Todas estas malandanzas te suceden, empedernido caballero, por el pecado de tu dureza y pertinacia; y plega a Dios que se le olvide a Sancho tu escudero el azotarse, porque nunca salga de su encanto esta tan amada tuya Dulcinea, ni tú lo goces, ni llegues a tálamo con ella, a lo menos viviendo yo, que te adoro (II, 46, p.708).

Altisidora finge no tolerar que don Quijote no se olvide de Dulcinea y la forma de enfatizar es desear que esa memoria se compense con el olvido de su escudero encumbrado al rol de gobernador. Rol cazarro en el que cree velar por la salud de todos sus gobernados al tiempo que se desentiende de la dimensión contractual de una promesa que habría allanado su marcha.

Y este olvido momentáneo, no casualmente cuando la narración los separa, resulta también corroborado, según los dichos del narrador, cuando la duquesa refiere a su consorte sobre la estrategia ideada para contactar a Teresa Panza:

Contó la duquesa al duque lo que le había pasado, de lo que se holgó mucho, y la duquesa, prosiguiendo con su intención de burlarse y recibir pasatiempo con don Quijote, despachó al paje que había hecho la figura de Dulcinea en el concierto de su desencanto (que tenía bien olvidado Sancho Panza con la ocupación de su gobierno) a Teresa Panza, su mujer, con la carta de su marido y con otra suya, y con una gran sarta de corales ricos presentados (II, 50, p. 731).

No hay modo de ser en familia —susurra el texto— si no se conserva la memoria del deudor y ello se ve corroborado, en los particulares casos de Sancho y don Quijote, porque los deseos de memoria y los agravios del olvido que se conjuran, señalan con claridad meridiana qué otras figuras son o podrían llegar a ser relevantes para ellos.

Para don Quijote —que como Alonso Quijano tiene una misma sobrina y un ama en el hogar abandonado— lo estrictamente relevante es su fiel Rocinante, único otro en el hilván de la primera salida aventurera en soledad: “¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia! Ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras” (I, 2, p. 30).

Este anhelo de memoria para la cabalgadura que se reconoce esencial en su nuevo estatuto es inversamente proporcional al olvido que despliega para anegar el recuerdo de una familia real que no satisface, socialmente, el ideal: no hay hijos, hay una torsión en la descendencia y quien lo heredará habrá de ser mujer (Joset, 1990).

Razón por la cual se comprenden que la tensión memoriosa en Sancho se resuelva no desde el borrado sino en función del peligro de la reescritura vincular, ya que, si está casado con Teresa y tiene dos hijos, la duquesa se holgará de sugerir, página tras página, que el gobernador la tiene más presente que a su verdadera consorte (Vila, 2003, 2012, 2013). Motivo que explica por qué, en las misivas femeninas que se intercambian, el reproche por el peligro del olvido brote a borbotones en la comunicación.

Teresa sabe que la distancia y el universo de la aventura lejos de hogar es fuente de potenciales olvidos y así, antes de despedirse, habrá de amonestarlo diciéndole “Pero mirad, Sancho, si por ventura os viéredes con algún gobierno, no os olvidéis de mí y de vuestros hijos” (II, 5, p. 467). Y por tal razón es que no se privará de ‘agradecerle’ a la duquesa cuando, entre líneas, advierta la potencial afrenta o burla que se seguiría de los intercambios epistolares:

No se le olvide a vuestra pomposidad de escribirme, que yo tendré cuidado de la respuesta, avisando de mi salud y de todo lo que hubiere que avisar deste lugar, donde quedo rogando

a Nuestro Señor guarde a vuestra grandeza, y a mí no olvide.
Sancha mi hija y mi hijo besan a vuestra merced las manos (II,
52, p.747).

Ser para quien nos recuerda y existir porque no resultamos olvidados parece ser la matriz reguladora del vínculo que Sancho y don Quijote irán edificando de forma conjunta. Mas no cabe olvidarse —motivo será de otra comunicación diversa— cómo operan ambos y que tipo de consciencia dicen poseer —memoriosa o no—, cuando la materia involucrada no resulta ser, precisamente, la entidad de cada cual para el otro (Vila, en prensa).

-VIII-

Nuestra lectura podría proseguir por escenas bien conocidas en las que otros personajes olvidan —Dorotea y el nombre de Micomicona cuando imposta la ficción de princesa menesterosa—, o, también, sobre secuencias en las cuales las quejas por ciertos aspectos de la cotidianeidad resultan borrados del recuerdo cuando la esperanza contingente sobreviene con mayor fuerza —pensamos en la fuga de Berbería que llevan a cabo el Capitán y Zoraida—, más prefiero ir cerrando este recorrido atendiendo al modo en que el proceso diegético —en la multiplicidad de rostros que asume la narración del *Quijote*— hace del combate contra el olvido condición de posibilidad de la enunciación, de la escritura y del relato. Pues si el olvido es blanco, silencio y borrado, la reflexión metaliteraria que propone el *Quijote* sobre el propio arte no puede pensarse desligada de la tensión insoslayable entre memoria y olvido.

Todos, a su manera, saben que tomar la pluma o prestar su voz es intervenir semióticamente en la propia coyuntura. Y en ese infinito eje que se tensa entre presencia y ausencia, no está de más recordar que la de Cide Hamete es una fábula que incluso se precia y pide elogios, “no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir” (II, 44, p.691) (El Saffar, 1988).

Y no es un dato menor, tampoco, el que, en el vario eslabonado de narradores, muchas primeras intervenciones en el texto de estas figuras vuelvan explícito que su emergencia en la red semiótica de la narración surge en tensión con el olvido.

La voz del autor en el prólogo, cuando interpela en forma directa al amigo “gracioso y bien entendido” (I, prólogo, p.10) es la primera que recorta la eventual valía de su praxis estética de la anomia imperante por el olvido:

Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años auestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos que admiran a los leyentes, y tienen a sus autores por hombre leídos, eruditos y elocuentes? (I, prólogo, p.10)

El autor del prólogo a la Primera Parte funde, sugestivamente, tres nociones próximas —el sueño, el silencio y el olvido— conceptos para los cuales la mitografía grecolatina había trazado convincente topografía en los abismos de lo cognoscible. Pues Hypnos, el sueño, hijo de Nix, la noche, y hermano de Tánatos, la muerte, duerme en caliginosa cueva cuyo ingreso es protegido por el mudo Silencio y en la que discurre un poderosísimo río, Leteo, el olvido.

Que el perfil de este autor prologal haya sido hermanado con el estatuto del mismo Cervantes no es difícil de comprender. El alcalaíno, desde la *Galatea* de 1585, había dejado de brindar primicias narrativas a la arena literaria. Razón por la cual, de un modo comprensible, se filiaba el estatuto del texto que prolongaba con toda la red sémica propia de la senectud (Vila, 2023). Más lo que no se debe desatender es que se enfatice cómo el escribir es salirse de una cueva metafórica en que estas tres abstracciones fundían sus significados para tener obturado toda noticia de él.

Que haya vuelto a escribir, tras veinte años de sequía narrativa, fue un despertar en el que volvió a creer en la palabra, combatiendo el silencio en el que estaba sumido, fue desandar el olvido animándose a re-inscribirse en el mundo

con los valores propios de una edad diversa. Y es perfectamente comprensible el que el sentimiento rector, gestado por un olvido que lo había mortificado en vida, resulte ser el percibirse inadecuado para ese tiempo en el que los usos parecen ser bien diversos.

Pues en todo combate contra el olvido colisionan los tiempos. No todos regresan del olvido y en esa azarosa travesía a la actualidad el temor y la inseguridad por bien previsible asincronía termina reforzándose en la duda y los desafíos para la memoria de un renacer simbólico. El autor sabe que ha regresado, pero ¿basta ese gesto para evitar ser, nuevamente, devorado por el olvido? ¿quién recordará lo diferente?

Por eso no asombra que las últimas palabras de ese mismo autor resulten ser, en el párrafo de despedida, el encomendarse a Dios, pues si los hombres sólo recordarán en la posteridad a quienes han sido señalados como los triunfadores de su tiempo, Dios misericordioso retendrá la valía de todos sin distinción para la eternidad:

Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas. Y con esto Dios te dé salud y a mí no olvide. Vale (I, prólogo, p.14).

La memoria dirime su combate contra el olvido munida de un texto y ello vuelve perfectamente lógico el que en la sección de las composiciones prologales se obre un desacople de niveles relevante, pues Orlando, el modélico protagonista del poema de Ariosto de 1532 en el cual muchos leyeron un intertexto privilegiado del *Quijote*, sentenciará la semejanza sustancial de los protagonistas ficcionales distantes entre sí por casi un siglo, porque don Quijote, como él, ofreció “a la Fama en sus altares / aquel valor que respetó el olvido” (I, prólogo, p.19).

El protagonista de Ariosto mora, consagrado, en la eternidad que tantos humanos anhelan, y no vacila en sentenciar, como si de un recuerdo del futuro

literario se tratara, que lo propio del *Quijote* sería una análoga e inasible inmortalidad. Primer dictamen literario que comienza a edificar una política de lo memorable y el sojuzgamiento del olvido, pues el *Quijote* vuelve a parir a Cervantes.

Análogo diagnóstico —el combate contra el olvido— es el que sutura la discontinuidad narrativa entre primer y segundo narrador (Vila, 2001), en el célebre pasaje que media entre la imposible prosecución de la aventura del vizcaíno y el providencial hallazgo del manuscrito de Cide Hamete en el Alcaná de Toledo:

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen (I, 8, p.68).

Existe el texto del *Quijote* porque la escritura memoriosa asumida por un colectivo de ingenios salva el déficit y mengua que tiñe la primera historia que, necesariamente, cabe atribuir a un único historiador primero. Y no deja de ser sugerente el que se predique cómo la totalidad sólo puede ser resultado de la complementariedad de esfuerzos y cómo, además, tal como es de todos sabidos, la versión que neutraliza el olvido del desenlace de la primera versión del relato resulte ser, precisamente, una traducción (Fine, 2011) cuya labor se escenifica en el mismo texto.

La versión de Cide Hamete, hallada en portentoso manuscrito arábigo, probablemente un grimorio ilustrado como lúcidamente analiza Luce López Baralt (2013), sólo es conocida por la traducción del morisco aljamiado a quien se le paga con comida para que geste el relato faltante en español. Hay, en ese texto que cumple el necesario salvataje del olvido de la fábula, un tránsito que brillantemente parece espejar la deriva de lo incognoscible al reconocimiento que aquejaba al autor del prólogo.

Pues el olvido es, también, esa lengua otra en un manuscrito perdido, desvirtuado de su función primera comunicacional, pues la insignificancia lo había reducido a la mínima utilidad que su materialidad podía retener: papel escrito con grafía incomprensible, que sólo puede ser valorado como simple papel.

Y en una y otra escena puede detectarse cómo el olvido no necesita de nadie, en todo caso de la pasividad de los sujetos —el escritor que no escribe, los lectores que no leen otras lenguas—, mientras que la memoria siempre exige voluntad decidida de intervención.

La Segunda Parte de 1615, en cuya narración interviene, de forma decidida, la existencia de una Primera Parte de 1605 que circula entre las manos de los personajes como un volumen legible y mercable, genera un proceso de focalización en el artefacto libro impreso en función del cual se conservará la isotopía memoria-olvido pero, como resulta previsible, con ciertas variantes ya que en la apuesta estética por la recursividad un dilema meridiano será la dilucidación, ante el material escrito, de los responsables de los olvidos.

Puesto que —parece sugerir la secuela del relato— todo discurso, transformado en impresión pública, entraña la necesaria individuación —para bien o mal— de las autoridades que lo han habilitado. No podría haber, en la arena social donde las prácticas de escritura y su magia aneja se dirimen, memorias sin garantes precisos.

Un primer cambio, bien evidente, es que la figura de Miguel de Cervantes Saavedra, “criado de v. excelencia” (II, dedicatoria, p.439) se patentice como factor insoslayable del entramado enunciativo. 1615, a diferencia de 1605, invierte la secuencia dedicatoria-prólogo, y esto favorece que la firma en la dedicatoria al duque de Lemos en 1615 ampare también el discurso prologal que aquí precede el envío de la ofrenda lectora. No otro, sino Cervantes mismo, es quien clausura su segundo prólogo del *Quijote* reconociendo un fallo: “Olvidáseme de decirte que esperes el *Persiles*, que ya estoy acabando, y la segunda parte de *Galatea*” (II, prólogo, p. 438).

Aunque breve y sucinta, al punto de haber habilitado el tópico de los anuncios cervantinos en materia editorial en los propios prólogos, es necesario enfatizar que Cervantes sólo se reconoce responsable —aunque sea un mero giro

expresivo que invierte su valor, anunciar que se olvida de decir algo explicitándolo— de olvidos que conciernen a la prosecución de su retomada vocación de prosista. Se trata de un mero recordatorio que nulifica lo que podría pensarse como un fallo comunicacional con su público y, en punto alguno, avanza sobre el contenido de la propia fábula cuya continuación está preludiando.

Y ello importa, y mucho, porque un filón muy frecuentado por la crítica —decimonónica y posterior— es el de los denominados “descuidos” cervantinos como narrador (Martín Morán, 1990). Punto que se debe resaltar porque al ser planteado en el plano de la ficción por boca de una de las criaturas más polémicas e inasibles de la continuación permite entender el problema de los olvidos desde una atalaya diversa.

En efecto, el socarrón bachiller Sansón Carrasco, responsable de una primera evaluación de la Primera Parte ante los asombrados don Quijote y Sancho, habrá de enfatizar, insistentemente, un tipo de recepción según la cual el placer generado por el *Quijote* de 1605 debería sopesarse, en balanza alterna, por el asombro o disgusto que habrían generado evidentes fallos de memoria de los autores intervinientes en la escritura del volumen recientemente editado:

—El que de mí trata —dijo don Quijote— a pocos habrá contentado.

—Antes es al revés, que, como de «*stultorum infinitus est numerus*», infinitos son los que han gustado de la tal historia; y algunos han puesto falta y dolo en la memoria del autor, pues se le olvida de contar quién fue el ladrón que hurtó el rucio a Sancho, que allí no se declara, y sólo se infiere de lo escrito que se le hurtaron, y de allí a poco le vemos a caballo sobre el mismo jumento, sin haber parecido. También dicen que se le olvidó poner lo que Sancho hizo de aquellos cien escudos que halló en la maleta en Sierra Morena, que nunca más los nombra, y hay muchos que desean saber qué hizo dellos, o en qué los gastó, que es uno de los puntos sustanciales que faltan en la obra (II, 3, p. 459).

Carrasco mezcla, sin precisar en su diálogo, lo que podría tipificarse como fallo historiográfico —los autores no declaran el uso de los “cien escudos”— con, desde otro ángulo, incongruencias ilativas en el relato referido.

Y ello se combina, para mayor disfrute lector, con una perspectiva alterna. Lo que censura con mirada histórica —que no haya olvidos o silencios sobre algo que habría que haber referido porque efectivamente ha sucedido (el asno fue recuperado y cabe inferir que Sancho habrá dispuesto algún tipo de gasto o ahorro con el dinero)— se impugna, desde perspectiva estética, con el señalamiento de que el público habría deseado que otras menudencias pasaran desapercibidas:

—Con todo eso —respondió el bachiller —, dicen algunos que han leído la historia que se holgaran se les hubiera olvidado a los autores della algunos de los infinitos palos que en diferentes encuentros dieron al señor don Quijote (II, 3, p. 456).

Esta fluctuación se explica en el texto por el aporético estatuto categorial del *Quijote* para los mismos personajes, por un lado, y para los lectores todos por el otro. ¿Cómo leer el *Quijote*? ¿Es Historia o es Poesía? ¿Es lícito ponderar el resultado estético con el baremo de la exhaustividad y la objetividad que presuntamente definirían el decir histórico?

Este dilema impacta de lleno en las tensiones que rodean el ejercicio de la memoria y el incontrolable olvido. No sólo porque el discurso de la historia no tiene un en sí que lo diferencie, prístinamente, del discurso de ficción —ambos son discursos—, sino también porque la diferencia entre ambos no puede colegirse —como muchos han deseado pensarlo— en función de una elocución que persiga, infatigable, la totalidad de lo real existente.

Y ello, en verdad, porque todo discurso que propenda al recuerdo de lo estrictamente relevante necesita, imperiosamente, de hiatos entre los datos y hechos puros para que la subjetividad humana, interpretación mediante, produzca un discurso determinado. Lo que nos permite señalar cómo todo discurso sobre la memoria —aunque suene irreverente— no puede edificarse sin perspectiva, sin mediación y sin, naturalmente, un criterioso proceso de criba en el cual el olvido tiene su peso. Pues, como sostenía Borges con la parábola

de “Funes el memorioso”, para pensar es necesario también no recordar todo, absolutamente todo.

Sansón sugiere que el *Quijote* de 1605 no es tan bueno porque no se dice en qué gastó Sancho el dinero. Tampoco —podría agregarse *ad nauseam*— se refiere qué ha hecho con ese dinero la persona que lo habría recibido del escudero, si es que Sancho no lo ha ahorrado y lo conserva aún. Disposición psicótica de lectura que parece diagnosticar el problema de qué hace cada sociedad con los discursos que intercambia y que circulan entre sus constituyentes. Pues también, al evaluar la memoria o el olvido de los discursos, cabe interrogarse por el tipo de preguntas que los lectores y los sujetos todos dirigen hacia esas empresas de escritura.

Deriva crítica que desemboca, irónicamente, en la figura del único autor que funciona al interior del texto de 1615 como productor de relatos presuntamente próximos a la verdad de los hechos. Pues si don Lorenzo, el hijo del caballero del verde gabán, es cifra de lo encomiable en el cultivo poético, el primo humanista que lo guía hacia la cueva de Montesinos es emblema risible de todo recuerdo fútil, absurdo e innecesario.

Otro libro tengo también, a quien he de llamar *Metamorfóseos o Ovidio español*, de invención nueva y rara; porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el Caño de Vecinguerra de Córdoba, quiénes los Toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés en Madrid, no olvidándome de la del Piojo, de la del Caño Dorado y de la Priora; y esto, con sus alegorías, metáforas y translaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto. Otro libro tengo, que le llamo *Suplemento a Virgilio Polidoro*, que trata de la invención de las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia, las averiguo yo, y las declaro por gentil estilo. Olvidósele a Virgilio de declararnos quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo, y el primero que tomó las unciones para curarse del morbo gálico, y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinte y cinco autores,

porque vea vuesa merced si he trabajado bien y si ha de ser útil el tal libro a todo el mundo (II, 22, p.568).

El primo humanista encarna una perversión filológica. Vive obsesionado por los fallos del arte y de la ciencia y cree que su rol se prestigia suplementando, amplificando todo lo existente. Sugiere, silentemente, que en lo real y en la propia cultura debería haber cabida y registro para todo aquello que, en su mirada, es ausencia o fallo de memoria. Y no advierte que, estéticamente, en nada contribuye a las *Metamorfosis* de Ovidio la bizarra continuación que juzgó necesario idear para dar cuenta, también, de otras transformaciones. Y es más que claro, asimismo, que en la redacción de ese *Suplemento a Virgilio Polidoro* pudo soñar que contribuía al progreso de la cultura sin advertir, risueñamente, que el progreso no podría medirse por todos los olvidos que se pueden instaurar bufonescamente sino, antes bien, por la criba de lo realmente relevante y memorable.

Su producción de saberes que la humanidad debería conocer y retener es falaz, contingente y sumamente caprichosa. Todo lo cual la transforma, allende el paso bufo en la narración, en merecedora del más firme olvido. Puesto que como Sancho Panza lo señala —sorprendiendo lúcidamente al mismo don Quijote—, “Si me doy a preguntar y a responder, que no acabe de aquí a mañana. Sí, que para preguntar necedades y responder disparates no he menester yo andar buscando ayuda de vecinos” (II, 22, p. 569). No todo debe ser salvado del olvido.

-IX-

El análisis podría proseguir, pero el espacio de esta comunicación debe limitarse. Razón por la cual, puesto a espigar un mínimo de conclusiones provisionales y acotadas a lo sucintamente expuesto, me gustaría llamar la atención sobre ciertos sentidos rectores de las isotopías temáticas trabajadas. Puesto que, por lo pronto, no hay una valoración análoga por parte de todos los personajes, de la memoria y el olvido ni, mucho menos aún, del tipo de prácticas ligadas a recordar, o no, y su funcionalidad en la cotidianeidad representada.

Un primer clivaje bien notorio es que a diferencia de la dupla protagónica y del perfilado semiótico que se realiza para verosimilizar las distintas instancias enunciativas del *Quijote*, para el resto de los personajes, en un sentido global, la tensión olvido-memoria tiende a configurarse en el plano de las interacciones discursivas recíprocas. De forma tal que, en más de un pasaje, alguien manifiesta que habría dejado de recordar y, a continuación, explicita puntualmente esa temática o contenido comunicacional que habría omitido en forma previa. Fenómeno que, irónicamente, aplanan el contrapunto porque lo olvidado —según la lógica narrativa lo explicita—, resulta automáticamente impugnado con la precisión subsiguiente.

Esos olvidos, vueltos presencias por la misma dinámica enunciativa en que se inscriben los varios decires de las criaturas de ficción, parecen señalar cierto linde aporético: la imposibilidad de erigir, integralmente, un relato sobre olvidos pues al construir el diálogo recíproco como un incesante intercambio de información, todo lo dicho —aunque se adhiera a este recurso retórico para indicar un problema en la ilación argumental de lo transmitido— queda automáticamente emplazado en el confín de la memoria pues si no se recordase tal o cual señalamiento no podrían aducir que antes lo habían olvidado.

Frente a esto, entonces, el caso de don Quijote resulta ejemplar por varios motivos. En primer término, porque es la única criatura ficcional para la cual lo olvidado socialmente entraña un problema que trasciende lo meramente comunicacional. Y ello incide, decididamente, en que al pensar el punto de divergencia uno advierte la conjunción de decires obturados y anegados en la insignificancia hasta ese entonces —la valía del universo de la caballería aventurera que ha internalizado— junto con, notoriamente, prácticas bien precisas enderezadas a señalar que no hay recupero eficaz de lo olvidado si no hay compromisos vitales que trascienden lo meramente enunciativo. Don Quijote valora a los caballeros, pero fundamentalmente elige activar la memoria colectiva por medio del ejemplo vital.

Que don Quijote resulte ser memorioso en más de un aspecto —verbal y existencial— es guiño preciso que impugna uno de los estereotipos de la época sobre el olvido y la memoria, ya que, conforme lo recuerda Covarrubias (1994), Séneca, de proverbial memoria, había sostenido que los olvidos arreciaron

cuando envejeció. Don Quijote es para muchos un anciano, pero persiste en los recuerdos. Aspecto que, también, en el mismo lexicógrafo tenía una justificación plausible ya que, según Cicerón, Catón el mayor argumentaba que no existía el esclavo que hubiese olvidado donde había escondido un tesoro. La memoria, entonces, se activa por el interés de quien recuerda. Para don Quijote recordar las ficciones gustadas, que intuye próximas al mundo perimido de sus bisabuelos, no es mero hecho estético. Pues le permite activar la diferencia que Todorov (2000) registra entre una memoria ejemplar y una memoria literal.

La memoria literal, acotada a lo estrictamente puntual y personal, usualmente intransitiva, tensa un diálogo entre pasado y presente mientras que, por el contrario, la memoria ejemplar tiende a buscar principios de acción para el presente porque el diálogo perseguido se abre al futuro. Porque en esas asociaciones por semejanza que don Quijote elabora con los paladines ficcionales logra trascender y superar el viejo acontecimiento que signo el declive de los de su clase expresado por las armas “olvidadas” de su bisabuelo.

Un tercer aspecto, que singulariza la subjetividad memoriosa del caballero, es el haber devenido ejemplo a seguir y emular por su escudero Sancho. Pues si bien es cierto que es un tópico crítico del cervantismo la fusión de identidades de la dupla protagónica y la progresiva inversión caracterológica conforme avanza la novela —la tan mentada quijotización de Sancho y la sanchificación de don Quijote—, cabe señalar que en la tensión memoria-olvido ello no se constata. Pues si Sancho, en los albores de la gesta, insiste en más de una oportunidad en que no tiene memoria, terminará demostrando que deviene memorioso junto a su amo. Pero don Quijote, por el contrario, jamás pierde un ápice de su aptitud rememorativa. Ambos dos, en síntesis, terminan defendiendo una comunidad de memoria.

Quizás, entre otras razones, porque la memoria, en la dimensión social, coadyuva a la fusión y el reconocimiento de los individuos. Pues poder leer y conocer al prójimo, ese Otro esencial y fundante de la identidad, es parte de la magia narrativa del *Quijote* y signo inequívoco de su constante actualidad.

Pensar la memoria y el olvido en el *Quijote* es internarse en el modo en que las criaturas perciben la propia historicidad, su modo de ser en el tiempo, y la

manera en que intuyen y reconocen lo definitorio de la existencia que les cupo. Punto que no hay que desatender porque, no casualmente y como los historiadores lo han analizado, el régimen de historicidad prototípico de la modernidad —el *Quijote* expresa los albores de una primera modernidad— se cifra en la aparición de un tiempo nuevo insuflado por la idea de progreso. Punto en el cual colisionan dos categorías precisas, la experiencia, que legitima el valor normativo del pasado para las nuevas generaciones, y la ampliación de las expectativas para nominar el futuro.

Tensión insoslayable para pensar la dinámica de memoria y olvido en el *Quijote* porque, historiográficamente, podría señalarse que la gran crisis que sustenta la potencia de la fábula es el descubrimiento, por parte de un olvidado hidalgo en anónimo lugar de la Mancha, que para los de su clase el poder centralizado de los Austria no tiene un futuro atractivo, un horizonte de realización individual que los traccione, optimistas y felices, hacia un mañana.

Fenómeno que explica, entonces, por qué, gracias a la memoria de lo olvidado con una óptica ejemplar, la parábola de la metamorfosis de don Quijote puede parecer conservadora, pues vuelve a un pasado que ya no existe, pero, al mismo tiempo, adquiere un cariz revolucionario, pues ese tiempo ido deja de ser propio para transformarse en legítimo reclamo de un porvenir alterno.

Ya que lo olvidado, que el enajenado combate caballeresco viene a actualizar, es que para todo sujeto marginalizado e invisibilizado en su tiempo —los que padecer el olvido comunitario— el anhelo de un futuro significativo es expectativa cardinal de la propia subjetividad. Nadie puede ser feliz sabiéndose olvidado de la tierra y de su tiempo. Y es por ello que, al disfrutar el *Quijote*, el anhelo basal de los lectores todos es volver su lucha en espejo ejemplar.

Referencias

- Angenot, M. (2023). Historia del olvido. *Rétor*, 13(1), 19-30. <https://www.aaretorica.org/revista/index.php/retor/article/view/189/178>
- Calvo, F. (1995). Otros modos de llevar a los encantados. Cervantes y Chrétien de Troyes: El libro no leído, ni visto ni oído por don Quijote. En G. Grilli (Ed.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (pp.379-386). Societá Editrice Intercontinentale.
- Cátedra, P. (2007). *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*. Abada Editores.
- Cervantes Saavedra, M. (1983). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Avril.
- Covarrubias Orozco, S. (1994). *Tesoro de la lengua castellana o española*, (Ed. F.C.R. Maldonado, rev. M. Camarero). Castalia.
- Egido, A. (1994). La memoria y el Quijote. En *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre 'La Galatea', 'El Quijote' y 'El Persiles'*. Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Egido, A. (2023). *Don Quijote de la Mancha o el triunfo de la ficción caballeresca*. Cátedra.
- El Saffar, R. (1998). In Praise of What if Left Unsaid: Thoughts on Women and Lack in Don Quijote. *Modern Language Notes*, CIII, 205-222.
- Fine, R. (2002). Tiempo y memoria: Reflexiones sobre la función del recuerdo y el olvido del desmemoriado caballero don Quijote de la Mancha. En M. L. Lobato y F. Domínguez Matito (Eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (pp.813-822). Iberoamericana-Vervuert
- Fine, R. (2011). Traducción y heterodoxia. Releyendo el capítulo I, 9 del Quijote. En C. Rivera Iglesias (Ed.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes* (pp. 57-70). Asociación de Cervantistas, Centro de Estudios Cervantinos.
- Gerber, C. (2006). 'Aún más de lo que te prometo': don Quijote, Sancho y el dispositivo de la promesa en el Quijote de 1605. En A. Parodi, J. D'Onofrio y J. D. Vila (Eds.), *El 'Quijote' en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario* (pp.389-394). Asociación de Cervantistas, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".
- Jauralde Pou, P. (1988). Un espacio novelesco familiar: Sancho-Don Quijote. En A. Redondo (Ed.), *Les parentés fictives en Espagne (XVIè-XVIIè siècles)* (pp. 207-215). Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Joset, J. (1990). De la familia de don Quijote y de la sobrina de este o «Familles, Je vous hais!» (André Gide). En *Actas del I Coloquio de la Asociación de Cervantistas* (pp. 123-133). Anthropos.
- Lida de Malkiel, M. R. (1939). De cuyo nombre no quiero acordarme. *Revista de Filología Hispánica*, I, 167-171.

- López Baralt, L. (2013). El grimorio ilustrado de Cide Hamete Benengeli. En J. D. Vila (Coord.), *El 'Quijote' desde su contexto cultural* (pp. 59-84). Eudeba.
- Madelpauch-Toucheron, F. (2008). Revisión de una escritura canónica y aproximación a una poética original: La temporalidad en Garcilaso de la Vega. En P. Ruiz Pérez (Ed.) *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro* (pp. 75-85). Editorial Academia del Hispanismo.
- Martín Morán, J. M. (1990). *El 'Quijote' en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*. Edizioni Dell'Orso.
- Molho, M. (2005). Utopía y ucronía: el tiempo en el *Quijote*. En *De Cervantes* (pp. 339-348). Editions Hispaniques.
- Redondo, A. (1998 a). La melancolía y el *Quijote* de 1605. En *Otra manera de leer el 'Quijote'* (pp. 121-146). Editorial Castalia.
- Redondo, A. (1998 b). De vapulamientos y azotes en el *Quijote*. En *Otra manera de leer el 'Quijote'* (pp. 171-187). Editorial Castalia.
- Rey Hazas, A. (1996). El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna. *Edad de Oro*, XV, 141-160.
- Rodríguez de la Flor, F. (1995 a). Teatros de la memoria artificial. En *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica* (pp. 109-162). Alianza Forma.
- Rodríguez de la Flor, F. (1995 b). Emblemas y 'arte de la memoria'. En *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica* (pp. 163-179). Alianza Forma.
- Roses, J. (2017). Del olvido imposible a la nada indudable en las *Soledades* de Góngora. *Criticón*, 129, 243-268.
- Teócrito (1986). Idilio XXIII: El enamorado. En *Bucólicos griegos* (pp. 203-206). Gredos.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós.
- Vila, J. D. (2001). Don Quijote, el vizcaíno y la granada: Políticas del texto y del Estado. En C. Strossky (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (pp.1313-1325). Iberoamericana-Vervuert.
- Vila, J. D. (2003). Todo sobre Sanchica: narración familiar, género y control social. En *Estudios Críticos de Literatura Española vol. II. "Escritura/Reescrituras"* Actas del IV Congreso Argentino Letras del Siglo de Oro Español. *Hacia Calderón* (pp.23-49). Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Grupo de Literatura Siglo de Oro -GLISO-, Área Literatura Española.
- Vila, J. D. (2008). Domina anónima. En *Peregrinar hacia la dama. El erotismo como programa narrativo del 'Quijote'* con prólogo de Augustin Redondo, (pp. 264- 308). Edition Reichemberger, Colección Estudios de Literatura Nº 112,.
- Vila, J. D. (2012). Discurso matrimonial e ironía mítica: Teresa y la Duquesa frente a frente. En *E-humanista Cervantes*, I, 419-436.

<http://www.ehumanista.ucsb.edu /Cervantes/volume%201/index.shtml>

- Vila, J. D. (2013). Sombras para Sanchico: Herencia, malestar familiar y olvido. En *El 'Quijote' desde su contexto cultural* (pp. 311-324). Eudeba.
- Vila, J. D. (2023). '...no lo concede Dios todo a todos': Fragmentarismo, discontinuidad y rebeldía. Marcas del estilo *de senectute* en el 'Prólogo' y la 'Dedicatoria' de las *Ocho comedias y ocho entremeses* cervantinos. En L. Funes (coord.), *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual* (pp. 473-484). Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas 'Dr. Amado Alonso', Asociación Argentina de Hispanistas.
- Vila, J. D. (en prensa). 'Como vi que no había de ser de más provecho, di en olvidalla' (*Quijote* I, 30). Sancho, la carta de amores y los desafíos del recuerdo. En *Actas de las XIV Jornadas cervantinas de Azul*.
- Weinrich, H. (1999). *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Siruela.
- Yates, F. (1974). *El arte de la memoria*. Taurus.

En el boceto de lo humano, el síntoma: un contorno del lenguaje y memoria activa de su época

Andrea Blasco

Escuela de la Orientación Lacaniana. Antena Jujuy
andreachblasco@gmail.com

Luego de leer el fundamento de esta mesa panel¹, me interesó abordar la relación del lenguaje con lo humano, pero sobre todo con la “inhumanidad” planteada allí: “Reflexionar sobre lo humano en tiempos de incertidumbre ambiental, de inteligencia artificial, de mediaciones digitales, de ingeniería social y biológica, de discursos de odio y desigualdades ‘inhumanas’, es ineludible.” (IX JORNAELL, 2024, p. 6).

Si bien es Freud quien dilucida la función y mecanismo de formación del síntoma, es Jacques Lacan quien lo define como metáfora. Es decir, quien articula la función de la palabra en el campo del lenguaje como constitutiva de la subjetividad. Palabra esta que define, por añadidura, a lo que interrogamos como humano, pues no es posible aprehender su ser sino como ser de palabra, sujetado a un discurso que lo precede y del cual dependerá su existencia. Decir subjetividad es decir sujeto del deseo, las fantasías, los sueños, del chiste, los lapsus, los actos fallidos, pero también es decir sujeto del síntoma, de los reproches de conciencia, de las inhibiciones, de la culpa, y en su extremo, de la angustia. Es decir, el lenguaje hace a lo humano y también a su sufrimiento.

Freud no sólo descubre que la conciencia no era lo único psíquico sino peor aún, y más allá de Hobbes, que definió al hombre como el lobo del hombre, Freud descubrió que el hombre es el lobo de sí mismo. Es decir, el sujeto contra sí mismo.

Así, el síntoma es lo más propio de la subjetividad, es el sujeto del inconsciente. Y Lacan precisa que el inconsciente es el discurso del Otro, pues inicialmente la condición de indefensión original del hombre hace a su dependencia de

1 Este trabajo formó parte de la Mesa Panel: “Los contornos del lenguaje/la silueta de la memoria/en el boceto de lo humano”, en las IX Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos (2024).

un Otro que transmite no sólo la singularidad de su deseo articulado a la ley sino el bagaje cultural de su época.

Nos encontramos aquí que la época de Freud no fue la de Lacan y aún la de Lacan no es la nuestra. Entonces si la época define sus síntomas, hoy, siguiendo el argumento de la mesa, ya no tenemos los mismos síntomas que en el origen del psicoanálisis.

En un texto llamado “Intuiciones Milanesas. La orientación lacaniana”, Jacques Alain Miller (2002) trabaja justamente esta dimensión política del inconsciente retomando una frase de Lacan, del seminario “La lógica del fantasma” (1966/7). La frase es la siguiente: “No digo que la política es el inconsciente, sino simplemente que el inconsciente es la política”. Y desde aquí, nos acercará a las condiciones que nuestra época presenta y que nos interpela.

Miller trabaja en su texto desde varias reflexiones, tomaré dos de ellas, en la sexta reflexión cuyo título es “Lacan y la reina goce” plantea que ya no se trata de la época de Freud en la que la formulación del concepto de inconsciente es a partir del algoritmo del síntoma dependiente del Edipo, de la castración y de la represión, a los que él reinterpreta en una primera fase mediante los conceptos de Nombre del Padre y metáfora; o de la formalización de la libido mediante los conceptos de deseo y metonimia.

Ni la segunda fase de Lacan cuando lleva a cabo una subversión de Freud, atribuyendo la operación de la represión no a la prohibición, sino al hecho mismo del lenguaje; y así el concepto de deseo vinculado a la prohibición, lo desplaza mediante el de goce que acentúa lo que colma la falta, vía la puesta a punto de la función del objeto “a” pulsional; es decir que, si bien sigue vinculado al tema de la falta, prevalece aquello que viene a colmarla.

Si no, la tercera fase del trabajo de Lacan, en la que el término esencial es el de goce, en tanto que carece de contrario pues el significante represor, mortífero, se convierte en un operador de goce y la oposición placer-goce se convierte en un determinado régimen del goce. El nivel de la satisfacción pulsional, que a diferencia del deseo no está intrínsecamente articulado a una defensa, es el nivel que Lacan marcó con la propiedad “el sujeto es siempre feliz”, siempre feliz... en el plano de la pulsión, se entiende, la única cuestión es la de su

modalidad (placentera, dolorosa, etc.) mientras que ella, axiomáticamente, se satisface siempre.

“La máquina del no todo” es el título de la novena reflexión que subtituló “Las burbujas de certidumbre”.

Aún el padre. Miller destaca bien todo lo que todavía vincula al psicoanálisis con el mito del padre, aunque la sociedad, que se está modificando en época de la globalización, ha dejado de vivir bajo el reino del padre. Propone decirlo en nuestro propio lenguaje: la estructura del todo ha dado paso a la del no-todo, es el imperio que se desarrolla, justamente, sin tropezar con límites. Esto para nosotros corresponde a la estructura del no-todo, trasladada al plano de lo que, para él, ya no se puede llamar la organización social. Y explica que el no-todo no es un todo que incluye una falta sino, por el contrario, una serie en desarrollo, sin límite y sin totalización. Apunta que el término globalización es para nosotros vacilante, porque se trata precisamente de que ya no hay todo y de que, en el proceso actual, lo que produce todo y hace de límite está amenazado, vacila. Afirma que lo que se llama globalización es un proceso de destotalización que pone todas las estructuras (entre comillas) “totalitarias” a prueba.

Podemos, entonces, apreciar diariamente como lo que era el respeto de la tradición cede ante la atracción por lo nuevo, y este fenómeno, es la escena, para nosotros, de la máquina del no-todo.

En el ámbito social, el no-todo lo ubica cuando el significante ya no nos llega en forma de bloques organizados, sino que tiende a presentarse mediante fragmentos discontinuos, por ejemplo, informaciones inmediatas. Miller nos alerta que cuando se describe el momento actual, se habla de bombardeo de informaciones. Así, los norteamericanos estudian el *information overload*, la sobrecarga de informaciones. Lo que se llama *la información* es la forma en que llega el significante, ya no organizado como discurso, sino discontinuo, esencialmente fragmentario, que exige un esfuerzo más para tratar de añadirle una organización que se está deshaciendo constantemente. Se trataría de una patología de la desorientación y que él nombra como el S1 pluralizado que genera un sujeto sin punto de referencia. Se refiere no al significante que guía, que comanda, sino a lo múltiple.

Lo que los sociólogos advierten es que la globalización se acompaña de individuación. Lo que está afectada es la forma de vivir juntos, el vínculo social que ahora existe en forma de sujetos dispersos, sueltos. Recuerda la conocida fórmula, de *living my own life* -vivir mi propia vida, en su diferencia respecto de las demás formas de vida, que evidencia la decadencia, el declive de la organización colectiva de los modelos y enfrenta al sujeto a una demanda -asumida por él por cuenta propia- de invención y de valorización de su estilo de vida individual. Diremos, de una autoexigencia. Es la época que Miller llamó del “Otro que no existe” (2005).

Lacan, en los años 70, esbozó el matema del discurso capitalista, modificación del discurso del amo, ubicando como agente del mismo al sujeto tachado (\$) instalado en el lugar de este S1, significante amo que comandaría los ideales del deber social y de la norma. Pero aquí el sujeto dividido (\$) ya no sería la histeria freudiana, del alma bella, del *no sé de qué se trata lo que me pasa*, evidencia del sujeto dividido freudiano, sino, se trataría de la promoción de un sujeto sin punto de referencia, desorientado, sin brújula.

De este modo, Miller sitúa en este texto, al psicoanálisis en la época de la globalización al decir que la clínica contemporánea, a la cual nos enfrentamos ya desde hace años, bascula hacia el lado del no-todo. Esta clínica del no-todo es aquella en la que florecen las patologías que se describen como centradas en la relación con la madre, o bien centradas en el narcisismo.

Cuando nos interesamos en todo aquello que es del orden de las adicciones o de las conductas de riesgo, se observa clínicamente el frenesí del no-todo, patologías en las que se destaca precisamente el sin-límite de la serie, patologías comandadas por la pulsión de muerte, aquello a lo que las palabras no alcanzan, lo imposible de decir y que sin embargo gobierna los cuerpos. ¿Lo inhumano?

Pues bien, la última clínica de Lacan tiene como punto central el síntoma ya no como metáfora, porque en esta clínica lo absoluto, la substancia, es el goce. El exceso, lo que colma, el empuje a la satisfacción, o sea, no hay sino goce en detrimento de la verdad y del sentido, en detrimento de la palabra. Hoy los síntomas ya no nos hablan.

Para ello, el análisis pone la incertidumbre a trabajar, pero lo hace en el marco de una certidumbre por lo menos hipotética, la del discurso analítico, presentado por Lacan como una transformación del discurso del amo, es decir, como una burbuja de certidumbre, que a diferencia de éste, no trata del ideal y de la norma, sino que aquí el sujeto está tanto más vinculado, ya no está suelto, sin brújula porque se encuentra sumergida en la estructura social del no-todo para permitirle, podemos decir, encontrar su punto de referencia, su singularidad que lo oriente y que no será sin palabras.

Referencias

- IX Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos (2024). *Tercera Circular*. 18, 19 y 20 de septiembre de 2024. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.
- Lacan, J. (2003). *El Seminario, Libro XIV: La lógica del fantasma*. Paidós.
- Miller, J. A. (2002). Intuiciones Milanesas. La orientación lacaniana. En Douget-Dizomba, M. H y Georges, N. (comp.), *Cuadernos de Psicoanálisis*, 29. Traducción: Enric Berenguer. (curso en el Departamento de Psicoanálisis de la Universidad París VIII, 22 de mayo de 2002).
- Miller, J.A. y Laurent, E. (2005). *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Paidós.

Memoria y restituciones de los Andes en el poemario *Llipyaykunapa qillqanampi- Donde escriben los relámpagos* (2009) de Carlos Huamán López

Daniela Elvira Arrueta

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Jujuy
darrueta@fhyics.unju.edu.ar

Fecha de recepción: 12/12/2024

Fecha de aceptación: 30/04/2025

Palabras clave: poesía andina, memoria, violencia, destierro

Resumen

Carlos Huamán López es un escritor peruano, docente e investigador en la Universidad Nacional Autónoma de México. Poeta quechua que nutre su conocimiento y bilingüismo gracias a la herencia de su familia y su tierra ayacuchana. Inicia su camino como poeta quechua y compositor de huaynos a mediados de los 80', teniendo gran difusión e intérpretes de los mismos.

Llipyaykunapa qillqanampi-Donde escriben los relámpagos (2009) es un poemario bilingüe autotraducido, cuya organización se divide en cinco partes. Cada una de ellas presenta una selección de poemas enlazados por tópicos recurrentes. La tercera parte del poemario titulada Nina/Candela toma como tópico la violencia, junto a ella se hace presente la muerte y el caos. Posicionando así a la voz lírica en un tiempo del dolor.

Durante la década de los 80' la violencia extrema se hace presente y quiebra a toda la comunidad peruana que conserva en su memoria lo vivido en carne propia. Chillce Canales (2020) explica que: "el poeta fue marcado por estos escenarios de violencia política por ello su yo lírico trastoca la conciencia y el sentido histórico del espacio y los actores del mismo" (p.140).

A partir de lo expresado es que se plantea como objeto de investigación el análisis del poema "Un museo", que forma parte de la selección de poemas incluidos en Nina/Candela. En él, Huamán aborda el tema de la violencia política en Perú, vinculando la memoria colectiva con la representación de la muerte y el caos. Por su parte el análisis de la voz poética permitirá identificar las metáforas propias de la cultura andina. Para ello se prestará especial atención a cómo Huamán utiliza la imagen del museo como metáfora de la memoria histórica y el sufrimiento colectivo.

Key words: andean poetry, memory, violence, exile

Abstract

Carlos Huamán López is a Peruvian writer, lecturer and researcher at the National Autonomous University of Mexico. Quechua poet who nurtures his knowledge and bilingualism thanks to the heritage of his family and his Ayacuchana land. He began his career as a Quechua poet and composer of huaynos in the mid-80s, having great circulation and interpreters of the same.

Llipyaykunapa qillqanampi-Donde escriben los relámpagos (2009) is a self-translated bilingual book of poems, whose organization is divided into five parts. Each one presents a selection of poems linked by recurring themes. The third part of the book entitled Nina/Candela takes violence as a topic, alongside death and chaos. Thus positioning the lyrical voice in a time of pain.

During the 80's extreme violence becomes present and breaks all the Peruvian community that preserves in its memory what lived in flesh. Chillce Canales (2020) explains that: "el poeta fue marcado por estos escenarios de violencia política por ello su yo lírico trastoca la conciencia y el sentido histórico del espacio y los actores del mismo" (p.140).

Based on this, the analysis of the poem "Un museo", which is part of the selection of poems included in Nina/Candela, is considered as an object of research. In it, Huamán addresses the issue of political violence in Peru, linking collective memory with the representation of death and chaos. On the other hand, the analysis of the poetic voice will make it possible to identify the metaphors typical of the Andean culture. To this end, special attention will be given to how Huamán uses the image of the museum as a metaphor for historical memory and collective suffering.

Introducción

(...) *la memoria siempre registrará como impagable aquello que le debemos y siempre quedarán los destellos del recuerdo, retumbando radiante, en la oscuridad de nuestro cielo.*

Quinteros Weir (2007, citado en Huamán López, 2009, p.23)

Carlos Huamán López, poeta y compositor peruano, nace en la zona sur andina de Ayacucho e inicia su formación académica en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Con el tiempo viaja y radica en México logrando estudiar y obtener el título de Magíster en estudios latinoamericanos y el doctorado en letras y en antropología por la Universidad Autónoma de México, donde actualmente se desempeña como docente e investigador.

A mediados de los 80 inicia su camino como compositor de huaynos. Entre los más reconocidos se encuentran *Pedernal*, *Maíz*, *Elegía* y *Qué importa* que luego serán interpretados por artistas consagrados. Es un poeta que logra componer versos tanto en español, pero por sobre todo en su lengua materna que es el quechua.

Entre sus obras literarias se encuentran *Cantar del viento* y *Taki unku*, ambos publicados en el año 1991 con los que obtiene el primer puesto en el concurso Renacer en Huamanga. En el año 2009 publica *Llipyaykunapa qillqanampi- Donde escriben los relámpagos*, poemario que nos permitirá iniciar el análisis de la poesía quechua contemporánea. Tanto en sus canciones y en sus poemas se presentarán diferentes tópicos que plasman la identidad cultural del hombre andino como la violencia, la migración, el sufrimiento y el anhelo del retorno. Es poemario bilingüe autotraducido, cuya organización se divide en cinco partes. Cada una de ellas presenta una selección de poemas enlazados por tópicos recurrentes. Nina/Candela es el título del tercer apartado del poemario, donde la voz lírica presenta un escenario de violencia y se sitúa en un *ñakay pacha*, un tiempo del dolor extremo.

El interés del presente trabajo reside en responder a un interrogante central: ¿Qué función cumple la memoria en la escritura de estos poemas? Analizar la poética de Carlos Huamán López es adentrarse en una lírica que nos evoca una angustia, el desarraigo por la lejanía y la melancolía del retorno.

Contar la historia

Durante los años 80, Perú vivió uno de los periodos más violentos y complejos de su historia contemporánea, marcado principalmente por el conflicto interno entre el Estado peruano y grupos armados insurgentes, como Sendero Luminoso (SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA).

Este conflicto, que comenzó en 1980 y se extendió hasta el año 2000, tuvo profundas repercusiones políticas, sociales y económicas para el país. Las décadas de los 80 y 90 estuvieron marcadas por una violencia generalizada, violaciones a los derechos humanos, y una fuerte polarización social. “El número de muertes que ocasionó este enfrentamiento supera ampliamente las cifras de pérdidas humanas sufridas en la guerra de la independencia y la guerra con Chile –los mayores conflictos en que se ha visto comprometida la nación.” (CVR, 2003, Tomo I, p.1).

La violencia dejó profundas heridas sociales y culturales, especialmente entre las comunidades más vulnerables. El conflicto armado tuvo un profundo impacto en la vida y obra de los poetas peruanos de la época. La violencia, la represión, y la persecución social provocaron una respuesta intensa y variada en la escritura, que se convirtió en un medio fundamental para expresar el dolor, la rabia, la resistencia y la necesidad de memoria y justicia.

El contexto de violencia no le fue ajeno; al contrario, las bombas y los atentados invadieron de terror los parajes ayacuchanos y la población consternada escapaba a lugares lejanos. No obstante, en medio de ese holocausto de los 80, Carlos Huamán componía canciones que traslucían esa memoria histórica de la zona. Indagaba a través de sus canciones: ¿por qué Ayacucho? ¿Cuál fue el origen? Sus composiciones “Maíz” y “Elegía” revelan las diferentes fracturas entre el mundo andino ayacuchano y las desigualdades del mundo occidental. “Maíz”, sobre todo, representa al runa marginado y excluido de la Nación, donde la rebeldía se erige en pro de una igualdad, del respeto al kawsay (vida) y al yuyay (memoria) (Chillcce Canales, 2020, p.140).

Fuego y memoria

La tercera parte del poemario, titulada Nina/Candela, toma como tópico recurrente la violencia; junto a ella se hacen presentes la muerte y el caos. Posicionando así a la voz lírica en un tiempo de dolor. Durante la década de los 80 la violencia extrema se hace presente y quiebra a toda la comunidad peruana que conserva en su memoria lo vivido en carne propia. El poeta fue marcado por estos escenarios de violencia política; por ello su yo lírico “trastoca la conciencia y el sentido histórico del espacio y los actores del mismo.” (2020, p.140).

Analizar el poemario, teniendo en cuenta el contexto del conflicto armado en el Perú durante los años 80, nos lleva a profundizar el concepto de las categorías andinas *illa* (fuego), *llaqui* (dolor) y *yuyay* (memoria). A través de la sensibilidad andina, las composiciones poéticas representan el dolor colectivo y la relación entre el tiempo (*pacha*) y el sufrimiento que permanece impregnado en los espacios de violencia.

Para explicar en mayor profundidad se analizará el poema “Un museo”.

En las culturas andinas, el fuego es visto como un elemento purificador que limpia y renueva. Esta función del fuego se refleja en diversas ceremonias y rituales como en el Inti Raymi, donde se ofrenda a la Pachamama para asegurar buenas cosechas y equilibrar las energías. El fuego, en estos contextos, es visto como un medio para eliminar lo negativo y facilitar la renovación espiritual y física (Simbaña Pillajo, 2019).

El fuego transforma lo viejo y corrupto en algo nuevo y fértil, reflejando la idea de ciclos naturales de vida y muerte, sobre ello Freddy Simbaña Pillajo explica que la energía del fuego brota y navega en todas las direcciones terrenales y cósmicas. El fuego es un elemento que establece una conexión sagrada con lo divino, facilitando la comunicación entre los seres humanos y los espíritus: “el fuego —como epistemología kichwa— es un ente divino y desde las mitologías andinas es considerada la entidad cósmica del sol “ (2019, p.40).

El fuego también puede representar la energía vital y la fuerza que mueve la vida. En este contexto, el fuego es visto como una fuente de vida y energía esencial

para el bienestar y el equilibrio. En la cosmovisión andina, el fuego es asociado con el calor y la luz, que son necesarios para la vida. Es una representación de la fuerza vital que sustenta el mundo natural. Es un elemento que mantiene la energía y el movimiento dentro del cosmos.

A pesar de su aspecto purificador, el fuego también puede simbolizar destrucción y dolor especialmente en el contexto de la violencia y el sufrimiento. En contextos de conflicto o desastre, el fuego puede representar la destrucción total de los recursos y de la vida. Este aspecto destructivo del fuego se refleja en cómo la violencia y el sufrimiento han devastado comunidades.

El agua (mediante la lluvia fecundante) y el fuego (cuando el Sol es fuente de luz y del calor) son fuente de vida. Pero también ambos pueden entrañar fuerzas destructoras malditas, entonces, son medios para castigar a los pecadores pero no a los justos, por eso en los relatos siempre hay elegidos que se salvan de los cataclismos. Los efectos destructores del agua y el fuego implican la regresión a lo preformal porque disuelven las formas, de ahí su papel de operador cósmico: piénsese en los efectos de los aluviones y de los incendios (Campos, 2001, p.10).

El fuego, como agente de sufrimiento, puede simbolizar el ardor de las heridas emocionales y físicas. En un contexto de memoria histórica el fuego puede ser un recordatorio constante del dolor y la pérdida. Así, el fuego, se convierte en un símbolo de destrucción y sufrimiento, recordando las heridas abiertas en la memoria colectiva: “El fuego quema, devora, destruye y el humo que provoca oscurece y sofoca” (Campos, 2001, p.10).

En el poema “Un museo”, la candela juega un papel central en la construcción del sentido y la memoria que trae consigo la voz lírica. El verso “Llueve candela sobre la memoria” utiliza el fuego para simbolizar el dolor persistente y la memoria violentada. La imagen de la candela lloviendo sobre la memoria sugiere que el sufrimiento no se ha disipado con el tiempo. Más bien, el dolor sigue ardiendo en la memoria colectiva, recordando la devastación que ha sido causada. El uso de la candela en este contexto enfatiza la persistencia del sufrimiento y cómo el pasado violento sigue inflamando el presente.

Aunque el fuego puede ser un símbolo de renovación, en este poema, la candela no trae alivio ni purificación, sino que reaviva el dolor. Esto refleja la imposibilidad de avanzar o encontrar un cierre debido a la intensidad del recuerdo penoso. En lugar de transformar el dolor, el fuego perpetúa el ardor de la memoria y con ello el sufrimiento se extiende.

José Quinteros Weir (2007, citado en Huamán López, 2009) nos dice que “memoriar es también observar el curso del pasado” (p.22). Así, las imágenes del ayer traen consigo la nostalgia que con un grito de dolor exigen justicia y resignifican las experiencias del sufrimiento.

El poema está marcado por una sensación de denuncia hacia la represión y el olvido. La voz poética utiliza imágenes como el “corazón” arrancado y los “gritos” amarrados a una rueda, que son símbolos de la violencia ejercida sobre las personas. Estos gritos “amarrados” sugieren que, aunque se intentó silenciar las voces, la memoria persiste en resistir. La voz no sólo recuerda, sino que denuncia la deshumanización, conectando el dolor físico y emocional con imágenes de desgaste (“la mosca pasa y relame sus gastadas patas”) y destrucción.

Es necesario vincular el análisis del poema con la noción de “restitución” como un proceso de reconstrucción y resignificación de la memoria colectiva plasmada en el poema. Mónica Bernabé (2022) explica el término “restitución”, el cual se vincula con la búsqueda de la verdad y la justicia en un contexto histórico y social específico. Por lo tanto, se refiere a la acción de devolver o recuperar algo que ha sido arrebatado o suprimido, en particular, la memoria y las historias silenciadas de las víctimas de la violencia, la represión y el olvido histórico.

En los encadenamientos de la lengua, en la secuencia de una serie de acontecimientos, la palabra restitución enlaza una temática hilada de una punta a la otra por el mismo drama de la desposesión: de los procesos de reconstrucción de identidad de niños cautivos e hijos de desaparecidos por la dictadura militar de 1976 a la lucha indígena por la tenencia de la tierra (p.101).

La restitución no es solo un acto de recuperación, sino un proceso mediante el cual las heridas del pasado se vuelven visibles y se reactiva el significado de lo sucedido, dándole lugar en la memoria colectiva y, por ende, laten aún en el presente.

Bernabé asocia este concepto con el arte documental, que se convierte en un espacio donde las experiencias suprimidas pueden expresarse, donde los documentos, los testimonios y las narrativas marginadas encuentran un lugar para ser restituidas. El arte se convierte en un medio para restituir la verdad, devolviendo a las víctimas una presencia que fue negada. Por lo tanto, las restituciones son parte de un proceso más amplio de búsqueda de justicia y reparación por las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura. A través de ellas, se busca reconocer el daño causado y brindar algún tipo de compensación simbólica o material a las víctimas.

El concepto de restitución es fundamental para construir una memoria colectiva que permita comprender el pasado. En relación a lo explicado vemos cómo la voz lírica transforma un antiguo cuartel, un espacio de opresión y violencia, en un museo. Este acto en sí mismo es una forma de restitución simbólica: se convierte un lugar de dolor en un espacio de memoria y reflexión. Las paredes del museo, antes testigos mudos de atrocidades, ahora albergan los gritos y las lágrimas de las víctimas, convirtiéndose en un monumento a su sufrimiento.

El poema plantea interrogantes sobre los horrores ocurridos: “En qué lecho se quebró el horizonte”, “En qué nube rompió el ciego su último bastón de olvido”. Estas preguntas retóricas reflejan la búsqueda constante de la verdad y la justicia, una búsqueda que, a menudo, se ve obstaculizada por el olvido y la impunidad.

La imagen de “alguien se llevó el corazón” y “alguien amarró los gritos a una rueda” sugiere la violencia y la opresión ejercidas contra las víctimas, cuyas voces fueron silenciadas y cuyos cuerpos fueron despojados de su dignidad.

A pesar del paso del tiempo y de los intentos de borrar el pasado, la memoria sigue viva. La imagen de la mariposa que vuelve a ser oruga y la de los pájaros que cruzan la ventana simboliza la capacidad de la memoria para renacer y trascender. El poema también sugiere que la búsqueda de restitución es un

proceso continuo y complejo. La naturaleza cíclica de la imagen de la mariposa y los pájaros sugiere que la lucha por la justicia es una batalla constante, y que el pasado sigue en el presente.

El espacio como lugar de la memoria

La voz lírica nos habla de un cuartel convertido en museo, un lugar donde lo físico (el espacio) y lo temporal (el pasado) se unen, evocando la categoría andina de *pacha*, donde el tiempo y el espacio son inseparables.

Pacha es central en la cosmovisión andina, porque articula el hanaq pacha (mundo de arriba), el espacio donde moran los dioses; el kay pacha (mundo de acá), donde todos desarrollamos nuestra vida; y el ukhu pacha (mundo de abajo), territorio de la oscuridad y lo temible. Estos espacios internamente tienen una jerarquía religiosa que organiza el universo social de los hombres (runakuna), todo lo cual es pacha (Mamani Macedo, 2022, p.187).

El cuartel es más que una estructura impregnada por la memoria de la violencia y el sufrimiento. Las cartas y los gritos “escritos con uñas y lágrimas” se manifiestan como huellas de lo que ocurrió en ese espacio, evocando la memoria ancestral en su aspecto doloroso, donde se ocultan las heridas profundas del pasado.

El museo es el guardián de estas memorias, pero no en una forma estática, sino como un espacio donde los ecos del pasado aún resuenan en el presente. En este sentido, el espacio se manifiesta como un tiempo cíclico, donde los eventos traumáticos siguen vivos; no como un simple pasado que se deja atrás, sino como una realidad que afecta y moldea el presente.

El verso “En qué lecho se quebró el horizonte” nos invita a pensar en una ruptura en la línea del tiempo y el espacio. En la cosmovisión andina, el tiempo y el espacio están unidos en una misma entidad (*pacha*), y esta pregunta refleja el quiebre de un orden cósmico. El horizonte, que marca la continuidad y la estabilidad, se rompe, y junto con él, la posibilidad de una vida en armonía con los ciclos naturales y sociales.

La ruptura del horizonte sugiere un colapso del *kay pacha*, el mundo terrenal en el que se vive, y, con ello, el quiebre del equilibrio entre los planos. Este verso expresa la desorientación y el caos que trae la violencia, afectando no solo a los individuos, sino al orden cósmico mismo. Es decir, que el “horizonte quebrado” es una metáfora que sugiere la imposibilidad de proyectarse hacia el futuro; hay una fractura en el devenir temporal. Por su parte, el bastón es un símbolo de apoyo y de guía, y su ruptura implica la pérdida de ese sostén, lo que fuerza a recordar.

La voz lírica nos canta “No es extraño que la mariposa vuelva a la oruga” y sugiere un retorno a un estado previo, un ciclo en el que la vida y la muerte no son lineales, sino circulares. La mariposa, símbolo de transformación, regresa a su forma primigenia, la oruga. Este ciclo de transformación puede relacionarse con la cosmovisión andina, donde la muerte no es el fin, sino un tránsito hacia otro plano de existencia (*ukhu pacha* o *hanan pacha*) (Cfr. Mamani Macedo, 2022, p.188).

La mariposa que regresa a la oruga sugiere que el ciclo de vida y muerte es una regeneración constante, en la que incluso el dolor tiene un papel en la transformación. Víctor Bascopé Caero (2001) explica que en la tradición andina, la muerte no es vista como algo trágico, sino como un paso necesario en la continuidad de la vida, “La muerte para el andino, nunca es el final o la terminación del ser; es continuidad del ser dentro de la totalidad existencial y universal” (p.s/n).

El dolor extremo

Desde el inicio, el poema nos presenta un espacio cargado de dolor y memoria: “Hoy el cuartel del cazador es un museo”. La voz poética es un testigo de la devastación. El cuartel, símbolo de represión y violencia en el contexto del conflicto armado, ahora convertido en museo, no es simplemente un espacio físico, sino un contenedor de memorias impregnadas de sufrimiento. Las “miles de cartas” y “gritos escritos con uñas y lágrimas” evocan el concepto de *llaki*, el dolor extremo que no solo es físico, sino que afecta el espíritu y la memoria colectiva. Este dolor se ha quedado grabado en los muros, y forma parte de un *ñakay pacha*, un tiempo de sufrimiento que sigue presente.

En los diccionarios quechuas antiguos, encontramos la voz: “Ñacasca. Cosa maldita, o echada maldiciones. Ñacarini ñaccaricuni. Padecer molestia trabajo, mala ventura, afanar tener dolores” (González Holguín 255). Este es el tiempo en que actúa el ñakaq (el que hace el mal), mientras que el tiempo en que gobierna el mal se denomina ñakay pacha o muchuy pacha (tiempo malo, enfermo, de tormento o de castigo), cuando se hace padecer o se martiriza, el cual es un tiempo maldito. Los hombres del ande han vivido varias veces este momento de gran dolor (Mamani Macedo, 2022, p.192).

La referencia a los “gritos escritos con uñas y lágrimas” y “alguien amarró los gritos a una rueda” refleja ese dolor extremo que no es meramente físico, sino que implica una angustia existencial profunda. Se utiliza la hipérbole para enfatizar la magnitud del sufrimiento que se ha experimentado. La imagen de los gritos “escritos” con uñas y lágrimas introduce una idea de desesperación y resistencia: aquellos que fueron reprimidos dejaron su huella en este espacio, en un intento de inmortalizar su sufrimiento.

Este dolor es, a su vez, una conexión con los ancestros y con la historia colectiva de la violencia que azotó el Perú. La referencia al “horizonte quebrado” y la “sangre” evoca la fractura de la continuidad de la vida, la conexión rota entre generaciones y la interrupción violenta de la armonía con el cosmos, características del *ñakay pacha*, el tiempo del sufrimiento. En el poema, este tiempo de dolor aún no ha terminado; el cuartel, convertido en museo, sigue devorado por la sombra de lo que fue, reflejando que la memoria del sufrimiento está atrapada en ese espacio.

Esta memoria dolorosa se inscribe en las paredes y evoca un dolor extremo que es a la vez personal y comunitario. El *llaki*, en este contexto, es colectivo: el grito que emerge desde los muros del cuartel es el lamento de un pueblo entero, no solo de los individuos que sufrieron allí, sino de las generaciones que cargan con esa herida.

El poder de la Naturaleza

Para el hombre de los Andes, la naturaleza está intrínsecamente ligada al ser humano, y los elementos naturales son entidades vivientes que acompañan los procesos humanos: “la ‘vida’ no se restringe, en el mundo andino, a los seres vivos en sentido occidental clásico (seres humanos, animales y plantas), sino abarca a todo el universo en sus diferentes dimensiones y estratos” (Estermann, 2013, p.5).

En el poema, las aves “despojaron la sonrisa a la llave” y el viento “ronda el hoyo en que ardió el carbón”, pueden interpretarse como símbolos de la desolación y el silencio tras la violencia. Pero también el viento y las aves son testigos que guardan la memoria de lo sucedido. El viento no es simplemente un fenómeno meteorológico; es un elemento vital que conecta los tres mundos andinos: el Hanan Pacha (mundo superior), el Kay Pacha (mundo terrestre) y el Ukhu Pacha (mundo subterráneo). El viento trae mensajes de los dioses y los espíritus ancestrales, y su movimiento constante simboliza la circulación de la vida y la energía.

Sin embargo, en el poema, el viento “ronda” un lugar de destrucción, un “hoyo” donde ardió el carbón. Aquí, el viento no trae renovación ni vida, sino que parece merodear en un espacio de muerte y desolación. Este viento, más que un mensajero de vida, parece simbolizar la persistencia de la memoria del dolor. El hoyo donde ardió el carbón es una metáfora de lo que ha sido consumido, y el viento que ronda sugiere que, aunque el fuego haya desaparecido, las huellas de la destrucción persisten en la memoria del entorno. El viento no es solo un fenómeno natural, sino un ser consciente que interactúa con el espacio del museo. Es un testigo del sufrimiento, un mensajero que ronda entre los vivos y los muertos, conectando los diferentes planos del pacha.

En el poema, el viento, la mosca, los pájaros y la candela aparecen como fuerzas que interactúan con el espacio del museo/cuartel. Así la naturaleza y los elementos tienen vida y conciencia, y están en constante diálogo con los humanos.

“La mosca pasa y relame sus gastadas patas” en este verso la voz lírica presenta a la mosca en una imagen inquietante. Desde una perspectiva simbólica andina,

las moscas no suelen tener un papel positivo; más bien, pueden estar asociadas a la descomposición y la muerte (Mąka, 2019, p.73).

En este caso, la mosca “relame sus patas gastadas”, lo que refuerza una sensación de desgaste, de corrupción, como si la presencia de la mosca fuera un recordatorio persistente de la decadencia y la muerte que rondan este espacio. La mosca también actúa como un testigo involuntario de la muerte, alimentándose de los restos de lo que una vez fue vital. Esto podría relacionarse con la memoria de la violencia, en la cual los restos de la humanidad aún son visibles, pero sólo como residuos de un tiempo de destrucción.

“Un remedio para el llanto de esta piedra”. La personificación de la piedra, que “llora”, sugiere que incluso los objetos inertes han absorbido el sufrimiento humano. La piedra, que tradicionalmente es símbolo de dureza y permanencia, aquí se vuelve vulnerable, emotiva. Esta metáfora encierra el dolor contenido en los objetos del mundo material que han sido testigos de la violencia. El uso de la personificación de la piedra refuerza la idea de que el dolor no es únicamente humano; se ha impregnado en el entorno natural y físico.

Conclusión

Carlos Huaman supo plasmar en cada verso el sentir del hombre andino y su memoria colectiva. La voz poética se sumerge en un viaje que le permite retornar hacia un pasado que trae consigo dolor y melancolía.

En la cosmovisión andina, la flora y fauna tienen un rol fundamental como seres vivos conectados espiritualmente con los humanos, el universo y las deidades. No son simplemente elementos decorativos o secundarios, sino que forman parte de un sistema de interrelación profunda con el entorno.

El poema “Un museo” está cargado de metáforas que transmiten una profunda sensación de pérdida, dolor y memoria. La voz poética encarna este sufrimiento y lo proyecta de manera que lo convierte en un acto de resistencia contra el olvido. A través de la personificación, las metáforas y las imágenes naturales, la voz poética articula el sufrimiento no solo como una experiencia individual, sino como un evento colectivo que queda grabado tanto en los cuerpos como

en los objetos y la naturaleza misma. La memoria se convierte en un campo de batalla donde el dolor nunca se extingue, sino que persiste, reavivado por los recuerdos, la naturaleza y los ciclos de la vida.

Referencias

- Bascope Caero, V. (2001). El sentido de la muerte en la cosmovisión andina: el caso de los valles andinos de Cochabamba. *Chungará (Arica)*, (33), 271-277. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-73562001000200012&script=sci_arttext
- Bernabé, M. (2022). Restituciones: formas de la narrativa documental. *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, (28), 99-118. <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/575>
- Campos, N. G. T. (2001). Dos soles y lluvia de fuego en los Andes. El caos y la armonía social en los pueblos andinos. *Gazeta de antropología*, (17), 1-18. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=3284>
- Chillcce Canales, E. (2020). *La poética chanka en tres poemarios*. Editorial Horizonte / Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.
- Estermann, J. (2013). Ecosofía andina: Un paradigma alternativo de convivencia cósmica y de Vivir Bien. *Revista faia*, (9), 2-21. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4714294.pdf>
- Huamán, C. (2009). *Llipaykunapa qillqanampi. Donde escriben los relámpagos*. Ediciones Altazor.
- Mamani Macedo, M. (2022). Kaparikuy-pacha: grito para desterrar el dolor del espacio-tiempo en la poesía quechua de José María Arguedas. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, (11), 186-197. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/6039>
- Perú. Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe final* (Vol. 7). Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- Pillajo, F. S. (2019). Tejiendo fibras en la ciudad. La epistemología del fuego en el Inti Raymi de las universidades. *Saberes para la interculturalidad educativa y comunitaria*. <https://abyayala.ups.edu.ec/index.php/abayayala/catalog/view/59/484/908>
- Maka, M., Jodłowska, E. (2019). La anunciadora azul de la muerte. De las creencias populares de los Andes Centrales. *Sztuka Ameryki Łacińskiej*, (9), 69-93. https://www.researchgate.net/publication/350509982_La_anunciadora_azul_de_la_muerte_De_las_creencias_populares_de_los_Andes_Centrales

Memoria, archivo y resistencia en *Un cuerpo que atenta contra la poesía* (2024) de Víctor Aybar

Estefanía Herrera

Universidad Nacional de Catamarca

[eh.2311@gmail](mailto:eh.2311@gmail.com)

Fecha de recepción: 14/12/2024

Fecha de aceptación: 08/05/2025

Palabras clave: memoria, cuerpo, archivo, disidencia.

Resumen

En el presente trabajo me propongo analizar el manifiesto literario *Un cuerpo que atenta contra la poesía* (2024) del poeta catamarqueño Víctor Alejandro Aybar, problematizando y reflexionando a partir del concepto de *archivo* de J. Derrida. Dicho manifiesto fue inicialmente escrito en un taller en el marco del V FIDEO (Festival Intergaláctico de Escritores Oficial) y luego publicado por Funga Editorial en formato fanzine, lo cual refuerza el carácter fronterizo del texto de análisis. En este manifiesto, Aybar construye un archivo personal autorreferencial donde su propia experiencia y disidencia se convierten en elementos fundamentales. Examinarlo desde esta perspectiva podría desentrañar algunas interrelaciones entre este *archivo* y su vinculación con la memoria, los sentidos políticos e, incluso, con la figura del escritor como teórico.

Key words: memory, body, archive, dissent

Abstract

In this paper I propose to analyse the literary manifesto *Un cuerpo que atenta contra la poesía* (2024) by the poet Victor Alejandro Aybar from Catamarca, problematising and reflecting on J. Derrida's concept of *archive*. This manifesto was initially written in a workshop within the framework of the V FIDEO (Festival Intergaláctico de Escritores Oficial) and then published by Funga Editorial in fanzine format, which reinforces the frontier aspect of the text under analysis. In this manifesto, Aybar constructs a self-referential archive, in which his own experience and dissidence become fundamental elements. Examining it from this perspective could unravel some interrelationships between this *archive* and its link with memory, political meanings and even with the figure of the writer as theorist.

Introducción

La preocupación por repensar la noción de *archivo* es central en el filósofo francés Jacques Derrida y esto se plasma principalmente en su texto *Mal de Archivo: una impresión freudiana*. Aquí, el estudioso sostiene:

El archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnémica en general, no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable *pasado* [...] No, la estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. (1995, p.15)

En este artículo, a partir del concepto de archivo de J. Derrida, analizaré el manifiesto literario *Un cuerpo que atenta contra la poesía* (2024) del poeta catamarqueño Víctor Alejandro Aybar, reflexionando y poniendo en tensión algunas ideas sobre el archivo plasmadas por el pensador francés.

Sumo, además, los aportes de Elizabeth Jelin, quien entiende la memoria como proceso social, plural y en disputa, y no como una única versión cerrada del pasado. Según la autora, hay que proponer “pensar en procesos de construcción de memorias, de memorias en plural y de disputas sociales acerca de las memorias” (2002, p.17). Esto refuerza la lectura del manifiesto como una intervención que desafía las memorias oficiales, creando un *archivo disidente*.

El archivo como material y construcción teórica

En primer lugar, creo que este manifiesto puede considerarse como un material que construye lo que podría generar el “archivo de escritor”¹. Y en ese sentido coincido con Carmen Gómez García sobre la función metapoética de estos discursos programáticos, donde advierte que:

dos de ellas son endógenas en tanto revierten en el emisor y desempeñan funciones representativas y expresivas, y las otras

1 Tomo la denominación de Mónica Gabriela Pené en su ponencia “El archivo de escritor desde una mirada interdisciplinaria” (2011).

dos, exógenas, localizadas en el receptor, de marcado carácter social: funciones conativa o persuasiva, fática y poética. Emisor y receptor, escritores y lectores, no obstante, se funden en la naturaleza dialógica de los textos programáticos — también conocida como dimensión transitiva de la argumentación (Cuenca, 1995) —, ya que tan importante como lo expuesto por parte del emisor es la incidencia de las palabras en la realidad del receptor, lector y consumidor de su producto artístico. (2019, p.6)

De igual manera, a diferencia del manuscrito inicial, en esta edición el poeta va intercalando a su texto poemas que forman parte de distintos libros que tiene editados y lo hace, además, cronológicamente y de manera tal que ayuden a la comprensión de lo que va exponiendo. Esta característica, sumada al soporte propio del fanzine, hace que el texto consolide su perfil fronterizo.

De acuerdo con Cristina Patricia Sosa y Verónica Moreyra “el archivamiento, entendido en una doble valencia, esto es, como preservación patrimonial, pero también como reflexión teórica e intervención artístico-política, se caracteriza en estos últimos años por su carácter omnipresente y por la multiplicidad de sus formas” (2023, p.4). Es decir que, dentro de la tarea de archivar podemos incluir diversas prácticas “que van desde la documentación de complejos procesos sociales hasta aspectos que forman parte de la cotidianidad de las personas” (p.4), puesto que “el archivo no está dado, sino que se produce, es un efecto. Es al mismo tiempo un espacio, un objeto y una práctica que se funda en volver disponible algo” (p.4)

Como dije al comienzo, la preocupación por repensar la noción de *archivo* es central en Derrida. Y a partir de él, en el ámbito teórico, esos cambios o replanteos dieron lugar a lo que se ha dado en llamar un “giro archivístico”, donde *Mal de archivo*, la conferencia que profririera en un coloquio internacional titulado “Memoria: la cuestión de los archivos”, tiene cierto papel fundante.

Según el pensamiento derridiano, el archivo ejercería una doble tarea; por un lado, instaura un punto de inicio, un origen; por otro, una tarea jerárquica donde establece una relación de poder y control. En términos etimológicos, el vocablo está vinculado a la figura del arconte, quien posee el poder de proteger

e interpretar los documentos que se archivan. La alianza entre archivo y autoridad implica que el archivo no es una zona neutra o imparcial, sino un espacio de poder en el que se resuelve qué proteger o preservar y qué olvidar, y no sólo eso, sino también, la manera en que se interpreta lo conservado. Entonces el archivo pasa a ser un artefacto de poder, un instrumento a través del cual se codifica la memoria colectiva e institucional. Asimismo, las memorias (entendidas en plural, según Jelin) tienen una dimensión profundamente social y política, algo que se refleja claramente en las memorias y relatos oficiales, los cuales moldean identidades, generan imaginarios colectivos, legitiman ciertas ideologías y condicionan diversos procesos políticos. Aunque la memoria nace del ámbito íntimo, de los recuerdos y sentidos personales, siempre se forma y toma dimensión dentro de un marco cultural específico que la atraviesa y le da contexto.

La idea del archivo como una herramienta política es esencial, dado que lo que se conserva y cómo se conserva deja de ser una praxis inocente o apolítica; todo lo contrario, está siempre impregnado de relaciones de poder. Para el filósofo francés, el archivo tradicional sería un lugar que fija y consolida la memoria de manera “oficial” y “autorizada”. De este modo, en los archivos tradicionales la autoridad siempre está presente, controlándolos e interviniendo así en el relato histórico y la memoria colectiva. En este sentido, los archivos se relacionan con la ley, el poder estatal, la institución y la autoridad.

El cuerpo como archivo y contraarchivo

En el caso de *Un cuerpo que atenta contra la poesía* podemos pensar en un doble cruce y leer el texto tanto en clave de archivo como de contraarchivo. Por un lado, Aybar edifica un archivo personal y autorreferencial donde su experiencia y disidencia se traducen en elementos principales. Así, desde la perspectiva de Derrida, este manifiesto podría leerse como un archivo en el que el poeta inscribe su memoria personal pero también colectiva. El texto inicia así:

En todo esto que les vengo a plantear hoy aquí en esta mesa es autorreferencial. Primero porque es la literatura que leo, releo y escribo; porque es el cuerpo que habito y eso ya es suficiente

logro y tarea; porque la disidencia que transito se me nota hasta la legua, o ¿no? (2024, p.1).

Aquí, cuerpo, identidad y práctica literaria establecen un lazo, una comunión directa. Esta decisión literaria de autorreferencialidad es un archivo en el que el poeta registra no sólo su trayectoria de práctica literaria, -tanto de lectura como de escritura-, sino también, como expresa más adelante, su punto de vista sobre la tarea de los escritores: “Y sí, lo que uno hace con la literatura es hablar de uno mismo o de otros, que son distintas versiones de uno” (2024, p.1).

“estoy guardando el tiempo en estas palabras” es un verso que el poeta recuerda de su primer libro para rescatar esta idea también de la literatura como una práctica donde se guarda, se acopia una memoria que puede ser tanto personal como colectiva. Siguiendo el enfoque de Derrida, la literatura se torna en un vasto archivo, un repositorio de experiencias humanas, individuales y colectivas, un territorio en el cual las voces del pasado resuenan y se hacen presentes. Mediante la escritura, el autor preserva una parte de sí mismo y de su entorno, resistiendo el paso del tiempo que, como dice más adelante, “‘a la final’, todo se lo devora” (2024, p.1).

Asimismo, otra de las nociones que se perciben en el texto de Aybar es su visión del cuerpo real y textual como un territorio lleno de experiencias. El cuerpo que soporta y manifiesta las marcas de ciertas violencias opera como el eje a partir del cual es posible cartografiar este manifiesto como un archivo específico de la violencia patriarcal. El cuerpo del sujeto poético emerge como el primer archivo, como un repositorio de experiencias, traumas y heridas. La voz de Aybar irrumpe como un contraarchivo que interpela el orden establecido por los distintos dispositivos de poder, creando así otro ordenamiento discursivo. Las cicatrices, físicas y emocionales del cuerpo, se traducen en marcas y señales de una historia personal y colectiva. El mismo autor expresa cómo su cuerpo soportó distintos tipos de violencias, convirtiéndose en una frontera permeable que, más allá de la marginalidad padecida, es también fuente de resistencia y poesía:

Este cuerpo, verdadero desde siempre, cargó con habladurías,
señalamientos, besitos de los changos desde la otra vereda,

chistidos y burlas desde atrás. Pero se entrenó, bailó y se fortificó y en otro poemario, que tiene sus buenos años pero inédito (ahora, editado)², escribí “*armé una frontera con este cuerpo/ flaco y tenso, terso y brillante*” (2024, p.6).

Víctor presenta su cuerpo fronterizo como un archivo, concibiéndolo como un campo político donde se rastrean y siembran memorias que regularmente serían aisladas de los relatos oficiales de la literatura, la sociedad o la historia. De esta manera su manifiesto disputa las formas tradicionales de archivación, esas que suelen omitir o silenciar cuerpos e identidades alejadas de la heteronormatividad. Esta posición es claramente contrahegemónica ya que pone el foco en la producción literaria y política de Catamarca, lo que generalmente solía considerarse periférico o “inarchivable”. En este punto también es válido hacer referencia al título del manifiesto. Podríamos pensar, ¿cómo es que el mismo cuerpo atenta contra lo que el mismo poeta emplea como resistencia, es decir, la poesía? La clave quizás la encontramos en la siguiente frase: “Por más trabajos que hiciera con el lenguaje para que no se me ´notará la poesía, el cuerpo hacía de las suyas” (Aybar, 2024, p.4) y en el epígrafe autorreferencial: “soy aunque la lengua se retuerza”. El lenguaje, las palabras, la literatura –según el propio autor- le permitieron en un primer momento esconderse, velarse; sin embargo, el cuerpo ganó y cuando se fortificó levantó no sólo su propia bandera sino también la de otros sujetos que sufrieron lo mismo y lo hizo (y hace) desde la misma escritura como un proyecto personal estético y político. Su cuerpo como frontera es un sello de resistencia, un archivo personal que guarda las experiencias de lucha y supervivencia en un contexto donde ser “disidente” implica ser marginado. El cuerpo, entonces, es testigo de la vida del poeta, de sus luchas y violencias recibidas pero también un artefacto activo, capaz de producir nuevos sentidos.

Más adelante, Aybar, afirma que empleó la cabra como símbolo dentro del paisaje nortño para metaforizar a ese muchacho “que rumiaba el silencio”. Raúl Dorra, en “Poética de la voz” (1997), sostiene que la voz surge del cuerpo, brota de él. La manera en que modulamos nuestra voz refleja nuestra forma de percibir y de interactuar con el mundo, da cuenta de una conciencia. Esa disposición pasional, esa presencia deseante a la que se refiere Dorra es, de algún modo, la

2 La aclaración entre paréntesis es mía.

experiencia del sentido en la voz que expresa a ese sujeto. Así, cada voz manifiesta la identidad sonora de su cuerpo y su modo de relacionarse en el mundo.

Archivo oficial versus contraarchivo afectivo

Por otra parte, la visibilización del cuerpo en la memoria trasciende la experiencia traumática. Se manifiesta también a través de prácticas orientadas a la desestabilización de ciertos discursos normativos, particularmente en lo concerniente a la sexualidad y al género.

Aybar declara la intención de una voz que emana de su cuerpo, voz que planta bandera, voz que desde lo individual se vuelve colectiva:

Y di voz, quise hacerlo, me propuse hacerlo: dar voz a esos que no se animaban a ser [...] ¡Qué difícil la vida de todos! ¡Pero qué difícil la nuestra! ¡Pero, pero más cruel, mucho más cruel, la de los del interior del interior! (2024, p.6)

Aquí el poeta se presenta como un arconte de experiencias abyectas, dándole voz a quienes han sido silenciados, organizando un repertorio de memorias disidentes que desafían las formas tradicionales de archivo y de memoria. El manifiesto opera como un contraarchivo porque no sólo desafía la tradición poética en términos formales, sino que también apunta en su escritura voces y experiencias *otras*. El autor conserva aquello que el archivo tradicional ignora, y al hacerlo, convierte su texto en un sitio de resistencia y subversión, esto es, en un contraarchivo.

La segunda bandera que alza es la de no olvidar el exilio obligado y las distintas violencias que padecieron otros, especialmente su gran amigo y poeta Jorge Paolantonio. En el IV tomo de la Historia de las Letras de Catamarca, los investigadores incluyen a Paolantonio como “poeta del exilio” pero no dan cuenta de los motivos aunque probablemente lo supieran. En este sentido podemos ver cómo la HLC funciona como archivo “oficial” y el manifiesto de Víctor como contraarchivo. A partir de él, lo que varios años atrás se veló ahora se devela. El autor favorece la apertura del relato del pasado a una nueva experiencia, pero lo reactiva desde el afecto. Desde la peculiaridad del recuerdo, transforma lo

que era “rumor” en un contraarchivo donde el afecto se erige como rememoración cotidiana. En este punto, y volviendo a Derrida, es necesario recordar que para el filósofo francés “la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” ([1995] 1997, p.24). De este modo el poeta catamarqueño confronta con la historia oficial y su manifiesto no es sólo un mero trabajo de acopio de sucesos, sino que también, en los términos en los que lo planteaba Derrida, produce un acontecimiento y una forma de vivirlo donde se requiere una nueva articulación entre la memoria, los afectos, la escritura y lo político. De esta manera, además, la memoria se explota en su dimensión intersubjetiva y social.

Por otra parte, Derrida establece que “el archivo, en su esencia, es siempre ya una escritura” ([1995] 1997, p.14). Es decir que éste es un producto de la escritura, es el registro de la memoria en un soporte externo. El archivo no existiría sin la escritura, y sin el archivo, no habría posibilidad de repetición y, así, de una memoria continua. En este contexto podríamos pensar en este manifiesto como un medio para batallar contra el “mal de archivo”, es decir, con la dificultad de archivarlo todo y con la pérdida inevitable que implica el paso del tiempo, ese tiempo “que ‘a la final’, todo se lo devora” (Aybar, 2024, p.1). En el manifiesto, la escritura no es sólo un acto de registro sino también de creación y resistencia, y esto se vincula con la idea derridiana de que el archivo no sólo guarda el pasado, sino que también crea el futuro y del mismo modo, otorga sentido a la experiencia.

Cuando repasa sobre el acto de escribir, el autor catamarqueño sostiene la práctica de la escritura como un proceso de “velar”, no sólo en el sentido de resguardo o cuidado de algo o alguien, sino también en el ocultamiento o disimulo:

Pero aquí voy a utilizar velar como acción que también me permite la literatura: esconderme en esa casa del lenguaje, detrás de las palabras, retorcerlas, pulirlas para darles una forma ficticia. La palabra me ha permitido durante años estar como dentro de un ‘ropero’ [...] (Aybar, 2024, p.2)

El “estar como dentro de un ropero” es una metáfora que alude a la escritura poética como un *locus* donde se acuerdan identidades y significados. La escri-

tura y las palabras son para el poeta una forma de archivo en la que se tallan no sólo sus experiencias sino también sus estrategias para lidiar con la exclusión, como una manera de deambular por esa casa pizarniana que es el lenguaje. Como sostuve anteriormente, Derrida afirma que “la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (1995, p.15), lo que significa que el archivo no es un simple registro, sino un espacio donde se crean nuevos significados y nuevas formas de ser. Esto también se relaciona con el lugar que ocupan el silencio y el olvido en las narrativas de las memorias. Puesto que, como sostiene Jelín, “la memoria es selectiva; la memoria total es imposible” (2001, p.29).

La representación del ropero y el trabajo de velar “para no deschavar géneros” o para “urdir versos” que resguardaran el yo, le son útiles al poeta en sus comienzos. Sin embargo, no era “lo que realmente quería decir”. Es así como, al escuchar las palabras de su profesor, cuando le presenta su primer poemario, queda –como él mismo lo dice– “pasmado”, ya que alguien lo había descubierto. Las veladuras darían lugar a esa señal inminente: la decisión poética de dejar atrás la tachadura de su “yo”. Quizás por eso, más adelante en el manifiesto aclara que “nunca salí del closet, o del ropero, como quieran decirlo. Me dejaron sin uno cuando se dieron cuenta de lo obvio: Víctor es maricón” (Aybar, 2024, p.4).

Por otra parte, en el texto encontramos referencias a otros escritores, como Alejandra Pizarnik, Jorge Paolantonio o Pedro Lemebel; estas alusiones enriquecen el manifiesto y le confieren una dimensión histórica. De este modo, el texto programático dialoga de manera constante con la tradición literaria, logrando así un archivo complejo de intertextualidad que esgrime una identidad poética original. El poeta dialoga con la tradición literaria, tanto de su provincia como de su país y de Latinoamérica, y al mismo tiempo la subvierte y la transforma. Esto es lo que sucede al ampliar la extensión del epígrafe de Lemebel que emplea en uno de sus poemas. El escritor chileno dice “*porque ser pobre y maricón es peor*”, Víctor, en unos de sus poemas que forman parte de este texto, agrega su *geocultura*:

Tampoco elegí

Ser pobre se es o no se es

No elegí

Me construí con los pocos ladrillos que había en el monte

Señora señor señoritos

Nada se elige

Cuando uno es provinciano y pobre y puto

(Aybar, 2024, p.12)

De esta manera podemos observar que todo lo analizado hasta el momento se vincula con lo que mencioné en páginas anteriores sobre la idea derridiana de que el archivo no es neutro. Por el contrario, es una herramienta de poder, un instrumento a través del cual se controla las memorias colectivas e institucionales; es, además, un espacio en el que se asientan las huellas del tiempo y la experiencia. De igual manera, estas memorias colectivas son un conjunto de huellas en los que hay que tener en cuenta sus procesos de construcción, dando lugar a distintos actores sociales. Para Jelin, las memorias colectivas pueden interpretarse también como “memorias compartidas, superpuestas, productos de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder” (2001, p.22). En el caso de Aybar, esas huellas están profundamente marcadas por la experiencia de su identidad sexual y su identidad como poeta disidente en un contexto provincial. Por eso hablamos también de este manifiesto como un contraarchivo donde desafía las convenciones poéticas y lo hace desde una posición política clara, en la que el poeta a través de su obra adopta una posición de resistencia ante las categorías dominantes de género, identidad y pertenencia cultural. En el manifiesto, el autor catamarqueño además de incluir este poema, repasa sobre cómo la literatura le ha servido para construir una obra desde una posición marginal y situada:

Pienso en estas categorías de literatura, cuerpo y disidencia.
En cómo la literatura me permitió velarme a mí mismo, velar este cuerpo. En cómo este cuerpo se entrenó contra y frente a tantos y diversos ataques, pero también se lució y es fuente inagotable de poesía. La disidencia me pega por todos lados: por puto, por pobre y provinciano. (Aybar, 2024, p.10)

Sobre esto, Garrido sostiene que “la reflexión poetológica del autor, signo y consecuencia de la modernidad literaria, logra una fusión indivisible entre teoría y creación” (2010, citado en Gómez García, 2019, p.6). Aquí entra en juego lo que D. Eribon asevera en su libro *Teorías de la Literatura. Sistemas del género y veredictos sexuales*. Para el crítico: “Los grandes escritores son grandes teóricos” (2017, p.13), fundamentalmente en teorías en torno a la sexualidad. Aybar en el manifiesto despunta una crítica hacia el término disidente, lo cual nos hace repensar estas categorías, tanto a quienes investigamos como a la crítica.

Ser distinto, ¿disidente? *Dícese del que se separa del partido, la religión, el gobierno o el colectivo ideológico*. Del que se separa. No, no, señores, señoras, señoritos, aquí no nos separamos de ustedes. Son ustedes quienes nos miran raro, cuchichean, se ríen, o simplemente anulan nuestra presencia si les incomoda. (2024, p.10).

Conclusiones: resistir y reescribir la memoria

Al retomar todos estos puntos y para concluir, *Un cuerpo que atenta contra la poesía* de Víctor Aybar explora la compleja relación entre archivo y memoria. Partiendo de las proposiciones de Jacques Derrida sobre la noción del archivo, podemos leer el manifiesto de Aybar en una doble clave. Por un lado, construye un archivo personal y autorreferencial y, por otro, un contraarchivo que desafía las formas tradicionales de memoria y registro de la producción literaria catamarqueña.

Este manifiesto se proyecta como un punto de encuentro fronterizo, en el que la experiencia corporal y la disidencia se entrelazan en la escritura. El cuerpo se convierte en un territorio surcado por diferentes vivencias de violencia patriarcal. La voz poética brota del cuerpo, documentando esas experiencias y dándole voz a aquellos que han sido silenciados. Este acto es descifrado como contrahegemónico, ya que desafía las estructuras que suelen omitir identidades no heteronormativas. De este modo, este texto del poeta catamarqueño se enfrenta a lo “oficial” actuando tanto como un archivo y como un contraarchivo, al subvertir la tradición poética y la historia literaria oficial de la provincia.

Aybar visibiliza su experiencia como poeta disidente y al mismo tiempo crea un nuevo espacio para la literatura y la memoria disidente. Este archivo conserva el pasado, pero también forja un futuro donde las voces *otras* tienen un lugar central. Desde este punto de vista, este texto programático y poético es un elemento importante para construir una memoria activa y crítica, cimentada a través de un proceso de resistencia y reescritura continua, frente a los discursos dominantes. Este manifiesto literario se presenta como una fuente de archivo que produce un nuevo acontecimiento, lo que también lo convierte en contraarchivo, en un territorio de lucha y reafirmación identitaria. Así, desde lo artístico, la memoria en este manifiesto brota como un espacio de resistencia con un fuerte potencial político y subversivo.

Referencias

- Aybar, V. (2024). *Un cuerpo que atenta contra la poesía*. Funga Editorial.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Ed. Trotta.
- Dorra, R. (1997). Poética de la voz. En *Entre la voz y la letra*. Plaza y Valdés Editores.
- Eribon, D. (2017). *Teorías de la literatura. Sistema del género y veredictos sexuales*. Walduther Editores.
- Gómez García, C. (14-16 de marzo de 2019). *El manifiesto: ¿género literario? Los textos programáticos de comienzos de s. XX* [Ponencia]. XXII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC). España, Universidad de Granada.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Pené, M. G. (7-9 de noviembre de 2011). *El archivo de escritor desde una mirada interdisciplinaria* [Ponencia]. IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Mar del Plata, UNLP, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Sosa, C. y Moreyra, V. (2023). La era del archivo: cultura, memoria, política y cuerpos. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 12(27), 4-8. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/6962>

Relatos sobre mujeres *añá*

Estela Josefina Picón

Universidad Nacional de Salta

piconestela@hum.unsa.edu.ar

Fecha de recepción: 15/12/2024

Fecha de aceptación: 08/05/2025

Palabras clave: relatos áva, mujeres *añá*, funciones narrativas, dimensión política

Resumen

El relato folklórico es definido como un género oral de ficción, poseedor de una estructura narrativa modélica propia y de un lenguaje simbólico que también es característico y estructurado, y transmite imágenes y emociones procedentes del mundo real que comparten el narrador y sus oyentes (Holbek, 1987; Aína Maurel, 2012). En el paso a la escritura que modifica y recrea hechos y detalles de modo distinto de la oralidad, los rastros de la memoria oral de las comunidades que los generaron se asoman tanto en las funciones narrativas como en la expresión léxica y gramatical. Pero no quedan sólo atados a un pasado remoto, sino que se conectan con el mundo actual ya que permiten a las audiencias dar respuestas a los conflictos y tensiones con otros, identificarse con sus héroes y experimentar las mismas emociones que las experimentadas por las audiencias de otros tiempos.

En este artículo se despliega el análisis de tres relatos áva guaraníes protagonizados por mujeres *añá* o *angüé*, almas en pena que merodean los sitios por los cuales transitaban antes de morir para intentar contactarse con los vivos, unas veces para socorrerlos o cumplir un último deseo, y otras, para vengarse de ellos.

De acuerdo con la perspectiva estructural de Propp (1985), se observan las funciones y las secuencias narrativas que posibilitan la comprensión de los imaginarios acerca de las mujeres *añá*, que atraviesan la cultura áva guaraní y la criolla. A partir de la dimensión política que Roig (1984) atribuye al cuento fantástico, es posible recrear mundos remotos y emociones que sintieron personas de otros tiempos, y también buscar respuestas a problemáticas relacionadas con el rol femenino en las sociedades actuales.

Keywords: áva narratives, *añá* women, narrative functions, political dimension

Abstract

The folk tale is defined as an oral genre of fiction, possessing its own model narrative structure and symbolic language, which is also characteristic and structured, and conveys images

and emotions from the real world shared by the narrator and his listeners (Holbek, 1987; Aína Maurel, 2012). In the transition to writing, which modifies and recreates facts and details in a different way from orality, traces of the oral memory of the communities that generated them appear both in narrative functions and in lexical and grammatical expression. But they are not only tied to a remote past, they are connected to the present world as they allow audiences to respond to conflicts and tensions with others, to identify with their heroes and to experience the same emotions as those experienced by audiences of other times.

This article unfolds the analysis of three Áva Guaraní stories featuring *añá* or *angüé* women, souls in pain who prowl the places they passed through before they died in an attempt to contact the living, sometimes to help them or to fulfil a last wish, and sometimes to take revenge on them.

In accordance with Propp's (1985) structural perspective, we observe the functions and narrative sequences, which make it possible to understand the imaginaries about *añá* women that cross the Áva Guaraní and creole cultures. From the political dimension that Roig (1984) attributes to the fantastic tale, it is possible to recreate remote worlds and emotions felt by people from other times, and also to seek answers to problems related to the role of women in today's societies.

Distintas perspectivas de comprensión de los relatos folklóricos

Los relatos folklóricos son testimonios de la historia de las comunidades que los generaron y, especialmente, de las emociones de quienes los contaban y quienes los escuchaban. Para Calvino, los cuentos permiten explicar la vida en su totalidad, a pesar de sus continuas recreaciones y capas con las que se revisten a lo largo del tiempo (Calvino, 1998; Aína Maurel, 2012). Palleiro (2013) considera al relato folklórico como un texto dinámico, un “conjunto de bloques textuales constituido por unidades mínimas independientes y fragmentarias, conectadas mediante nexos flexibles. Tal mecanismo da por resultado una estructura de recorridos múltiples, a partir de transformaciones de una matriz” (p.2). La generación de versiones y variantes de los relatos devienen de su “potencialidad deconstructiva similar a la de un hipertexto virtual” (p.2).

Desde la perspectiva del psicoanálisis, la finalidad última de los relatos es “la realización de la totalidad psíquica” (Aína Maurel, 2012, p.248). Según Von Franz (1990) la redención en los mitos tiene validez general, ya que representan procesos instintivos de la psiquis. En este sentido la fórmula que poseen los relatos tiene la capacidad de dar soluciones diferentes a problemáticas distintas de los receptores. Su carácter terapéutico consiste en que las personas, conociendo historias que se asemejan a sus conflictos psíquicos, encuentran sus propias respuestas (Bettelheim, 1999).

Por su parte Holbek (1987) estudia los relatos desde un enfoque centrado en la comunicación. Sostiene que los cuentos cambian al transformarse las sociedades en que se cuentan. Son recordados después de mucho tiempo porque recrean la historia de las comunidades, cuyos miembros conocen su gramática y sus significados ocultos. No son simples vestigios del pasado, sino que están “palpitantes de vida en el presente” (p.422), ya que recrean los mismos sentimientos que experimentaron sus narradores y oyentes. Aunque el lenguaje resulta muchas veces oscuro y ambiguo, su simbolismo permite entender las experiencias emocionales evocadas.

Ricoeur, desde la hermenéutica, reflexiona acerca de la memoria y el olvido, particularmente las huellas dejadas en la memoria que deben ser descifradas. Sostiene que, aunque se destruyan recuerdos, otros quedan ocultos e imborra-

bles en la experiencia memorial (Ricoeur, 2006). El recuerdo implica un reconocimiento de sí mismo y del otro. A diferencia de la oralidad, en la escritura desaparece el discurso como acontecimiento, ya que se libera de la referencia situacional que sólo se manifiesta en forma de expresiones metafóricas y simbólicas. Al alejarse de la situación de enunciación, la escritura se revela como proyección de un mundo, no como su reflejo sino como metamorfosis, y la lectura es entendida como una hermenéutica (Ricoeur, 1998).

Para Blache (1989) el objetivo de la folklorística es la construcción simbólica de la realidad, a través de la cual las personas expresan su modo de vivir, sentir y pensar, la percepción de sí mismos como grupos, las imágenes propias y de los otros, el espacio en que habitan y su historia. Se centra en el “efecto de identidad”, en el juego de valores que se intercambian en los mensajes de la comunidad. Esta construcción posibilita el intercambio de ideales, valores e identidades entre distintos grupos sociales.

Desde la sociología de las ausencias, la sociología de las emergencias y el trabajo de traducción, Sousa Santos (2012) afirma:

Propongo una racionalidad cosmopolita que, en esta fase de transición, seguirá la trayectoria inversa: expandir el presente y contraer el futuro. Sólo así será posible crear el espacio-tiempo necesario para conocer y valorar la inagotable experiencia social que está en curso en el mundo de hoy. (...) Para expandir el presente, propongo una sociología de las ausencias; para contraer el futuro, una sociología de las emergencias. (...) propongo el trabajo de traducción, un procedimiento capaz de crear una inteligibilidad mutua entre experiencias posibles y disponibles sin destruir su identidad (pp.100-101).

Este autor sostiene que la traducción crea inteligibilidad recíproca entre las experiencias del mundo que no son totales ni homogéneas. Plantea una hermenéutica diatópica que se fundamenta en la idea de que todas las culturas son incompletas y se enriquecen a través del diálogo con otras. Presupone un universalismo negativo, que niega la completud cultural, tal que se entiende a sí misma la cultura occidental, movida por intereses económicos y políticos.

Por su parte, Fornet-Betancourt (2005) formula así el primer supuesto de la filosofía intercultural: “la experiencia de las culturas de la humanidad como lugares donde se practica la filosofía” (p.401); ello implica “desoccidentalizar la filosofía desde su origen” (p.401), verla como resultado de tradiciones variadas y complejas. El programa que propone se basa en la comprensión de las “superposiciones culturales”, en el reconocimiento del otro-extraño, que a su vez realiza un trabajo hermenéutico desde su propia identidad.

Ellacuría se refiere a la necesidad de una nueva filosofía de la corporeidad, un pensamiento que integre la realidad escindida ideológicamente, ante las amenazas de destrucción de la humanidad que hoy atravesamos. El objetivo de esa construcción filosófica es la libertad. Sostiene que el proceso de liberación “puede verse como un crecimiento de realidad, como un incremento de sustantividad, individualidad y mismidad” (Ellacuría, 1991, mencionado en Roig, 2002, p.3).

Por su parte, Roig (1984) proporciona pautas para trabajar los relatos tradicionales desde la filosofía de la corporeidad. Afirma que el personaje de los relatos fantásticos que padece una fechoría representa a una comunidad; por tanto, el daño incide sobre el orden cotidiano que rige en ella, que puede ser destruido, reparado, o modificado. Desde este punto de vista, el cuento fantástico puede considerarse un tipo de discurso político en el que un grupo social percibe o escucha una demanda social y la reformula.

Morfología de los relatos: funciones y secuencias

A continuación, se propone una lectura de tres textos folklóricos pertenecientes al libro *Mitos chiriguano*s de Pérez Bugallo (2007): “El rescate frustrado de la mujer *añá*” (p. 98) y “La mujer *añá* asesina” (pp. 99-100), son contados por Ana Pascuala Chandey, y “El nacimiento mágico” (pp. 95-97) es relatado por Puriko Chávez.

De acuerdo con las funciones que establece Propp (1985) para los cuentos maravillosos:

Se puede llamar cuento maravilloso desde el punto de vista

morfológico a todo desarrollo que partiendo de una fechoría o de una carencia y pasando por las funciones intermediarias culmina en el matrimonio o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa, la captura del objeto buscado o de un modo general la reparación del mal, los auxilios y la salvación durante la persecución, etc. A este desarrollo le llamamos una *secuencia*. Cada nueva fechoría o perjuicio, cada nueva carencia, origina una nueva secuencia (p.107).

La situación inicial del primer relato plantea una carencia y el deseo del héroe de volver a ver a su esposa muerta “a toda costa”. Así el héroe es también el agresor, pues transgrede el mandato religioso que establece la prohibición de revivir a los muertos. Decide buscar a la mujer en el *Iwóka* y regresarla a su casa. Para ello pide ayuda al auxiliar, un chamán que conoce el secreto para guiarlo al mundo de los muertos. Este intenta hacerle cambiar de idea ya que, en el *Iwóka*, las *añá* suelen unirse con maridos iguales a ellas, pero el joven desconoce el consejo y reitera su objetivo. En la secuencia siguiente el héroe parte rumbo al *Iwóka*, al que accede gracias al “objeto mágico” que le proporciona su amigo. La llegada a este lugar sobrenatural implica un desplazamiento del héroe en el espacio. Seguidamente, se encuentra con la esposa, le propone su regreso y escucha las restricciones que ella le plantea, las cuales consisten en una tarea difícil: no puede tocarla; él se lo promete y la traslada a su casa. En lugar de lograr un estado de felicidad, la reunión del matrimonio no se concreta totalmente debido a que la esposa es sólo una sombra. En la secuencia posterior, el auxiliar aconseja al héroe sobre cómo lograr la transfiguración de la *añá* en humana. Al pasar los días se inicia la transformación, pero no culmina porque el esposo realiza una fechoría al tocarla. La consecuencia de este acto es la desaparición de la esposa como castigo al transgresor. El desenlace consiste en la transformación de la mujer en animal y su regreso al mundo sobrenatural “donde ella ya pertenecía. Y se fue a juntar con otro *añá*” (Pérez Bugallo, 2007, p.98).

El comienzo del segundo relato describe la vida del marido y su esposa mayor, que no pudo tener hijos; luego cuenta la muerte de ella y el casamiento apre-

surado del esposo con una joven fértil. El conflicto sobreviene cuando el hombre se va a pescar y la *añá* llega a la casa donde la esposa joven molía maíz. La primera le pregunta a la segunda si el marido le pegaba también a ella¹; como la respuesta de la joven es negativa, la *añá* toma venganza y realiza otra fechoría: asesina a la madre y a su hijito. Luego se produce el desplazamiento de los muertos dentro de la casa y la *añá* espera la llegada del marido para matarlo. Al oscurecer, cuando él regresa, la muerta finge ser la nueva esposa, pero él desconfía de ella. La *añá* se dirige al río, y el marido encuentra muertos a la joven y a su hijito. Al regresar ella expresa su disgusto por no haber matado antes al esposo; este se oculta en el techo. Cuando amanece, la *añá* se aleja rumbo al monte, se transforma en un zorro y se duerme. El hombre, que la seguía, la encuentra transfigurada y la asesina. Finalmente entierra a la *añá*, lo cual supone la reparación de la fechoría.

La secuencia inicial del tercer relato muestra la relación de amor entre dos jovencitos y la oposición a esta unión por parte de la madre de él y los padres de ella². Luego, deciden fugarse; esto constituye una fechoría ya que transgrede las normas sociales de la comunidad. A continuación, se produce la huida de los novios y su unión sexual. Atraviesan peligros, como el acecho de los tigres en el camino, pero logran escapar. A los diez días se manifiestan en la chica signos de una grave enfermedad. Solicita a su novio compañía como prueba de su amor; él acepta y la abraza. Ella se lamenta por el desamparo de sus padres y muere. Ante esta situación el muchacho intenta iniciar el regreso a su casa, pero no puede hacerlo porque la mujercita muerta le pide que no la abandone. A partir de entonces el jovencito asume el papel de héroe, ya que debe llevar a cabo actos difíciles para separarse de su pareja muerta. Pasan muchos días durante los cuales la situación se reitera: él intenta alejarse, pero ella, que revive y muere cada vez, se lo reclama. El joven acude a un auxiliar, un arriero que viaja con dos mulas condenadas³. Este propone rezar para reparar la fechoría

1 La violencia que el marido ejercía contra su primera esposa constituye otra *fechoría*, que da lugar a la venganza contra el segundo matrimonio y su descendencia.

2 La función de *agresor* es asumida por varios personajes: los padres de la mujercita y la madre del jovencito, quienes se oponen a la unión de los hijos.

3 Las mulas condenadas son *mulánimas*, seres sobrenaturales pertenecientes a la tradición andina.

que, supone, consiste en la transformación de la jovencita en *añá*. Como el rezo no resulta efectivo, es atada a la mula macho para trasladarla a un cerrito y enterrarla, pero ella sigue reclamándole al novio. Ocurre otro desplazamiento en el espacio y finalmente llegan a una iglesia; cuando la bajan del mulo, nace su bebé. El niño —que habla y razona como una persona mayor⁴— explica a los hombres el mandato de su madre, quien le avisó de su nacimiento sobrenatural y de que quedaría al cuidado de su padre. De este modo aclara la razón por la que la muchachita se mantenía como *añá*: sólo moriría cuando naciera su hijito, producto del deseo⁵.

***Añá* benévolas y nefastas**

En los tres relatos sobresalen los personajes femeninos, las tres mujeres viven en pareja con hombres y mueren sin haber tenido hijos; por tanto, de acuerdo con la tradición cristiana y también con la áva guaraní, no concretan el objetivo de su convivencia con ellos.

En “El rescate frustrado de la mujer *añá*”, la esposa muerta es el objeto de deseo del héroe que quiere volverla a la vida y llevarla con él, pero su propósito se frustra cuando intenta unirse sexualmente con ella porque esto representa una violación al mandato social y religioso, según lo expresa el amigo chamán. Una de las funciones principales que tienen las mujeres casadas en vida es la de mantener relaciones sexuales con sus esposos y tener descendencia, pero en el *Iwóka* donde residen los muertos, las *añá* están liberadas de la obligación que tenían en vida, y pueden elegir libremente a sus maridos también *añá*.

En “La mujer *añá* asesina”, el personaje femenino tiene características que se asemejan a las “condenadas” de la tradición andina, ya que busca la venganza y actúa en forma nefasta. Según Rubinelli (2017) los condenados en los relatos de tradición andina son personas que murieron, pero no pueden integrarse al mundo de los difuntos debido a alguna falta que transgrede las normas de la

4 De acuerdo con la tradición andina, se trata de un duende que, apenas nace, se aparece a los demás como un niño crecido que habla claramente.

5 La *añá* es también un mandatario, ya que encomienda al padre el cuidado del hijo, y además es heroína, porque sostiene a su novio a su lado y se mantiene en su condición de muerta-viva para dejar descendencia.

comunidad. Se encuentran, por tanto, fuera de ella. Las mulánimas son mujeres condenadas “por no haber querido tener hijos pudiendo hacerlo, haber mantenido relaciones incestuosas con hermanos, padres, compadres, hijos, o con un sacerdote” (p.37). En el mundo andino los muertos conviven con los vivos, con los que se encuentran en la celebración de rituales. La redención que buscan los condenados permite volver a relacionarse con los otros seres que componen su mundo (2017).

La protagonista del segundo relato elegido se casa ya mayor y, por ello, no puede tener hijos; el marido, al que estaba sometida, la golpea; ello da cuenta de la infelicidad de la mujer en el matrimonio. Cuando muere y vuelve como *añá*, intenta tomar revancha de su esposo, pero antes asesina a la nueva esposa, que es joven, fértil y tiene un niño. El crimen se produce como consecuencia de que la joven afirma que el trato de su marido hacia ella es el opuesto al de su anterior esposa. Finalmente, la *añá* no logra lo que anhelaba —la muerte del esposo— y, en cambio, termina ultimada por él cuando duerme transformada en *aguára*, un zorro. Sin embargo, el hombre consigue su redención, sepultándola y regresándola, por tanto, al mundo de los muertos.

El tercer relato “El nacimiento mágico” también se centra en el personaje de una mujer que muere y revive reiteradamente. A diferencia de las *añá* de los otros relatos, no hay un periodo temporal extenso en el que la mujer muerta esté alejada de los vivos. Se trata de una jovencita enamorada que huye con su novio, desconociendo el mandato familiar, duerme con él y muere durante su fuga. En lugar de estar sometida al jovencito, es ella quien lo obliga a acompañarla en cumplimiento de su promesa de amor, aunque sabe que él ya no la desea. La pasión y la maternidad juegan un rol central en la historia: la unión sexual se concreta cuando la joven está viva, pero se convierte en madre después de muerta. Las acciones del arriero que llevaba las mulas condenadas no conducen a la muerte definitiva de la jovencita como era esperable: primero reza junto al muchachito; después, la lleva a un cerrito y la entierra; por último, la conduce a una iglesia. Pero ninguna de estas situaciones alcanza a redimir a la *añá*, sino el nacimiento de su bebé a los tres meses de concebido. La maternidad, producto de la unión sexual y la fertilidad, supone dejar un legado a la pareja, quien quedará al cuidado del niño. Igual que en los relatos anteriores,

en éste la mujer está muy lejos de ser sometida por el hombre: es ella la que, al reclamar que se cumpla la promesa de amor, no muere del todo hasta no ser madre.

Las *añá* y la búsqueda del *Iwóka*

Los tres relatos folclóricos son narrados por personas áva guaraníes del nordeste de las provincias de Salta y Jujuy. Los antepasados de esta comunidad migran desde el Amazonas hasta las estribaciones surorientales andinas de la actual Bolivia, poblando el oriente boliviano y también amplias zonas hasta los confines occidentales del Gran Chaco. Después de la Masacre de Curuyuqui en 1894, los áva se incorporan a las poblaciones criollas bolivianas o migran al norte argentino en busca del *mbaporendá*, el lugar donde hay trabajo. La gran migración de áva guaraníes al NOA se produce desde mediados del siglo XIX hasta comienzos del XX debido al auge de los ingenios azucareros que contrataban mano de obra de este pueblo y a la huida masiva de población desde Bolivia durante la Guerra del Chaco. Esto sin tomar en cuenta las migraciones actuales: un gran número de áva vive en barrios de las ciudades de San Salvador de Jujuy y en Salta, y desde estos sitios sigue moviéndose hacia el sur del país (Sarra, 2020).

Las características de las mujeres *añá* en los relatos áva guaraníes no pueden asociarse con la tradición cristiana que concibe que las personas que deben purgar culpas por sus pecados se encuentran en el Purgatorio; sin embargo, no niega la existencia de almas en pena. La separación entre el Cielo, la Tierra, el Purgatorio y el Infierno no está presente en la cosmovisión áva que, en cambio, considera la convivencia en tiempo y espacio de los vivos y los muertos.

Existen estudios históricos y etnográficos que buscan explicaciones a las migraciones permanentes desde épocas antiguas de los áva guaraníes, pueblos sedentarios que abandonaban una vida relativamente cómoda y se dirigían al otro lado del continente (al sur, al este o al oeste). En estas caminatas, que duraban décadas o siglos, batallaban con otros pueblos y eran diezmados.

Una de las explicaciones de tales recorridos radica en la creencia en el *Iwóka*,

la Tierra sin Mal, una tierra paradisíaca donde no es necesario trabajar la tierra, los alimentos están al alcance de los seres humanos y no hay muerte. Tanto para Clastres (2007) como para Sarra (2020), se trata de la morada de los antepasados y, para llegar a ella, no es necesario morir. El *Iwóka* es un lugar físico que efectivamente existe sobre la Tierra, aunque no queda demasiado clara su ubicación (para algunos coincide con el Mato Grosso, para otros queda en Bolivia, para otros a orillas del mar, o cruzándolo). En su búsqueda, los guaraníes que a veces huían del despojo de las tierras, hambrunas, pestes, guerras, esclavitud, se trasladaban a un lugar que suponían mejor, en el que podían vivir en libertad en su mundo en contacto con animales, plantas, ceremonias, rituales, cada uno de los cuales tenía un espíritu como su dueño.

Consideran que en el *Iwóka* viven los héroes guaraníes, combatientes en la guerra contra los criollos que querían quitarles sus tierras y esclavizarlos a ellos y a sus hijos. También allí están los flauteros y los tamboreros con sus cajas que siguen tocando el *pimpím* después de muertos. De noche, todos tocan y bailan formando un círculo y, cuando amanece, se transforman en *aguára* —zorros— y se van a dormir a sus agujeros. Los vivos también pueden ir al *Iwóka* donde cantan y bailan junto con los muertos. Asimismo, ellos pueden volver junto a su familia viva a disfrutar del *aréte*, la fiesta donde todos bailan en círculos. Dan una vuelta alrededor de cada casa y después cerca del río; allí los vivos se despiden de los muertos. Más tarde, barren y arrastran las ramas para que no queden huellas y tiran agua para enfriar la tierra. Si no hacen esto puede sobrevenir el *ikúru*, una peste.

Las mujeres áva guaraníes: antes y ahora

Entre los áva, la representación de la mujer difiere de la tradición criolla tanto en sus tareas cotidianas como en su rol dentro y fuera del matrimonio y en la crianza de sus hijos. Con respecto a la división del trabajo femenino y masculino, mientras el hombre se ocupa de la siembra y la pesca, la mujer se encarga de la recolección de la cosecha, del cuidado de la casa y la familia, y de la elaboración de alimentos. Estas tareas están vinculadas estrechamente, según Centurión Mereles (2014):

La mujer se constituye en un ser primordial para la continuación de la vida, gracias al don de la fertilidad y de la procreación asociada al “yvy” (tierra), de ahí que la mujer sea la encargada con el “yvyra akua” (palo con puntas) de sembrar las semillas en la chacra (p.63).

Hirsch (2003) cita a los franciscanos Giannellini y Nino, quienes destacan el sometimiento de la mujer áva al hombre. Este ejerce violencia física y simbólica contra ella, a quien engaña, repudia, abandona y desprecia; la trata como un ente, no como una persona. La autora también retoma a Métraux, quien afirma, al contrario de los misioneros, que las mujeres áva gozan de autoridad y consideración, aunque el trabajo que realizan tiene menos legitimidad que el de los hombres.

Para Castelnuovo Biraben (2009), la situación anteriormente descrita ha cambiado en las últimas décadas, como lo revela el testimonio de una mujer áva:

Antes éramos más tímidas, llegaba alguien a la comunidad y estábamos calladitas (...). Con las capacitaciones y encuentros fuimos perdiendo la timidez, aprendimos a enfrentarnos a las autoridades y a reclamar nuestros derechos. Nosotras tenemos derechos indígenas y derechos de mujer. No por ser mujer hay que vivir en la casa. Si nos maltratan hay que saber sobre el derecho de nuestro cuerpo. Los hombres eran machistas. Ahora no nos pueden cuestionar por qué nos arreglamos (...). Eso del hombre afuera y la mujer en la casa era antes, (...) ellos deben ayudar con los chicos en la casa. Pero la realidad es que los hombres no aceptan tanta participación de las mujeres y con las reuniones dicen que nos ponemos más pícaras (p.4).

En relación con la vida sexual, las mujeres áva tienen libertad plena para elegir a sus parejas. Antes de casarse pueden convivir con ellas sin importar la diferencia de edad; cuando contraen matrimonio son las mujeres quienes dominan la vida sentimental y conyugal. Pueden divorciarse cuando lo desean, y en general lo hacen de manera no traumática, por acuerdo mutuo (Centurión Mereles, 2014).

Con respecto a la maternidad las mujeres guaraníes tienen, en promedio, de cuatro a diez hijos y “pasan gran parte de su vida amamantando y criando a sus niños, sobrinos y nietos” (Hirsch y Barúa, 2008, p.243).

Para las mujeres guaraníes la maternidad es constitutiva de su rol en la sociedad, los hijos tienen una fuerte carga identitaria, le otorgan legitimidad y status a la mujer dentro de la familia, y también brindan una gratificación emocional y un acompañamiento a lo largo de la vida. (...) La cantidad de hijos que una mujer tenga en el transcurso de su vida es de importancia para la familia; un mayor número de hijos es lo aceptable y deseado (p.240).

Conclusión

Los relatos folklóricos escogidos tienen elementos comunes: la muerte de las mujeres, la condición de *añás*, la separación de sus esposos, las relaciones sexuales, la infertilidad. Estos textos no podrían interpretarse desde la perspectiva de la tradición cristiana, ya que los espacios del mundo áva guaraní difieren notablemente de los establecidos por su cosmovisión: en lugar de la separación entre Cielo, Purgatorio e Infierno, el *Iwóka* se sitúa en un lugar terreno, y los vivos y los muertos pueden traspasar los umbrales de ambos mundos. En los tres textos se producen desplazamientos de los muertos hacia el espacio donde se encuentran los vivos.

Sólo una de las *añá* de los relatos vuelve a la casa a vengarse del marido y su nueva familia, pero se redime de la fechoría que cometió mediante su propia muerte a manos de aquel. En cambio, la mujer del primer relato es obligada por su esposo a regresar a casa, pero la fechoría de éste hace que ella se convierta en mosca verde y se una a otro esposo, *añá* como ella. La tercera no quiere traspasar el umbral definitivo⁶ que separa a los vivos de los *añá*, retiene a su novio obligándolo a cumplir con su promesa de amor y recién muere cuando nace su hijo. En los relatos, el paso de la vida a la muerte es visto con naturali-

⁶ El tercer relato es el que se acerca más a la tradición cristiana al referirse a una muerte definitiva de la *añá* una vez que su bebé nace en la iglesia.

dad, con la esperanza del reencuentro con los antepasados y del rescate de la memoria de la comunidad.

La imagen de la mujer también se diferencia de la tradición cristiana. Aunque a veces se muestra sometida al hombre, también se rebela: se va a vivir con el segundo esposo *añá*, se venga de su marido golpeador o se fuga con su novio contraviniendo el mandato de sus padres. Se trata de mujeres que afirman su libertad para tener relaciones con quienes deseen, para casarse y separarse.

En relación a la maternidad, las esposas de los dos primeros relatos son estériles mientras están casadas; la tercera mujer es fértil, pero la muerte le impide cuidar en vida de su hijito que nace bajo circunstancias sobrenaturales. La condición de madre es esencial en la cultura áva guaraní, ya que considera que los hijos son la verdadera riqueza porque garantizan la supervivencia del grupo. Así, la *añá* del segundo relato mata a la esposa joven y a su hijo, en venganza contra su esposo, quien prefiere a esta última y no la golpea justamente porque le dio descendencia. Por otra parte, la jovencita del tercer relato no muere completamente hasta el nacimiento de su bebé, suceso que le permite cumplir con su deseo de ser madre para dejar el niño al cuidado de su pareja. En el primer relato, la mujer no es madre ni en vida ni como *añá*; su esposo la regresa a su casa para mantener relaciones sexuales, pero no para embarazarla; ella finalmente se une con otro *añá*, con quien no tendrá hijos.

Los relatos elegidos procedentes de comunidades áva guaraníes que les dieron origen en épocas remotas podrían considerarse simples mitos que retoman antiguas creencias religiosas ya olvidadas. Sin embargo, la razón por la que perduran en el tiempo es porque muestran realidades, modos de vida, identidades, ideales e imágenes del mundo y producen en sus audiencias las mismas emociones que experimentaron sus narradores y oyentes de otros tiempos. Su vigencia también se relaciona con las respuestas que los relatos folklóricos daban —y siguen dando— a los conflictos y problemas de las personas y las sociedades.

En el caso de los relatos áva guaraníes considerados en este trabajo, su actualidad y valor se corresponden con maneras distintas y más humanas de mirar el mundo y vivir con los demás. Las huellas de estos textos revelan posiciones

políticas: la posibilidad por parte de la mujer de impedir el sometimiento, el agravio y la violencia; el amor libre y la separación sin conflictos; la maternidad deseada.

También generan esperanza en la integración de grupos humanos de distintas culturas a través de relatos en los que se anda y se desanda el espacio que divide el mundo de los vivos y los muertos. El *Iwóka* es el símbolo de la expectativa de un mundo mejor, la *tierra sin mal* que buscaban los guaraníes en sus extraordinarias caminatas. El sentido liberador de estos relatos permite su recuerdo y recreación permanentes, no sólo para la comunidad descendiente de quienes los produjeron, sino para los grupos amplísimos que acceden a su lectura.

Referencias

- Aína Maurel, P. (2012). *Teorías sobre el cuento folclórico. Historia e interpretación*. Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.).
- Bettelheim, B. (1999). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica.
- Blache, M. (1989). Construcción simbólica del otro: una aproximación a la identidad desde el folklore. *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 4, 10-15. https://www.equiponaya.com.ar/ifa/publicaciones/rif_4.htm
- Calvino, I. (1998). *De fábula*. Siruela.
- Castelnuovo Biraben N. (29-30 de octubre de 2009). *Sobre los efectos de la participación en proyectos de desarrollo en las relaciones de género de hombres y mujeres guaraníes del norte de Salta* [ponencia]. I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos Teorías y políticas: desde el Segundo Sexo hasta los debates actuales. La Plata, Argentina, UNLP.
- Centurión Mereles, H. (2014). Apuntes para el conocimiento de los Avá-Guaraní o Ñandeva. *Tessituras*, 2 (1), 53-180.
- Clastres, H. (2007). *La tierra sin mal. El profetismo tupí-guaraní*. Ediciones del Sol.
- Fornet-Betancourt, R. (2005). Filosofía intercultural. En R. Salas Astraín (Coord.), *Pensamiento crítico latinoamericano. Conceptos fundamentales*, 2 (pp.399-414). Ed. de la Universidad Católica de Chile.
- Hirsch, S. M y Barúa, G. (2008). *Mujeres indígenas en la Argentina: cuerpo, trabajo y poder*. Biblos.
- Hirsch, S. M. (2003). Las mujeres guaraníes de Salta en la esfera doméstica y pública: Una aproximación antropológica. *RUNA*, 24(1), 213-232.
- Holbek, B. (1987). *Interpretation of Fairy Tales: Danish Folklore in a European Perspective*. Academia Scientiarum Fennica.
- Palleiro, M. I. (7-9 de agosto de 2013). *Archivos de narrativa y matrices folklóricas: Oralidad, escritura y génesis* [ponencia]. Las lenguas del archivo, VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y I de Crítica Genética. La Plata, Argentina. UNLP.
- Pérez Bugallo, R. (2007). *Mitos chiriguano. El mundo de los Túnpa*. Ediciones del Sol.
- Propp, V. (1985). *Morfología del cuento*. Fundamentos.
- Ricoeur, P. (1998). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2006). *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. Fondo de Cultura Económica.
- Roig, A. (1984). *Narrativa y cotidianidad. La obra de Vladimir Propp a la luz de un cuento ecuatoriano*. Belén.
- Roig, A. (2002). *Ética del poder y moralidad de la protesta: la moral latinoamericana de la emergencia*. EDIUNC.

- Rubinelli, M. L. (2017). Expresiones narrativas de subjetividades sociales diversas en el Noroeste Argentino Andino. *História Revista, Goiânia* 22(3), 35-50.
- Sarra, S. E. (2020). "Nosotros estábamos acá antes": pluralizando la historia a partir del mito de origen de los guaraníes en Jujuy (Argentina). *Etnográfica*, 24(2), 471-490. <https://doi.org/10.4000/etnografica.9047>
- Sousa Santos, B. (2012). *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Siglo Veintiuno, CLACSO.
- Von Franz, M. L. (1990). *Símbolos de redención en los cuentos de hadas*. Luciérnaga.

Restos, huellas y memorias. El cautiverio de Modesto Inakayal y Damiana Kryygi en el Museo de La Plata

Anahí Magdalena Salva
Universidad Nacional de Salta
salva.anahi@gmail.com

Fecha de recepción: 15/12/2024

Fecha de aceptación: 30/04/2025

Palabras clave: memoria, pueblos originarios, discurso hegemónico, políticas estatales.

Resumen

El presente trabajo intenta contribuir a pensar y analizar la presencia y sentidos del pasado en relación a Damiana Kryygi y Modesto Inakayal, quienes fueron estudiados, clasificados, inhumanizados y, al final, olvidados como tantos otros indígenas en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

Nuestra propuesta de recorrido es una revisión de una selección de discursos del diario *La Capital* de 1887, documentos publicados por Ten Kate, una selección de los registros del médico Lehmann-Nitsche (1908) y el documental *Damiana Kryygi* (2015) dirigido por Fernández Mouján, que dan cuenta de una parte de la vida y la muerte del cacique Inakayal y Damiana Kryygi. El objetivo es hilvanar un abordaje desde el marco interpretativo de los Estudios de la Memoria que involucra la memoria localizada, periférica o subterránea (Jelin y Del Pino, 2003; Pollak, 1987). Es decir, a las culturas minoritarias y dominadas, que se oponen a la "memoria oficial". Esto conlleva referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos (Jelin, 2021) del genocidio cometido por el Estado y sus políticas, sufridas por Inakayal y Damiana Kryygi, quienes terminaron en cautiverio y formando parte del inventario del Museo de La Plata.

Key words: memory, native peoples, hegemonic discourse, state policies.

Abstract

Damiana Kryygi and Modesto Inakayal, two Indigenous individuals who were studied, classified, dehumanized, and ultimately forgotten, like many others, at the Museo de Ciencias Naturales de La Plata (MLP). Through a critical review of a selection of discourses from the 1887 *La Capital* newspaper, documents by Ten Kate, records by Dr. Lehmann-Nitsche (1908), and the documentary *Damiana Kryygi* (2015) by Fernández Mouján, a part of the lives and deaths of these figures is reconstructed. The paper approaches the subject through the framework of Memory Studies,

focusing on localized, peripheral, or underground memory (Jelin & DelPino, 2003; Pollak, 1987), which addresses the experiences of minority and oppressed cultures in contrast to the “official memory.” In this context, it explores the memories and forgettings, narratives and silences, gestures and acts related to the genocide committed by the State, whose policies affected Inakayal and Kryygi, who, after being captured, became part of the inventory of the Museo de La Plata.

*La llegada de los primeros colonizadores a este continente
no sólo significó el desembarque de una “raza” diferente,
sino el arribo de una ideología de muerte.*

Adrián Moyano

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo contribuir a la reflexión y el análisis sobre la presencia y los significados del pasado, específicamente en relación con las figuras de Damiana Kryygi y Modesto Inakayal. Ambos fueron sujetos de un proceso histórico de estudio, clasificación, y deshumanización reducidos a meros objetos de interés científico en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata (MLP). Nuestra propuesta de recorrido es una revisión de una selección de discursos extraídos de documentos y revistas publicadas, ya sea, por el museo de La Plata u otros medios de comunicación. En este sentido el foco se coloca en el campo de la memoria, considerándola crucial en la lucha contra el olvido y el silencio histórico.

La memoria permite interrogar las narrativas hegemónicas y fundacionales que han definido el pasado nacional, especialmente aquellas que construyeron la imagen de una nación “homogénea”, conformada por una población de origen “blanco y europeo”. Estas narrativas no solo han invisibilizado las realidades de los pueblos indígenas, sino que también han servido para justificar la implementación de políticas estatales que dieron pie a la comisión de crímenes de lesa humanidad. Al recuperar y reivindicar otras memorias se cuestiona la legitimidad de esas historias oficiales, abriendo espacio para una reconfiguración del pasado que reconozca y visibilice las múltiples luchas, identidades y sufrimientos de los pueblos excluidos.

En este contexto, la primera sección del trabajo se dedica brevemente a situar históricamente los procesos de formación y consolidación del Estado argentino hacia finales del siglo XIX. El propósito central es examinar de forma sucinta cómo se construyó el discurso oficial que, en ese periodo, estableció una memoria nacional centrada en la visión de los vencedores, la cual exaltaba una nación “unificada” y “civilizada”. Esta narrativa se oponía abiertamente a la

memoria de los pueblos originarios, presentados como el enemigo a subyugar o eliminar. Esta construcción simbólica no solo permitió justificar la expansión del Estado y justificar la idea de progreso, sino que también respaldó políticas de violencia y despojo contra las poblaciones indígenas, consolidando una visión del pasado que excluía y marginalizaba sus voces.

Ubicar la memoria dentro de este contexto implica reconocer que no hay una memoria única ni monolítica, sino una multiplicidad de memorias en constante conflicto. Las memorias, lejos de ser estáticas, son campos de disputa cargados de significados diversos, que varían según los actores sociales y políticos que las articulan. Esta pluralidad de memorias refleja las luchas ideológicas y políticas que buscan dar forma a la narrativa histórica y que desafían las versiones hegemónicas del pasado (Jelin, 2021). Al mismo tiempo, destaca la resistencia a la violencia del olvido y la invisibilización que históricamente ha afectado a los pueblos indígenas.

En la segunda parte del trabajo se lleva a cabo una reconstrucción concisa de las vidas de Modesto Inakayal y Damiana Kryygi, a través de los últimos momentos de su existencia, basándonos en una publicación del diario *La Capital* de 1887, documentos recopilados por Ten Kate, los registros del médico Roberto Lehmann-Nitsche (1908), y el documental *Damiana Kryygi* (2015), dirigido por Alejandro Fernández Mouján. Si bien este último no constituye un corpus de análisis en el presente estudio, su inclusión cumple una función referencial, en tanto aporta elementos valiosos para contextualizar y reconstruir aspectos significativos de la historia de Damiana en esta investigación.

El objetivo es ofrecer una interpretación que se enmarque dentro de los Estudios de la Memoria, especialmente desde el enfoque de la memoria localizada, periférica o subterránea (Jelin y Del Pino, 2003; Pollak, 1987). Esto implica centrarse en las memorias de culturas minoritarias y oprimidas que se oponen a la “memoria oficial”, reconociendo los recuerdos y olvidos, las narrativas y los silencios, los actos y gestos que componen una memoria de resistencia frente al genocidio perpetrado por el Estado y sus políticas (Jelin, 2021). En este sentido, se pone de relieve el sufrimiento de Inakayal y Damiana Kryygi, quienes terminaron en cautiverio y, finalmente, fueron reducidos a un objeto más en el

inventario de MLP, un lugar que lejos de ser solo un espacio de conocimiento, se convirtió en un campo de exclusión y deshumanización.

Trabajar la memoria implica necesariamente situarla dentro de un contexto político y cultural determinado que no es estático ni homogéneo, sino que está marcado por tensiones, rupturas y continuidades. Las temporalidades no deben entenderse como un proceso lineal y unidireccional sino como un entrelazamiento complejo en el que las diversas épocas coexisten y se interpelan mutuamente, generando un espacio en el que el presente no solo se nutre de la experiencia del pasado, sino que también proyecta y configura las expectativas sobre el futuro (Jelin, 2021).

En este marco resulta esencial poner el foco en las huellas que dejaron los procesos de construcción del Estado hacia finales del siglo XIX. Aun cuando los movimientos independentistas transformaron la estructura política de los países latinoamericanos, la colonialidad no fue erradicada. A pesar de la ruptura formal con las metrópolis coloniales, la nueva élite burguesa recién independizada políticamente se encargó de reproducir las estructuras coloniales que ya existían, adaptándolas a las nuevas formas de explotación laboral, configuraciones de poder y jerarquías sociales. Este proceso no solo implicó la perpetuación de un sistema económico basado en la desigualdad, sino también la consolidación de una visión racializada del mundo (Quijano, 2000).

La noción de “raza” fundamentada tanto en supuestos biológicos como en una construcción cultural que atribuía superioridad a determinados grupos considerados “civilizados” fue utilizada como una justificación ideológica para someter y discriminar a quienes fueron clasificados como parte de las razas “inferiores”, a quienes se les denominó “bárbaros” o “salvajes” (Quijano, 2000). Este constructo racial no solo marcó las relaciones de poder dentro de los nuevos estados nacionales, sino que consolidó una estructura social profundamente desigual y excluyente.

La *Conquista del Desierto* (1879-1885) fue un episodio crucial en la historia de la consolidación del Estado nacional argentino que se erige como un acto de expansión territorial y de afirmación del poder central sobre los pueblos originarios del sur. En este contexto, el 14 de agosto de 1878, el Congreso sancionó

la autorización para la “extirpación” y “limpieza” de los territorios, lo que significaba, en términos concretos, la exterminación o desplazamiento forzoso de las comunidades indígenas que habitaban esas vastas regiones. Este proceso que se presentaba como un avance hacia la Modernidad y la civilización estuvo marcado por una violencia sistemática e imparable.

Un testimonio relevante de esta crueldad es el *Informe de la Comisión Científica* (1881), que acompañó la campaña bajo el liderazgo del general Julio Argentino Roca. El documento describe de manera explícita la magnitud de la masacre: “se trataba de conquistar un área de 15.000 leguas cuadradas, ocupadas cuando menos por 15.000 almas, pues más de 14.000 fueron las muertes y los prisioneros reportados en la campaña” (Roca, 1881, p.XI). De esta manera el informe oficial no solo ratifica el objetivo militar de ocupar y colonizar estos territorios, sino también el de aniquilar a la mayoría de los pueblos indígenas dejando a los pocos sobrevivientes en calidad de prisioneros despojados de sus tierras, su cultura y su libertad.

Concluida la Conquista del Desierto, una de las familias que quedó bajo el control del Estado fue la de Modesto Inakayal, cacique tehuelche de Tecka, quien fue capturado y trasladado hacia el centro del país junto a su gente. La familia de Inakayal fue llevada cautiva a Tigre y, posteriormente, por orden de Francisco Moreno director del MLP, fueron trasladados al museo donde su vida se convirtió en objeto de estudio y observación. Los indígenas fueron tratados como una curiosidad antropológica, despojados de su humanidad para ser reducidos a un “estado primitivo” que debía ser documentado, estudiado y fotografiado por los científicos de la época.

Los antropólogos como Vignati, Ten Kate y el mismo Francisco Moreno, encargados de esta “investigación”, consideraron a los pueblos originarios como una forma arcaica de humanidad, una suerte de vestigios de un pasado remoto y prehistórico. Estos pueblos fueron conceptualizados no como sujetos plenos de derechos, cultura e historia, sino como “objetos” científicos que debían ser observados y analizados en sus características físicas y culturales. Este tratamiento no solo buscaba categorizar a los indígenas en un estadio inferior de la civilización, sino también justificar su sometimiento y exterminio como si su eliminación formara parte de un proceso natural e inevitable hacia el progreso.

La vida de Modesto Inakayal en cautiverio fue breve, marcada por el desarraigo y la violencia sistemática de su captura. Su muerte, como se describe en algunos relatos históricos, está rodeada de una mezcla de mito y realidad. El científico Clemente Onelli sostiene una versión que se ha perpetuado en la memoria oficial:

Una tarde de septiembre de 1888, Inacayal presintió su muerte y según relata Clemente Onelli, salió a las escalinatas del Museo y frente a un paisaje que le era extraño llevó a cabo su último ritual. Esa noche, lejos de su tierra y rodeado de algunos familiares, murió. (Politis, 1994, p.46).

Esta narrativa cargada de solemnidad y “épica” presenta una muerte tranquila, casi mística. Sin embargo, esta versión se ve profundamente cuestionada por los hallazgos científicos que nos ofrecen una imagen diferente de su final. Los estudios realizados por el antropólogo Ten Kate en 1906 sobre los restos óseos de Inakayal revelan señales de una violencia mucho más brutal y cotidiana que la muerte pacífica relatada por Onelli. Los resultados de la autopsia realizada por Ten Kate dicen que los huesos de la nariz de Inakayal estaban fracturados, aparentemente, a causa de una caída o un golpe, además de que le faltaban varios dientes. Estas lesiones no parecen corresponder a la serenidad de un ritual de despedida, sino más bien a los rastros de una vida marcada por la violencia física a la que fue sometido durante su cautiverio y a la explotación científica a la que fue sometido.

Esta paradoja entre el relato de Onelli y la evidencia de violencia presente en los restos de Inakayal ilustra la complejidad de la construcción de la memoria histórica sobre los pueblos originarios. Mientras que la versión oficial ha intentado mitificar la muerte del cacique lonko, dándoles un final pacífico o “heroico”, los restos de Inakayal hablan de una realidad mucho más cruda y dolorosa: la de un hombre que, además de haber sido despojado de su libertad, sufrió físicamente durante su cautiverio hasta su muerte.

Otro aspecto es, que una vez muerto Inakayal, su cuerpo es desmembrado, se le saca su cuero cabelludo, cerebro, piel y mascarilla mortuoria y pasa a ser, nuevamente, material de estudio y exhibido en las salas de Antropología hasta

la década de 1940 (Politis, 1994). El diario *La capital* el martes 27 de septiembre de 1887, al enterarse de las disecciones que realizaron en el museo, publica una nota titulada “Denuncia gravísima” donde no solo se menciona la muerte de Inakayal, sino también las de una niña y una mujer acontecidas en un lapso de cuatro días. Una nota periodística de *La Capital* (1887, citado en Oldani, Añon Suarez y Pepe, 2011) detectó que:

El cacique Inakayal, el mismo que salvó la vida al señor Moreno, en un pasaje de sus expediciones al Sur [...] ha muerto ayer. El cadáver de este ser humano, á la hora que escribimos (11 a.m), lo están DESCUARTIZANDO, en el mismo museo. (p.3).

Es decir que, a pesar de que se menciona la deuda de Moreno con Inakayal, ya que le salvó la vida, es él mismo quien autoriza el desmembramiento del cuerpo para formar parte de la colección, negándole así un entierro solemne.

Moreno, ante la publicación del diario, realiza un descargo en el diario *La Capital* el día sábado 1 de octubre de 1887 y justifica que lo hizo “dado el interés excepcional que para la ciencia antropológica que tendrían estas disecciones, por tratarse de los últimos representantes de razas que se extinguen y de las que no se han hecho estudios todavía” (Oldani, Añon Suarez y Pepe, 2011, p.4). En esta justificación advertimos, por un lado, una mirada deshumanizada y cosificada de los cuerpos; su interés central es el estudio y análisis, Moreno alega que si no se hubieran conservado “hubiera sido un verdadero atraso en el movimiento científico” para el presente y el futuro. Por otra parte, la ausencia de intervención estatal ante estos hechos también es clave para comprender el contexto de impunidad que permitió la manipulación de los cuerpos indígenas y revela una concepción profundamente utilitaria y reduccionista que coloca el conocimiento como el fin último y como parte esencial del avance civilizatorio. En efecto, ni el cacique Inakayal, ni las familias cautivas son consideradas sujetos con identidad y derecho, sino material catalogado para el avance de la investigación científica.

En el caso de Damiana Kryygi, una niña originaria de la etnia aché, su contexto histórico no es tan diferente al de Inakayal y su familia. En Paraguay también se construye un discurso racista del “indio” como “enemigo” del progreso. Así, los

pueblos originarios son víctimas de la política de desprecio y explotación por parte del Estado. Los intereses económicos vinculados al territorio, a la explotación de la tierra y a la mano de obra indígena en la provincia, a causa de la ausencia de metales preciosos, son motivos suficientes para que el presidente Bernardino Caballero impulse decretos y leyes durante 1883 y 1885 que facilitan la enajenación de la mayor parte de la riqueza del país a favor de los capitales extranjeros y sus socios locales (Rojas Villagra, 2014).

Una investigación sobre la vida de Damiana la presenta Fernández Mouján en el año 2015 en el documental *Damiana Kryygi*, donde se cuenta la historia de una niña aché que vive en la selva paraguaya hasta que se produce una cacería y masacre humana realizada por unos colonos el 26 de septiembre de 1896. En consecuencia, Damiana es tomada cautiva a los tres años y bautizada con ese nombre por sus captores. Luego es forzada a trabajar como sirvienta en la casa de la madre del científico Alejandro Korn (Fernández Mouján, 2015). Sin embargo, en 1907, cuando entra en la pubertad, cuenta el médico y etnólogo Lehmann-Nitsche (1908) que se despierta en ella una “lóbido sexual” y su conducta se vuelve intolerable para la familia donde vive. Por eso es trasladada al psiquiátrico Melchor Romero ubicado en La Plata, Buenos Aires. El director del hospital, Alejandro Korn, es quien cede a Damiana a Lehmann-Nitsche como objeto de investigación. El investigador realiza mediciones antropométricas con datos y registros fotográficos del cuerpo desnudo de Damiana para argumentar la teoría de la superioridad e inferioridad de razas que según los científicos de la época se encuentran en las medidas corporales. Estos informes científicos son publicados por el MLP.

Damiana vive solo dos meses y medio en la institución Melchor Romero antes de morir a causa de una “tisis Galopante” (Lehmann-Nitsche, 1908). Su cuerpo es desmembrado como el del Inakayal, una parte pasa a la colección del MLP y su cabeza es enviada a la Sociedad Antropológica de Berlín, Alemania, donde es estudiada por el antropólogo Hans Virchow (Ametrano, 2015).

Restos, huellas y memorias

Los pueblos originarios en Argentina siguen luchando por la justicia histórica, en particular a través de movimientos políticos y militancias que buscan abordar las heridas profundas de la memoria indígena. La restitución de los restos de Inakayal, realizada en 1991 gracias a la Ley N° 23940 es un acto simbólico y concreto de reparación que no solo implica la devolución física, sino también el reconocimiento de las comunidades indígenas en su derecho a cuidar, conservar y honrar a sus ancestros. Este proceso no estuvo exento de resistencia, particularmente de parte de las Divisiones Científicas, que se oponían a la repatriación debido a los intereses asociados a las colecciones científicas. Sin embargo, el pedido inicial de restitución realizado por el Consejo Indígena Mapuche Tehuelche en 1989 refleja la persistencia y organización de las comunidades indígenas para obtener justicia y marcaría un hito en la lucha por la recuperación de los cuerpos de sus líderes y la restauración de su dignidad (Ametrano, 2015).

Con respecto a la restitución de Damiana, no solo involucró la devolución de sus restos, sino también la recuperación de otros restos humanos y objetos etnográficos que fueron arrebatados a su pueblo, los Aché, durante la colonización y la apropiación de sus bienes culturales por parte de instituciones científicas. La Liga Nativa por la Autonomía, Justicia y Ética (LINAJE) de Paraguay fue la organización que lideró el reclamo formal para la restitución, un paso crucial para la restitución de derechos y la dignidad de las comunidades indígenas. La intervención del Colectivo Grupo Universitarios de Investigación en Antropología Social (GUIAS), que localizó partes de los restos óseos, también fue clave en el proceso ya que permitió identificar los restos y darles la oportunidad de regresar a su pueblo. El 10 de junio de 2010, tras un largo proceso de lucha, se concretó la restitución de los restos, un acto simbólico y político importante en la reparación histórica de los pueblos originarios (Ametrano, 2015).

Por último, el nombre con el que los representantes de la etnia Aché bautizan los restos de Damiana, Kryygi, es especialmente significativo. En la lengua de los Aché, Kryygi significa “tatú del monte”, lo que no solo refleja una conexión profunda con la naturaleza, sino también la relación espiritual que los pueblos

indígenas mantienen con sus ancestros y su entorno. Sin embargo, como señala Bernabé (2022):

la sustitución – Damiana por Kryygi – inscribe una ambivalencia: es el retorno a una lengua de pertenencia, aunque no de una identidad, porque el nombre que los suyos le habían dado a la niña robada permanecerá para siempre como un secreto en la espesura de la selva en la que ocurrió la tragedia. (2022, p.106).

Conclusión

Para concluir, la historia de Damiana Kryygi y Modesto Inakayal son un ejemplar de la masacre y persecución del Estado llevado a cabo con el apoyo de las élites criollas que buscó construir una nación “blanca” y “europea”. La deshumanización de Inakayal y Damiana al no ajustarse al modelo impuesto como identidad nacional, se convierte en un pretexto suficiente para justificar su masacre, captura y encierro en MLP. Sin embargo, el propósito de esta “limpieza” no se limita a la aniquilación física de la comunidad, sino que apunta a la erradicación de una cultura.

Nuestro aporte desde la memoria es la lucha contra el olvido y el silencio, pues permite cuestionar las -hasta entonces- narrativas hegemónicas y fundacionales del pasado nacional, que justificó la implementación de las políticas estatales para cometer crímenes de lesa humanidad contra los pueblos originarios. El trato inhumano a los indígenas en el MLP y los incontables restos que permanecen allí sin ser identificados y “restituidos” a sus comunidades son una “caja negra” de la memoria colectiva. En la historia oficial, los pueblos indígenas son los primeros en ser borrados, invisibilizados, relegados al olvido o los “primeros desaparecidos” (Viñas, 2003). Su existencia, sus luchas y sus culturas son sistemáticamente eliminados de los relatos oficiales, como si nunca hubieran formado parte del tejido social y político de la nación. Esta exclusión no solo niega su historia, sino que perpetúa una narrativa dominante que minimiza o distorsiona su contribución y su resistencia a lo largo del tiempo.

Estos procesos de restitución, como los de Inakayal y Damiana, son una forma

de sanar los traumas de la memoria colectiva indígena, al mismo tiempo que reclaman el reconocimiento pleno de los derechos territoriales y culturales. No obstante, en la actualidad, estas continuidades y rupturas que vinculan el pasado con el presente forman parte e inciden en la situación actual, pues los pueblos originarios siguen siendo perseguidos, sus tierras arrebatadas y sus derechos vulnerados por intereses económicos y políticos de las élites y las empresas extranjeras como se presenta en las noticias recientes en nuestro país. Por eso, es importante hilvanar las narrativas del pasado en nuestro presente y futuro centradas en el valor de los derechos humanos y en las violaciones cometidas, pues la memoria es una lucha política activa para visibilizar los hechos del pasado y concientizar que no se vuelvan a repetir.

Referencias

- Ametrano, S. J. (2015). Los procesos de restitución en el Museo de La Plata. *Revista Argentina de Antropología Biológica*, 17(2), 1-13. <https://revistas.unlp.edu.ar/raab/article/view/1511/2016>
- Bernabé, M. (2022). Restituciones: Formas de la narrativa documental. *Revista Telar*, (28), 99-117. <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/575>
- Fernández Mouján, A. (Director) (2015). *Damiana Kryygi* [Película-documental]. <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/5466/reproducir> (recuperado 01.08.2023).
- Jelin, E. (2021). *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura.
- Jelin, E. y Del Pino, P. (2003). *Luchas locales, comunidades e identidades*. Siglo XXI.
- Ley 23940 de 1991 [Poder Ejecutivo Nacional]. Establece que el P.E.N. dispondrá el traslado de los restos mortales del cacique inacayal. <https://servicios.infoleg.gob.ar/infoleginternet/verNorma.do;jsessionid=B40F2A531AA3AD8377F25FAC49D62B4A?id=17133>
- Lhemann-Nitsche, R. (1908). Relevamiento antropológico de una india guayaquí. *Revista del Museo de La Plata*, 15, 91-101. <https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/article/view/1252>
- Oldani, K., Añon Suarez, M. y Pepe, F. M. (2011). Las muertes invisibilizadas del Museo de La Plata. *Corpus*, 1(1). <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.986>
- Pérez, P. (2011). Historia y silencio: La Conquista del Desierto como genocidio no-narrado. *Revista Corpus*, 1(2). <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/1157>
- Politis, G. (1994). El regreso de Inacayal. *Revista Museo*, (3), 46-48. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/47177>
- Pollak, M. (1987). Memoria, Olvido, Silencio. *Revista Estudios Históricos*, 2(3), pp. 3-15. https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/memorias/Pollak.pdf
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.-Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp.123-151). CLACSO. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>
- Rojas Villagra, L. (2014). *La metamorfosis del Paraguay: del esplendor inicial a su traumática descomposición*. Fundación Rosa Luxemburgo. http://biblioteca.clacso.edu.ar/Paraguay/base-is/20170331043524/pdf_1233.pdf
- Roca, J. A. (1881). *Informe oficial de la Comisión Científica agregada al Estado Mayor General de la Expedición al Río Negro (Patagonia)*. Imprenta Osvaldo y Martinez. <https://data.cervantesvirtual.com/manifestation/758054>

- Ten Kate, H. (1906). Materiaux pour servir a l'anthropologie des indiens de la Republique Argentine. *Revista del Museo de La Plata*, 12, 34-57. <https://publicaciones.fcnym.unlp.edu.ar/rmlp/article/view/1231>
- Viñas, D. (2003). La vuelta del malón. Indios, ejército y frontera. *Página12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-540-2003-04-20.html>

“Cholo, pobre y maricón”: identidad, re-significación del insulto y militancia

Gabriel Edgardo Acosta

Universidad Nacional de Salta

gaboz1970@gmail.com

Fecha de recepción: 14/12/2024

Fecha de aceptación: 08/05/2025

Palabras clave: identidad marica, marginalidad, militancia.

Resumen

Edgar Soliz Guzmán es un poeta, narrador y cronista boliviano, y al mismo tiempo es un militante, integrante del movimiento “Maricas Bolivia” y coproductor del programa radial “Nación Marica”. En este trabajo nos dedicaremos a analizar *Gay discreto busca hetero curioso: pulsiones homosexuales que habitan la ciudad* (2018), texto producto de una investigación, compuesto por un conjunto de cinco crónicas (“La soledad de los pobres hombres pobres”, “Un Oasis de cuerpos ausentes”, “Lo que Grindr no muele”, “Joder lo público”, “Los cruisers del cine XXX” y “Sanitizado”), acompañadas con fotografías a manera de foto reportajes, en los que se sigue el deambular de varones homosexuales (por calles, cines porno, hoteles alojamiento, etc.) en busca de satisfacer sus deseos en el mayor anonimato posible. Estos textos fueron escritos en coautoría con Roberto Condori Carita. Al mismo tiempo indagaremos el proceso de construcción de esas identidades marginales, las formas de resignificación del insulto y la militancia a partir de la definición que realiza Solís Guzmán de sí mismo como “cholo, pobre y maricón”.

Este entrecruzamiento entre construcción de identidades marginales, las formas de resignificación del insulto, la militancia y la deriva del deseo es una de las características principales de este texto. Lo cual queda claramente reflejado en un epígrafe tomado del *Diccionario Marica* (2014): “No queremos que nos persigan, no queremos que nos discriminen, ni queremos que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprometan, lo que queremos es que nos deseen” (Perlongher, como citó en Solís Guzmán, 2014, p.3.).

Key Words: Queer identity, marginality, militancy.

Abstract

Edgar Soliz Guzmán is a bolivian poet, narrator and chronicler, and the same time he is a militant, member of the “Maricas Bolivia” movement and co-producer of the radio program “Nación marica”. In this work we will dedicate ourselves to analysing *Gay discreto busca hetero curioso: pulsiones homosexuales que habitan la ciudad* (2018), composed of a set of five chronicles (“La soledad de los pobres hombres pobres”, “Un Oasis de cuerpos ausentes”, “Lo que Grindr no

muele”, “Joder lo público”, “Los cruisers del cine XXX” y “Sanitizado”), accompanied by photographs as photoreports, in which the wandering of homosexual men is followed (by streets, porn cinemas, motels, etc.) in search of satisfying their desires in the greatest possible anonymity. These texts were co-written with Roberto Condori Cartita. At the same time we will investigate the process of construction of these marginal identities, the forms of re meaning of the insult and militancy based on Soliz Guzmán’s self definition as “cholo, pobre y maricón”.

This interweaving of the construction of marginalized identities, the ways in which insults are redefined, activism, and the drift of desire is one of the text’s main characteristics. This is clearly reflected in an epithet taken from *Diccionario Marica* (2018): “We don’t want to be persecuted, we don’t want to be discriminated against, we don’t want to be cured, we don’t want to be analyzed, we don’t want to be tolerated, we don’t want to be compromised. What we want is to be desired” (Perlongher, as cited in Solíz Guzmán, 2014, p.3.).

Cholo, pobre y maricón

Para Didier Eribon (2001) el primer paso en la constitución de una identidad gay es el insulto. El insulto nos enfrenta con una realidad que los demás ya han percibido y nosotros todavía no, pero que a partir de ese momento será un sello indeleble en nuestra piel y en nuestra subjetividad. El insulto aparece de diferentes maneras: insultos verbales, violencia física, maltrato, marginación, auto marginación.

El autor nos plantea que la construcción de esa subjetividad del varón homosexual surge a partir del insulto, de la injuria. En las traducciones del texto original se usa indistintamente ambos términos, aunque nos parece más apropiado el de injuria porque esta palabra implica más que una simple carga desvalorizante. La injuria plantea un principio de culpa, quien es así calificado es culpable de alguna manera de eso que es, aunque aún ni siquiera sepa qué es lo que significa esa palabra, cuáles son las características que se le asignan, sí sabe que es algo que no debería ser:

En el principio hay la injuria. (...) es signo de la vulnerabilidad psicológica y social (...) son agresiones verbales que dejan huella en la conciencia, traumatismos que se inscriben en la memoria y en el cuerpo (...) moldear las relaciones con los demás y con el mundo, perfilar la personalidad, la subjetividad, el ser del mismo individuo.
(Eribon, 2001, p.29)

En definitiva, de lo que estamos hablando es de violencia, de una forma de violencia ejercida sobre el varón homosexual que influirá de manera determinante en la constitución de su identidad. Al realizar un análisis sobre la violencia y sus distintas formas de manifestarse, Slavoj Žižek (2009) realiza una diferenciación entre una “violencia subjetiva” y una “violencia objetiva”. La violencia subjetiva “es la visible, la que podemos contemplar todos los días”: los crímenes, los asesinatos, los robos, el terrorismo, disturbios civiles, conflictos internacionales, etc. Pero este tipo de violencia está acompañada por la violencia objetiva, que “es la invisible o invisibilizada”. La violencia objetiva está compuesta por una “violencia simbólica que está encarnada en el lenguaje” y por una “violencia sistémica que está relacionada con el funcionamiento de

nuestros sistemas económicos y políticos”, es decir aquella inherente al sistema capitalista que impone relaciones de dominación y explotación, incluyendo la amenaza de violencia (Cfr. pp.3-17).

En nuestra época, sostiene Zizek (2009), lo que prima es la “biopolítica pospolítica”. La Pospolítica “afirma dejar atrás las viejas luchas ideológicas y se centra en la administración y gestión de expertos”, mientras que la “biopolítica se ocupará de la regulación de la seguridad y el bienestar de la vida humana” (pp.55-57). Esta biopolítica es en última instancia una política del miedo que se centra en defenderse del acoso o de la victimización potenciales. Es necesario respetar al otro, mientras su presencia no sea invasiva, mientras ese otro no sea realmente otro, el derecho a no ser acosado es el derecho a permanecer a una distancia segura de los demás.

La “violencia del lenguaje está estrechamente relacionada con un elemento básico del mismo, la construcción e imposición de cierto campo simbólico” (p.78). Zizek problematiza la idea del lenguaje y del orden simbólico como medio de reconciliación y mediación o de la coexistencia pacífica como lo opuesto a un medio de confrontación cruda e inmediata. Porque en esa simbolización “hay violencia, al reducir la cosa designada a una única característica, desmembra el objeto, destroza su unidad orgánica y trata sus partes y propiedades como autónomas” (p.79). Inserta la cosa en un campo de sentido que es en última instancia externo a ella.

Las palabras no son neutras ni inocentes. Son armas cargadas de ideología. En cuanto son enunciadas salen disparadas como ráfagas de ametralladora, todo según quién, dónde y cuándo las pronuncien. El lenguaje es un campo de batalla por la imposición del sentido. Existen palabras que, más que pronunciadas para develar lo que nombran, ocultan y niegan. Estamos en este momento ante la opacidad de los discursos:

(...) sabemos que el lenguaje no es transparente, los signos no son inocentes, que la connotación va con la denotación, que el lenguaje muestra, pero también distorsiona y oculta, que a veces lo expresado refleja directamente lo pensado y a veces sólo es un indicio ligero, sutil, cínico” (Santander, 2011, pp. 207-224).

No es lo mismo ser gay, puto o marica. Tampoco lo es serlo en nuestras periferias del Tercer Mundo que en Europa o EEUU, ni mucho menos según el estatus económico, social, cultural que uno ocupe en su respectiva comunidad de impares.

Es aquí donde debemos volver nuestra mirada nuevamente a la autodefinición que usamos como punto de partida. Eribon (2001) usa la definición de gay¹ y la asimila a varón homosexual. Edgar Soliz Guzman, nuestro cronista militante, no se reconoce a sí mismo como gay², para él esa definición está limitada, en la sociedad boliviana, a un varón joven, blanco, con un nivel socio económico alto, con unas determinadas características físicas, masculino: “(...) marica, maricón, maraco, son tres palabras usadas en el coloquialismo boliviano para referirse a los homosexuales (...) para señalarlos, para desplazarlos, para violentarlos (...) para asesinarlos (...)” (Wasser, 2020, p.4).

Por lo tanto, Soliz no se auto percibe como gay sino como maricón. Realiza una apropiación de ese insulto, esa forma de violencia ejercida sobre su condición sexual, la resemantiza y la utiliza para definirse desde el orgullo de su condición. Hay en este procedimiento un gesto político, un gesto de militante³. Otra cuestión que está ausente en esta definición es la racial, para Solís el insulto fundante no es el sexual, es el que le enrostra su condición de “cholo” y de “hijo de chola”:

(...) La chola (...) es la mujer de pollera, generalmente precarizada

1 Eribon usa el término gay en el sentido en que fue adoptado por los movimientos de lucha por los derechos de los homosexuales a partir de la década del 70 del siglo pasado, especialmente la comunidad gay de San Francisco (EEUU). Este término surge en oposición al de homosexual que estaba fuertemente ligado a la patologización del sexo entre personas del mismo sexo. Fue acuñado en 1869 por el escritor austriaco Karl Maria Kertbeny y popularizado por el psiquiatra alemán Kraftt-Ebing.

2 El gay adoptó un estereotipo como forma de vida. Es quien está siempre con eso del sueño americano” (...) A veces se hunde en una de sus tantas depresiones, cuando se mira al espejo y ve las enormes diferencias entre el poster (...) donde se muestra un músculo del primer mundo bien comido y blanco (...) sus charlas (...) siempre están llenas de moda, fiestas, chismes y también aventuras, pareciera ser el adolescente que nunca ha llegado a adulto (...). (Solis Guzmán, 2014, p.31-33)

3 Utilizamos la denominación militante para referirnos a una persona o grupo de personas que se comprometen y trabajan activamente en la defensa de una causa política, social, etc.

laboralmente y también denostada socialmente porque es objeto de la discriminación racista (...) posicionarse a partir del insulto, de resignificar o resemantizar el insulto (...) tiene mucho que ver con los diálogos feministas (...), pero también, con su acercamiento a otros autores como Pedro Lemebel, (...), Nestor Perlongher y Reynaldo Arenas. (Wasser, 2020, pp.3-5).

En este sentido, el insulto y la violencia, si bien aparecen y se manifiestan en el lenguaje, tienen connotaciones estructurales. La conquista de América dio origen a la racialización y, por lo tanto, a la marginación y exclusión de los indígenas americanos. Podríamos sostener que, con la llegada de los europeos a América, comienza una primera etapa del proceso de globalización, explotación de los recursos naturales, etc. Es decir, de un capitalismo en ciernes.

Pero el hostigamiento, el insulto, la negación no provienen sólo de una sociedad boliviana urbana, blanca o mestiza, también tiene sus bases en las comunidades indígenas, especialmente en las pequeñas comunidades de la zona andina donde Soliz ha realizado numerosos trabajos de investigación. De esta manera realiza el análisis de determinadas figuras que, en las culturas andinas, dan cuenta de esa realidad:

Existen maricones, machorras, travas, en comunidades indígenas que están siendo violentadas, que tienen que escapar de sus comunidades, de sus familias, que tienen que migrar a la ciudad, en donde sufren otro tipo de discriminación que es el racismo (...)

Compañeros que se suicidan porque no pueden con el tema del disciplinamiento de sus sexualidades en los espacios familiares, cuando hay violaciones de lesbianas por ser machorras en la ciudad de El Alto, en la ciudad de La Paz (...) la figura del chacha-warmi⁴ en las comunidades indígenas refuerza el ejercicio heterosexual y patriarcal (...) no solo en las relaciones de pareja, sino también en el ejer-

4 Warmi es mujer y chacha hombre. Juntos, al unirse en matrimonio o *jaqichasiña*, se convierten en un ente, *jaqi*, que les otorga la cualidad de persona. Ambos tienen las mismas obligaciones y derechos, ya que en la cultura aymara las relaciones son horizontales y nunca de subordinación. Pero en la sociedad actual esta idea ha cambiado. Las mujeres son relegadas al hogar, los hombres toman puestos de poder. Las parejas homosexuales son rechazadas. En definitiva, el mundo aymara perdió la esencia de su concepto *chacha-warmi*. (Cfr. Olaizola, s.f.)

cicio de mando y en el ejercicio político de la misma comunidad (...)
(Wasser, 2020, pp.8-13)

Crónicas desde El Alto y La Paz

La ciudad es, al mismo tiempo, el triunfo total del espacio cartografiado y su desaparición, fronteras y límites que aparecen y se difuminan, la individualidad feroz y la masa amorfa. En este espacio, la violencia se expande y se ramifica, la física, la simbólica, la real o la imaginada. La palabra es violencia, pero también lo es el silencio que amplifica estruendosamente la soledad y el desamparo.

La historia de la literatura hispanoamericana es la historia de la violencia. Hispanoamérica nace de la Conquista, del exterminio, de la inquisición, de la muerte. Las naciones hispanoamericanas nacen de un matricidio y de posteriores guerras civiles aún más cruentas.

En nuestro análisis de esta violencia, vamos a tomar algunas ideas y tópicos de Ariel Dorffman (1998), quien nos dice que, antes del naturalismo la violencia se representó con cánones y modelos europeos, y que a partir del naturalismo, los escritores latinoamericanos se propusieron representar la opresión y el despojo de los habitantes de estas tierras con sus propios métodos y sus propias palabras. Esta representación comenzó haciéndose por el exterior, mostrando el entorno en el que se movían los personajes, pero a partir de la década del 40 del siglo XX se pasó a retratar el interior de los personajes, a preocuparse por cómo piensan, cómo sienten, cómo se representan a sí mismos, a retratar el hombre en un entorno:

(...) iniciar el diálogo de esa realidad innegablemente americana, con la conciencia que la mira y la establece, (...) sin dejar de novelar la complejidad cada vez mayor de nuestro mundo social, sin olvidar la incorporación de nuevos espacios humanos, especialmente de la ciudad hispanoamericana. (1998, p.11)

Ese lugar en el que ahora se mueven los hombres es ineludiblemente la ciudad, pero la ciudad es mucho más que un mero escenario donde los hechos se desarrollan. En la literatura Latinoamericana, la ciudad y la violencia van her-

manadas, entrelazadas, se justifican mutuamente. Siguiendo a Carmen Perilli (2023), podemos ver cómo “(...) el siglo XX latinoamericano se ha caracterizado por la importancia otorgada a las ciudades. En el ámbito literario, esas ciudades, ya sean imaginarias o reales, aparecen siempre como imagen de la civilización” (p.1). Aunque esta noción no es privativa del siglo XX. Si retrocedemos al Siglo XIX, la ciudad está planteada en numerosos textos literarios como el espacio de la civilización frente a la barbarie, lo salvaje, lo desconocido. Tampoco este es un imaginario que se origine en este momento, podemos buscar sus orígenes en el proceso de conquista y colonización del espacio americano, desde el Siglo XV al XVIII. Pero, en definitiva, ¿qué es una ciudad? Definir qué entendemos por una ciudad puede ser tan difícil y diverso como enfrentarnos con una concreta. Las ciudades, ya sean estas reales o no, imaginadas, soñadas, recordadas, anheladas, representadas, ¿qué son más allá de una utopía?

Según el diccionario de la RAE (2023), el término proviene del latín *civitas-atis*, conjunto de los ciudadanos, ciudadanía, ciudad. De sus múltiples acepciones solo tomaremos dos: 1. Conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas; 2. Lo urbano, en oposición a lo rural.

Continuando con los intentos de definiciones, otras posibilidades son formularlas desde lo urbanístico (como la ciudad concretada en el mundo físico), desde lo político, lo religioso, lo económico y, también como un ente histórico que cambia y evoluciona desde su establecimiento o fundación hasta, dado el caso, su desaparición. Planteamos una primera conceptualización de ciudad a partir de:

(...) la ciudad entendida como una comunidad humana (...) (que) cuenta con lugares donde se realizan las prácticas sociales (...) donde se efectúan las actividades que involucran a mujeres, hombres y objetos materiales, donde se realiza el trabajo (económico o político ideológico), donde se usan, consumen, disfrutan o sufren esos productos y donde se establecen las relaciones entre los sujetos (...). (Castro Martínez et al., 2003, p.2)

Otro concepto de ciudad que nos interesa para nuestro trabajo es el desarrollado por Ítalo Calvino (1991), para quien las ciudades son mucho más que simples entidades físicas, son representaciones simbólicas de los deseos, sueños y conflictos humanos, busca así:

(...) descubrir las razones secretas que han llevado a los hombres a vivir en las ciudades, razones que puedan valer más allá de todas las crisis posibles. Las ciudades⁵ son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje, son lugares de trueque (...) no solo de mercancías (...) de palabras, de deseos, de recuerdos. (1991, p.6)

Las ciudades de El Alto y La Paz, en estas crónicas, son ciudades en las sombras, en penumbras, aunque los hechos transcurran a las tres de la tarde y el sol de frente queme la cara. ¿De qué manera funciona ese insulto? ¿Qué consecuencias tiene para quienes los reciben? ¿Y para quienes los emiten? ¿Qué tipos de relaciones se construyen, se viven? ¿Cómo se ama? ¿Cómo se desea? Esa forma de construcción de subjetividades es la que nos interesa rastrear en *Gay discreto busca hetero curioso: pulsiones homosexuales que habitan la ciudad*, es decir, cómo se enfrentan los personajes a su día a día, qué estrategias usan para vivir o sobrevivir en un ambiente hostil, cómo rechazan o aceptan la definición sobre ellos mismos que le viene desde afuera, cómo construyen una propia definición de ellos mismos. En definitiva, ¿de qué modo se ejerce la violencia sobre estos sujetos, y quiénes las perpetran? ¿cómo viven, aman, sueñan, sufren y mueren? ¿Es violencia lingüística, física, emocional, individual, colectiva, institucional, religiosa, estatal, escolar o familiar? Violencia, desamparo, marginalidad.

Creemos que ciudad y sujeto, el espacio urbano y quien lo transita, son los per-

5 Diomira, Isadora, Dorotea, Zaira, Anastacia, Tamara, Zora, entre otras, son las ciudades invisibles que Marco Polo le narra al Gran Kan. Son invisibles porque el Kan no puede verlas con sus propios ojos, necesita que Marco Polo viaje a conocerlas, las recorra y se las narre. En estas operaciones se produce una doble construcción discursiva: la de la narración del espacio (las ciudades que se recorren y aun la del propio viaje) y la de la lengua. Esas ciudades aparecerán recreadas, representadas ante los ojos (oídos) del Kan, y este deberá imaginarlas, reconstruirlas a través de signos. Esas ciudades son memoria, deseo, signos, sutiles, intercambios, ojos, nombres, muertos, cielo, continuas, escondidas y utopías.

sonajes indiscutibles de la literatura hispanoamericana del siglo XX. La ciudad deja de ser un mero escenario, un telón de fondo, para convertirse en una protagonista más que condiciona las acciones de esos otros personajes de carne y hueso. Pero, al mismo tiempo, el sujeto que deambula por la ciudad es modificado y modifica los espacios urbanos por los que transita. En el caso particular de la literatura boliviana la irrupción de la temática urbana:

(...) pone al descubierto las tensiones existentes entre las diferentes culturas que conviven y se superponen en la ciudad (...). Los nuevos imaginarios urbanos le imprimen diversas significaciones al espacio y exploran las formas de convivencia de lo occidental y lo andino. Los personajes de los textos son transeúntes que, en sus pasos, le imprimen diversos sentidos a la “ciudad física” y dan cuenta de la existencia de un “discurso oculto” que devela los mecanismos de insubordinación de los sujetos oprimidos en las estructuras de poder. (Daona, 2020, p.61)

En este caso, nos interesa la representación de ese sujeto y ese espacio desde lo marginal: un sujeto homosexual subvirtiendo los espacios, resignificándolos. En esta ciudad, en esta geografía de narraciones, los personajes son presas de su propio deseo incontrolable y de una sociedad que uniforma, encierra, reprime, encarcela y termina matando.

A mediados del siglo XX nos encontramos con un hecho trascendental para la historia de América Latina: La revolución cubana. Nada fue lo mismo, ni en América ni en el mundo después del 1 de enero de 1959. Tampoco lo “gay” estuvo ajeno a este hecho:

La aparición del homosexual en el discurso contemporáneo surge con la revolución cubana (...) el homosexual entra en conflicto porque extrema estos deseos, y porque su ejemplo es incómodo a la hora de sentar las bases de una nueva sociedad. (Quiroga, 2010, p.22)

En la década del 60 se intensificará el malestar con una sociedad, unas normas, una moral heredadas de la posguerra. A lo largo de Europa, EEUU y de América

Latina son los estudiantes, los jóvenes y posteriormente las minorías sexuales las que marcharán en defensa de sus derechos: el mayo francés, el movimiento hippie, la lucha por los derechos civiles, movimientos de protesta de los estudiantes en México que terminaron con la masacre de Tlatelolco, el Cordobazo en Argentina, etc. Al mismo tiempo, se produjo una profunda inestabilidad política, golpes de estado cívico militares contra las autoridades constituidas en distintos países de América Latina, lo que intensificó la represión contra los que se consideraban enemigos del estado: Brasil (1964), Argentina (1966), Perú (1968). Toda esta inestabilidad política y social se prolongó durante la década del 70: Chile (1973), Uruguay (1973), Argentina (1976). En el caso particular de Bolivia se produjeron varios golpes de estado y gobiernos autoritarios, incluyendo el de Hugo Banzer en 1971. La mayoría de ellos se produjeron en el marco de la guerra fría y la lucha contra el comunismo y fueron promovidos y financiados por EEUU.

En la década del 70, comienzan a surgir en el ámbito académico los estudios de género y sexualidad ligados principalmente al movimiento feminista. Este surgimiento permitió un estudio más crítico y sistemático de las problemáticas asociadas con el movimiento LGBT. La interconexión entre los estudios académicos y la lucha del movimiento de las minorías sexuales fue fructífera para ambas. Proveyó a los activistas y militantes un sustento teórico crítico al momento de exponer sus demandas y reclamos en el plano político y social. Y al mismo tiempo, enriqueció los estudios teóricos con una comprensión más matizada y profunda de la sexualidad y la identidad de género.

A principios de los 80 comenzó a aparecer tímidamente el SIDA y explotó en los 90. Esta realidad que afectará a toda una generación de homosexuales, produce un terrible temblor, el dilema es replegarse o salir más, solo lo “entendidos” tienen todos los secretos, pero ahora nuevos buscadores los persiguen. En este contexto, nos topamos con Néstor Perlongher y su “Etnografía de los márgenes”, en la que explora todo el ambiente de la prostitución masculina en San Pablo.

Precisamente con una poesía de Perlongher se inicia uno de los primeros libros del escritor chileno Pedro Lemebel que, como ya mencionamos, son escritores

que Soliz reivindica como antecedentes en la construcción de su posicionamiento militante, teórico y discursivo. En la década del 90 surge con fuerza la teoría queer⁶ cuestionando las nociones generales de identidad y sexualidad. Es así como teóricos como Foucault, Butler, Sedgwick realizarán diversos aportes sobre la construcción social de la sexualidad, el poder, la performatividad del género, la relación entre género, sexualidad y cultura, etc.

Es a partir de esta realidad que el crítico chileno Juan Pablo Sutherland (2009) propone el concepto de “ciudad letrada queer” y la construcción de una “ciudad marica latinoamericana”:

(...) este conjunto de autores construyó (...) una ciudad marica en la literatura latinoamericana (...) en la idea de establecer un imaginario colectivo, de deseo, que pueda pensarse como una política, una estética colectiva, que con diferencias friccionaron los géneros mayores en pro de una política minoritaria de atentado a la Nación hegemónica (...). (Sutherland, 2009, p.20-26)

Gay discreto busca hetero curioso:

pulsiones homosexuales que habitan la ciudad

Las cinco crónicas que conforman este texto son ideológica, estética y discursivamente, herederas de esa “ciudad letrada queer” y continúan la tradición de construcción de una “ciudad marica latinoamericana”.

La ciudad se presenta como enorme escenario para desplegar el deambular de esos varones homosexuales en pos de satisfacer su deseo⁷: los pasos de los

6 Según Daniela Rendón (s/f):

la Teoría Queer se centra en la concepción de que la identidad de una persona no es fija y no determina quién es; se aleja de los comportamientos y creencias que estipula la sociedad acerca de cómo debe ser un hombre o una mujer. Nos invita a desafiar al mundo binario (femenino/masculino) en el que vivimos para poder romper con los esquemas y normas que actualmente nos rigen. (...) es imperativo deconstruir el heterocentrismo, es decir, el discurso normativo hegemónico que modela a nuestra sociedad y que prescribe el “deber ser” de los individuos (...)

7 “(...) hay otros deseos que circulan en la ciudad marica, la ciudad como un darkroom homosexual, que se posiciona en el gesto amancebado de esos maracos que se buscan, se

maricas, los pobres, los cholos, los hetero curiosos buscándose en la oscuridad de los cines porno, de los hoteles por hora, las conversaciones, anónimos, cazadores incesantes de miradas (otra vez el ojo voyeur), los límites, correr los límites, hacerlos estallar en pedazos, lo escatológico, lo nauseabundo.

“La soledad de los pobres hombres pobres”. La primera crónica transcurre en el interior de un cine porno. Es el lugar donde entre las sombras y la semipe-numbra los “pobres hombres pobres” pueden liberar todos sus deseos, donde “el porno duro acaece en el deseo” (p.7) de esos fantasmas anónimos. Las subjetividades habitan la ciudad, hacen y piensan la ciudad: “(es) el lugar propicio para disponer de ese deseo rizomático” (Carita Condori y Soliz Guzmán, 2018, pp.7-8).

En El Alto los protagonistas de estas crónicas son mayoritariamente indígenas. Primera, o tal vez segunda, generación de desplazados de las pequeñas comunidades andinas que se han visto obligados a migrar a la ciudad. Algunos por motivos económicos otros tantos por su sexualidad. Sobre todo, en caso de estos segundos migrantes el abandono de sus lugares de origen implica la pérdida completa de los lazos familiares y sociales. Están solos, sin raíces, en una ciudad, rodeados por otros seres anónimos. Tal como ya hemos puesto de manifiesto, en muchas comunidades se reproduce la lógica binaria y heteronormativa de la sociedad blanca o mestiza. Pero diversos investigadores sostienen que esta realidad es fruto también de la conquista por parte de España. Richard Trexler sostiene que “la conquista española de América Latina tuvo un impacto significativo en la sexualidad e identidad de género de los pueblos indígenas” (1995, p.10). Esto se debió a la imposición de la moralidad cristiana y la marginación de las prácticas sexuales indígenas. En consonancia con este planteo Tomas Almaguer nos dice que “La homosexualidad masculina en América Latina se ha construido de manera diferente a la de EEUU y Europa y que es importante considerar el contexto cultural e histórico específico de cada país o

encuentran y se toman en baños públicos, asientos traseros de cine porno, alojamientos clandestinos e incluso la calle misma. Todo hierve si se trata de la ciudad y esos placeres no heterosexuales, de ahí el gesto político homosexual, desestabilizar esa norma como hegemonía de ciudad.” (Presentación del libro: *Gay discreto busca heterocurioso*).

region" (1999, p.15). Al mismo tiempo que plantea la importancia de "la intersección de los roles de género y sexualidad" en esta construcción (1999, pp. 30-35).

En el caso específico de Bolivia, solo hemos podido acceder a dos estudios: el primero publicado en la *Gaceta Médica Boliviana* en 2007⁸, y el segundo de 2016⁹. El primer artículo explora la adaptabilidad y cohesión familiar, así como el apoyo social que reciben las personas homosexuales en la ciudad de Cochabamba. Al respecto encontraron que "el 56 % de las familias ignoraban la orientación sexual de sus hijos, pero el 61% de los participantes contaban con un buen apoyo social" (p.12). En el segundo artículo se destaca que la homosexualidad es reconocida en la cultura local y que las personas que la exhiben participan en las actividades públicas y privadas sin ser objeto de discriminación ni rechazo (2016, cfr. p.5). Ambos estudios destacan la importancia de considerar el contexto cultural y social en la comprensión de la sexualidad.

Los paseantes ordenan el caos, la ciudad reúne a todas las subjetividades no heterosexuales: "Recorrer la ciudad de El Alto supone transitar el cuerpo de un viejo homosexual mañoso. (...) Tomar su cuerpo como quien toma la cartografía del deseo homosexual para cohabitarlo" (Carita Condori y Soliz Guzmán, 2018, p.9).

En la sala del cine porno, los hombres pueden dividirse en diversas categorías, cada uno con sus propios comportamientos, urgencias, seguridades e inseguridades:

Están los "urgidos" a los que "no les interesa identificar a sus compañeros y mucho menos que otros se masturben descaradamente o por debajo del pantalón (...)" Están aquellos "perdidos" en sus borracheras o narcotizados de tanta clefa (...) los otros hombres no existen (...). Por último, están los "discretos" (...) analizan e ingresan pausadamente (...) toman aire y reconocen a todos los otros hombres. Observan minuciosamente esos rostros, que se esfuerzan en ocultarse (...) (Carita Condori y Soliz Guzmán, 2018, pp.12-16).

8 "Homosexualidad, familia y apoyo social".

9 "Homosexualidad Rural en los Andes: notas desde la Yungas de La Paz, Bolivia".

Lo que se producen en la sala del cine porno son apenas simulacros de sexo, miradas, masturbaciones cruzadas, mamadas, todo es anónimo, rápido, sin compromisos:

(...) si tienen suerte estos hombres lograrán masturbar a otro y se masturbarán también ellos. Uno que otro se perderá en la entrepierna de cualquiera para mojarse los labios (...) y si tienen suerte, lograrán irse con alguno a los alojamientos de diez bolivianos que quedan alrededor de la zona (...). Ninguno recibirá un beso, no se enterarán de sus nombres y apenas recordarán sus rostros (...). (Carita Condori y Soliz Guzmán, 2018, p.16-18).

“Un Oasis de cuerpos ausentes”, “Lo que Grindr no muele”. Existen otras formas de satisfacer los deseos en la ciudad, otras formas de sociabilidad, otros lugares, otros medios, pero a pesar de que no ocurren en la sala en semi-penumbra de un cine porno, en el más completo anonimato, también poseen sus códigos estrictos de sigilo, “discreción” y “clandestinidad”, son otras coordenadas que se suman a la cartografía urbana del deseo:

Al lado norte de la Paz está la zona de San Sebastián (...) cundido de alojamientos destinados a las urgencias del cuerpo (...) hacia el norte, la acera izquierda de la Avenida América (...). Aquí está la mítica Kennedy (...). El encuentro se produce y comienza la conversación: (...) su familia no sabe de su orientación sexual, él espera terminar su carrera y que su emancipación no sea una utopía (...). (Carita Condori y Soliz Guzmán, 2018, p.25-26).

Los sujetos deambulan por la ciudad modificándola y siendo modificados por ella, caminan la ciudad y nombran los lugares, y al nombrarlos los fijan en coordenadas precisas, determinan sus límites tanto espaciales como temporales, se marca un aquí/allá, un antes, un ahora, un después. En ese caminar la ciudad:

(...) relatos (...) atraviesan y organizan lugares: los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo; hacen con ellos frases e itinerarios (...) las estructuras narrativas (...) regulan los cambios de

espacios (o circulaciones) (...) bajo la forma de lugares puestos en series lineales o entrelazadas: de aquí (...) se va para allá; este lugar (una pieza) incluye otra (un sueño o un recuerdo); (...) representados por medio de descripciones o de actores (un extranjero, un ciudadano, un fantasma) (...) (De Certeau, 2000, p.127).

Las redes sociales son un factor omnipresente en la construcción de una sociabilidad homosexual, desde las ya míticas y casi primitivas de las últimas décadas del siglo XX a las actuales (Mirc, Blogspot, Facebook, Messenger, Whats-App, etc.), pero el primer escalón del podio se lo lleva Grindr. En este caso la mirada se focaliza en los códigos y categorías de inclusión y de exclusión, lo que se admite, lo que debe ser y lo que no:

(...) Me puse a husmear en el Whats-App, porque el Grindr no me enganchaba a nadie y me senté al frente de la estación del teleférico rojo: busqué alguien con quien coger, porque me salía cerca este alojamiento (...). Y publiqué en un grupo de joda gay (...) pasa que estaba arrecho (...). (Carita Condori y Soliz Guzmán, 2018, p.38)

Los avisos de Grindr son como un gran escaparate en el que los cuerpos se compran y se venden. La calidad del producto se comprueba con unos simples tópicos: no viejos, no locas ni afeminados, cero gordos. Ariza (2019), siguiendo a Bourdieu, sugiere que podríamos pensar las redes sociales en las que interactúan varones homosexuales como un “campo sexual”, un espacio en los que los sujetos actúan en función de posiciones y disposiciones, manejando un “capital simbólico” que les permite ingresar, permanecer, participar en distintas jerarquías, sufrir marginaciones y eventualmente ser expulsados del mismo. Y este capital simbólico estaría conformado por el cumplimiento de ciertos atributos: juventud, “masculinidad”, estado físico lo más atlético posible, discreción, nivel socioeconómico, raza, etc. (cfr. Ariza, 2019).

Vemos en estas crónicas cómo los sujetos ocupan, recorren y practican los distintos espacios de la ciudad. Tanto los espacios físicos (interiores y exteriores) como los virtuales. Las redes sociales son un ámbito eminentemente urbano, no son imaginables fuera de estos conglomerados urbanos donde la masivi-

dad y el anonimato reina. Al mismo tiempo vemos a esos sujetos recibiendo las diferentes formas de violencia, violencias subjetivas, violencias objetivas, violencias simbólicas, violencias sistémicas. Recibiéndolas, pero no siempre como seres pasivos, también los vemos resistiendo y otras veces los vemos reproduciendo esa misma violencia hacia sus pares/impares, en estos desplazamientos incesantes, en las derivas del deseo.

Cronista y fotógrafo registran todo, en una tarea casi etnográfica y militante para dar cuenta de lo que pasa y así poder cambiarlo, exponerlo para que no quede oculto, para que no pueda ser negado ni silenciado. Buscan romper con una sociedad que se refugia en el binarismo y en los preceptos heteropatriarcales y lo hacen desde la incómoda intersección de raza, marginalidad, precariedad económica y orientación sexual. Dorfman (1998) nos plantea cómo la novela latinoamericana contemporánea reflejaba la violencia. En este caso, son las crónicas las encargadas de reflejarla, de poner el foco en el sujeto que sufre esa violencia y en intentar darle una voz, múltiples voces, cada una con sus corporalidades y subjetividades a cuestas.

Conclusión

Se entrelazan en los textos analizados los deambulares de hombres homosexuales en las geografías urbanas de El Alto y La Paz. Esos pasos van construyendo cartografías de un deseo marginal (los Api-videos, el alojamiento Oasis, el cine porno, el baño público Sanitizado y el del Mercado Central, las calles, bares, avenidas, plazas, etc). Mención especial merece internet y sus sitios de “levante” y la preponderancia que han adquirido las formas de la homo-socialidad en los últimos años. Nos parece interesante pensarla en términos de campos sexuales en los que se participa con un capital simbólico, compuesto mayoritariamente por el grado de masculinidad de sus participantes, pero en los que también intervienen factores como la raza, el físico, la juventud, la discreción, etc.

Estamos ante una sucesión incesante de lugares que los cuerpos anónimos transforman en espacios, una ciudad negada y secreta que se superpone sobre la tarjeta postal y/o el cartel publicitario deseados. Cronista y fotógrafo siguen,

relevan, apelan a sus propios recuerdos, entrevistan, escriben. Las cinco crónicas resultantes son ideológica, estética y discursivamente, herederas de esa “ciudad letrada queer”, planteada por Pablo Sutherland, y continúan la tradición de construcción de una “ciudad marica latinoamericana”. Una literatura que, desde el margen, desde el tipo discursivo elegido, cuestiona la construcción de una literatura nacional blanca, heterosexual y moralizante, mientras denuncia y expone la violencia, las violencias ejercidas sobre los cuerpos y las subjetividades.

Al mismo tiempo, y como sustento, la militancia por constituir y defender la propia identidad: una identidad que se manifiesta como “cholo, pobre y maricón”, en franca oposición a la que sostienen, de manera mayoritaria, los movimientos gays que buscan asimilarse a una heteronormatividad burguesa, sin cuestionar —o tal vez sin percibir— la vigilancia del poder detrás de cada prohibición más o menos explícita. Esta militancia parte de resemantizar el insulto, pero no solo el que está dirigido a lo sexual, sino el que incluye lo racial y lo socioeconómico como una unidad identitaria múltiple y dinámica.

Referencias

- Almaguer, T. (1999). *The Latin American Male Homosexualities*. University of Texas Press.
- SG, M. L. A. (2007). Homosexualidad, familia y apoyo social. *Gaceta Médica Boliviana*, 30(1), 30-35. www.scielo.org.bo
- Ariza, S. (2019). *Los hombres buscan hombres de verdad: Una experiencia etnográfica sobre la homosexualidad, la masculinidad y la dominación masculina* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio Institucional UAM. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/690359>
- Calvino, Í. (1991). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro.
- Castro Martínez, P., Escoriza Mateu, T., et al. (2003). ¿Qué es una ciudad? Aportaciones para su definición desde la prehistoria. *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, VII(146), 1 de agosto. Universidad de Barcelona.
- Condori Carita, R., y Soliz Guzmán, E. (2018). *Gay discreto busca hetero curioso: Pulsiones homosexuales que habitan la ciudad*. Movimiento Maricas Bolivia.
- Daona, M. J. (2020). Ciudad y literatura: *Cuando Sara Chura despierte*, de Juan Pablo Piñeiro. *Zama*, 12(1), 61-70.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Dorfman, A. (1998). *Imaginación y violencia en América*. Anagrama.
- Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Anagrama.
- Olaizola, I. (s.f.). *Chacha-warmi, la dualidad en el mundo aymara*. Proyecto Wakaya. Recuperado el 9 de mayo de 2025, de <https://www.proyectowakaya.com/chacha-warmi-la-dualidad-en-el-mundo-aymara/>
- Perilli, C. (2023). Ciudades Invisibles: La Habana. En *Programa del Curso de Posgrado: Ciudad y Literatura en América Latina*. Universidad Nacional de Tucumán.
- Quiroga, J. (Selección y prólogo). (2010). *Mapa callejero. Crónicas sobre lo gay desde América Latina*. Eterna Cadencia.
- Rendon, D. (s/f). *El ABC de la teoría queer*. www.espolea.org
- Santander, P. (2011). ¿Por qué y cómo hacer Análisis del Discurso? *Cinta Moebio* 41, 207-224. www.moebio.uchile.cl/41/
- Soliz Guzmán, E. (2014). *Diccionario marica*. Fundación Editorial Q'iswa.
- Spedding, A. & Vichevich, H. (2016). Homosexualidad rural en los Andes: notas desde las Yungas de La Paz, Bolivia. *Bulletin de l'Institut francais d'études andines*, 45(3), 433-450.
- Sutherland, J. P. (2009). *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista*. Ripio.
- Trexler, R.C. (1995). *Sex and Conquest. Gendered Violence, Political order, and the European Conquest of the Americas*. Cornell University Press.

- Wasser, N. (2020). Entrevista a Edgar Soliz Guzmán, del movimiento Maricas de Bolivia. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, (37), diciembre.
- Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires. Paidós.

Esas raras mujeres perversas: *Amora* y *Dos mujeres*, las precursoras de la narrativa lésbica en la literatura mexicana

Martha Barboza

Facultad Regional Multidisciplinar Tartagal
Universidad Nacional de Salta
mbarboza05@gmail.com

Fecha de recepción: 14/12/2024

Fecha de aceptación: 30/04/2025

Palabras clave: género, lesbianismo, subjetividades, literatura mexicana.

Resumen

Desde los ochenta, con el posestructuralismo, la posmodernidad y la globalización, se producen transformaciones que derivan en la desarticulación (no eliminación) del dispositivo moderno y en cambios socioculturales, políticos y económicos. En la literatura, se generan nuevas formas de percibir y vivir el mundo, que se proyectan en el dismantelamiento del aparato canónico, pues adquieren mayor protagonismo las “literaturas menores” y las de las minorías. En este supuesto “nuevo estado de cosas”, la literatura se caracteriza por ser móvil, flotante, transfronteriza, nómada, híbrida. En la narrativa hispanoamericana, estas transformaciones se plasman en las formas, las significaciones y los modos de representación, produciendo un espacio donde las identidades se fisuran, se muestran inestables o permiten la emergencia de aquellas que han permanecido ocultas o invisibles en su propia visibilidad. Voces disidentes, nómadas, *otras*, se posicionan en un rol protagónico para narrar una diversidad de cuestiones que se enfrentan a las ideologías dominantes. Este trabajo se propone analizar una de esas voces disidentes y “menores” que comienzan a construir su propio espacio de representación: la literatura lésbica o sáfica. Se trata de dos novelas precursoras en la literatura hispanoamericana, particularmente en la mexicana: *Amora* (1989), de Rosamaría Roffiel, y *Dos Mujeres* (1990), de Sara Levi Calderón. Su abordaje estará centrado en los modos en que se construye/representa una identidad/subjetividad lesbiana en dos contextos socioculturales diferentes. Dos conceptos resultan aquí orientadores: por un lado, el de sujeto mujer lesbiana, de Gisela Kosak Rovero, por el que sexo/género/sexualidad/exclusión heteronormativa constituyen un punto de partida para su estudio “desde la perspectiva de sus subjetividades y de sus múltiples configuraciones socioculturales.” (2011, p. 130). Y, por otro, el modelo de deseo perverso de Teresa de Lauretis para “dar cuenta de la representación del lesbianismo en textos de ficción (...)” (1995, p. 35) y subrayar el papel central que desempeña la sexualidad en la subjetividad.

Key words: woman, gender, lesbian literature, subjectivities

Abstract

Since the 1980s, with poststructuralism, postmodernity and globalization, transformations have taken place that have led to the disarticulation (not elimination) of the modern device, and in sociocultural, political and economic changes. In literature, new ways of perceiving and living the world are generated, which are projected in the dismantling of the canonical apparatus, as “minor literatures” and those of minorities acquire greater prominence. In this supposed “new state of affairs”, literature is characterized by being mobile, floating, transboundary, nomadic, hybrid. In Hispano-American narrative, these transformations are reflected in the forms, meanings and modes of representation, producing a space where identities are fissured, appear unstable or allow the emergence of those that have remained hidden or invisible in their own visibility. Dissident voices, nomads, *others*, are positioned in a leading role to narrate a diversity of issues that confront dominant ideologies. This paper aims to analyze one of those dissident and “minor” voices that begin to build their own space of representation: lesbian or Sapphic literature. These are two precursor novels in Hispanic American literature, particularly in Mexican literature: *Amora* (1989), by Rosamaría Roffiel and *Dos Mujeres* (1990), by Sara Levi Calderón. Its approach will be focused on the ways in which a lesbian identity/subjectivity is constructed/represented in two different sociocultural contexts. Two concepts are guiding here: on the one hand, Gisela Kosak’s (2011) concept of the lesbian female subject whereby sex/gender/sexuality/heteronormative exclusion constitute a starting point for her study “from the perspective of their subjectivities and their multiple sociocultural configurations” (2011, p.130). And, on the other, Teresa de Lauretis’s (1995) model of perverse desire to “account for the representation of lesbianism in fictional texts (...)” (1995, p. 35) and highlight the central role that sexuality plays in subjectivity.

Son nuestras ficciones las que nos validan.

Monique Wittig (1977, p.10)

La tradición literaria hispanoamericana, dominante por muchos años, se ha construido a partir de discursos hegemónicos sobre los modos de representación de la realidad y de los sujetos en función de una preceptiva heteronormativa y patriarcal, acorde con un determinado orden social y cultural. De este modo, se han instaurado procesos de clasificación, jerarquización, inclusión/exclusión con el fin de organizar, sistematizar y controlar social y culturalmente la vida de los individuos. Todo ello acompañado con leyes, normas, reglas, y la creación de las instituciones, encargadas de su ejecución, modificación y cumplimiento. Así, desde el siglo XIX y hasta mediados del XX, con el proyecto de la modernidad y sus metarrelatos en marcha, se gestaron las macroestructuras de conocimiento y poder para explicar las prácticas humanas, su organización y taxonomía. Y su gran ejecutora fue la institución académica, que promovió e implementó un orden normativo “a través de la creación de paradigmas amplios e inclusivos dentro de los cuales insertar los componentes del canon de una manera explicativa general” (Navajas, 2008, p. 3).

Los años sesenta, atravesados por movimientos sociales y contraculturales, constituyen el punto más alto al que ha llegado el proyecto de la modernidad; de ahí en adelante, la debacle. Los grandes paradigmas de raíz decimonónica terminan siendo descalificados al ser sometidos a la crítica de sus excesos e insuficiencias. Las normativas y los principios universales se vuelven “sospechosos porque connotan inflexibilidad y restricciones limitadoras” (2008, p. 3). Se ponen en cuestión esas macroestructuras de conocimiento y poder con las que se pretendía instaurar una cultura vertical y un sistema cognitivo de carácter absoluto y permanente. Desde los ochenta, ya en el marco del postestructuralismo, la posmodernidad y la globalización se produce una serie de transformaciones que deriva en la desarticulación (no eliminación) del dispositivo moderno, y en fuertes cambios en todas las esferas socioculturales, políticas y económicas.

El campo literario y cultural no es ajeno a estas nuevas formas de percibir y vivir el mundo, lo que deriva en el desmantelamiento del aparato canónico. La

literatura se aleja del carácter autónomo dominante: nación y sociedad, antes ejes de la representación, son desplazadas por las ideas de éxodo, migraciones y transversalidades; los binarismos se fusionan y multiplican; se borran las divisiones entre los géneros literarios; desaparecen las “identidades” absolutas; ficción y realidad se confunden indistintamente y con las nuevas tecnologías, se imponen otros modos de escritura y lectura (Ludmer, 2010).

En este contexto, adquieren un mayor protagonismo las llamadas “literaturas menores” y las de las minorías. Y la que se genera en este supuesto “nuevo estado de cosas” se caracteriza por ser también: móvil, flotante, transfronteriza, nómade, híbrida. Se produce lo que ya Juri Tinianov, de algún modo, planteaba en su ensayo “Sobre la evolución literaria” (1927), al considerar a la literatura como una forma en constante movimiento y transformación, por lo que cuestiona la concepción de una tradición o sucesión literaria como una línea recta en la que solo se ubican las altas cumbres. Para Tinianov, la literatura no evoluciona en una línea horizontal, de padres a hijos, sino que la línea sucesoria va de tíos a sobrinos, lo cual implica considerar la importancia que tienen aquí los llamados géneros “menores” o “secundarios”, pues tienen ellos también un valor evolutivo en la historia literaria. Se trata no de evolución metódica, sino de saltos; no de desarrollo sino de desplazamientos. Precisamente, este es el proceso, con las adecuaciones del caso, por el que se encuentra atravesando la literatura desde fines del siglo XX: estallidos, saltos, múltiples bifurcaciones de la linealidad de una tradición literaria obsoleta frente al embate de formas otras, alternativas, de escribir y leer literatura. Y el material literario que la constituye es, según Laura Arnés,

[...] un lugar privilegiado de singularizaciones de subjetividades, de experiencias, de procedimientos narrativos; un espacio que se construye y que se hace posible en la multiplicidad de diferencias, en la heterogeneidad discursiva y temática, en el encuentro de citas, guiños y contradicciones. (2016, p. 32).

En el caso de la literatura hispanoamericana, particularmente en la narrativa, es posible observar, desde la década del noventa, una serie de transformaciones que se proyectan en las formas, las significaciones y los modos de re-

presentación. Los límites y definiciones establecidos convencionalmente para la diferenciación de los géneros narrativos, en consonancia con dichas transformaciones, se borran para dar lugar a la mezcla y a la yuxtaposición. Todo ello para generar un espacio en el que las identidades se fisuran, se muestran inestables o permiten la emergencia de aquellas que han permanecido ocultas o invisibles en su propia visibilidad. Voces disidentes, nómadas, otras, se posicionan, en un rol protagónico en la escena del relato, para dar cuenta de una diversidad de cuestiones que se enfrentan a las construcciones ideológicas dominantes. La construcción-deconstrucción mutua entre sujeto/espacio propicia itinerarios de escrituras/lecturas donde las identidades se desmarcan de los condicionamientos hegemónicos y los textos narrativos dejan de ser entendidos como producciones cerradas, autosuficientes o generadoras de significados monolíticos. Acorde con el contexto de emergencia en el que se insertan, se convierten en un espacio en el que las significaciones se cruzan, se superponen, se vuelven inestables y ambiguas; se inscriben ideologías, se representa el inconsciente colectivo o se construyen alegorías sobre un sujeto provisorio, disidente, múltiple y marginal (Figueroa Sánchez, 2011).

Sin embargo, esas innovaciones que experimenta la narrativa hispanoamericana en lo que va de este siglo no implican necesariamente, ni de manera absoluta, la emergencia de una literatura radicalmente “nueva”, pues siempre se encontrarán textos “adelantados” o “precursores”: textos que se han rebelado a un horizonte de expectativas y contra códigos estético-ideológicos propios de su época, para iniciar un proceso de desterritorialización, a través de líneas de fuga, que derivarán en una cartografía literaria heterogénea y descentrada, tanto en sus formas como en sus contenidos.

Entre esos textos “raros”, extópicos, visibles en su invisibilidad, se encuentran los que abordan el tema de la homosexualidad, un tema que ha marcado su presencia en la literatura hispanoamericana a través de diferentes formas normativas y retórico-discursivas. Sin embargo, las lecturas críticas de las que han sido objeto han respondido, más bien, a un carácter elusivo, correctivo o eliminatorio. Y ello se debe a que la “homosexualidad”, según Gabriel Giorgi, se construyó como categoría e identidad desde la ficción normativa

(...) que nombró e instituyó una clase de individuos cuya existencia definió como indeseable, volviéndolos candidatos a correcciones, curas o, directamente, eliminaciones; ese origen y ese sedimento determinó, en gran medida, los modos en que la homosexualidad se inscribe en la cultura. (2004, p. 9).

De este modo, se ha generado un espacio “donde lo que se ‘es’ es lo que condena a ‘no ser’” (2004, p. 10). No obstante, estos procedimientos de exclusión no han sido un obstáculo para que la literatura, especialmente la que se escribe después de la década del sesenta, exhiba, a través de entramados más o menos explícitos u oblicuos, el carácter artificial y represivo de las figuraciones construidas por una ficción normativa convertida ya en “sentido común”. La literatura, como lo sostiene Sylvia Molloy en la contratapa del libro de Giorgi¹, se constituye en espacio de resistencia: en ella, las subjetividades y la materialidad misma de los cuerpos homosexuales nómades se lanzan hacia una deriva transgresiva que busca hacer frente a una sociedad que los borra, niega u oculta por temor o por deseo. Una multitud de cuerpos indomesticados, ajenos y extraños al discurso hegemónico oficial, emergen a la superficie del escenario social “para señalar, ejemplarmente, los signos ambiguos e inestables en los que se cursa la subjetividad y el deseo de cuerpo del sujeto.” (Eltit, 2008, p. 1077).

Siguiendo esta línea transgresora, la literatura lesbiana² o sáfica, más allá de los vaivenes políticos y socioculturales por los que atraviesa la región, ha comenzado a construir su propio espacio de representación y resistencia. Se trata de una literatura concebida como el *locus* de afectos y efectos sociales, alrededor del cual se generan y tejen vínculos, se instauran deseos, se configuran identidades, se establecen valores y se escriben cuerpos y discursos (Arnés, 2016).

1 Se hace referencia aquí a la contratapa del libro *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea* (2004).

2 Según Laura Arnés, es posible reconocer, por lo menos, tres significaciones para el término lesbiana: “en primer lugar, parecería hacer referencia a un estado ontológico del ser lesbiana; en segundo lugar, se construye en relación al sexo o la sexualidad, al erotismo o al deseo entre mujeres; por último, y a partir del surgimiento, sobre los años setenta, tanto de la antropología feminista como del feminismo lésbico, la palabra *lesbiana* va a señalar un estado ético-político que tiene implicancias emancipatorias, hace referencia a políticas liberadoras y contestatarias, y se convierte en un término imprescindible para desestabilizar la (...) aparentemente incuestionable continuidad de la categoría *mujer*.” (2016, p.33).

Sin embargo, este proceso de visibilización más directa y abierta, iniciado con novelas como *Monte de Venus* (1976), de Reina Roffé y *En breve cárcel* (1981), de Sylvia Molloy³ no fue acompañado, en su momento, por estudios teórico-críticos específicos sobre la temática lesbica que novelas como estas exponían en sus tramas narrativas, y en las que esa zona de lo innombrable se convertía en la escenografía para la puesta en lenguaje de una existencia material y corporal silenciada.⁴

Recién en la década del noventa en un contexto atravesado por numerosas transformaciones en todos los órdenes, se producen las primeras investigaciones, ensayos y debates que abordan, desde la perspectiva *queer*, una diversidad de identidades reunidas bajo las categorías gay y lesbiana, además de otras identidades como travestis, transgéneros y bisexuales (Martínez, 2008). Se da inicio así a un proceso de deconstrucción y desterritorialización de los códigos heteronormativos, que permiten no solo examinar “(...) el modo en que las subjetividades lesbianas, gays y queer están dominadas por los modos de representación heterosexuales y por la violencia normativa que ejercen” (2008, p. 873), sino también pensar y analizar las formas ambiguas y ambivalentes que la sexualidad adquiere en la literatura lésbica-gay, determinadas por el contexto sociohistórico y cultural del cual emergen.

Estos vientos de cambio, iniciados en Europa y Estados Unidos llegan al continente hispanoamericano, en la década del setenta, impulsados por los primeros movimientos políticos y sociales de los grupos homosexuales. Sin embargo, el debate y la producción teórico-crítica en el campo de la literatura, habrá de esperar hasta los noventa para empezar a salvar la carencia de estudios específicos sobre la diversidad sexual en los textos literarios, particularmente los relacionados con la literatura lesbiana. En este sentido, es clara la advertencia de Elena Martínez: “la historia del lesbianismo tiene que ser rescatada de una

3 No se puede dejar de mencionar aquí la novela *Habitaciones* de Emma Barrandeguy, escrita en la década del cincuenta, pero publicada recién en 2002 y cuya historia narra las experiencias lésbicas de su protagonista.

4 Según Cristina Ferreira Pinto-Bailey (1999, citada en Olivera Córdova, 2022), la ausencia de una tradición lesbiana en la literatura escrita por mujeres se debe al tabú sobre las relaciones homosexuales y a la autocensura instalados en las prácticas sociales que tratan de controlar la sexualidad femenina y limitar el acceso de las mujeres a un lenguaje adecuado a la representación de su sexualidad.

larga historia de silencio, negación y eufemismos que se las ha ingeniado para esconder sus significados o comunicarlos secretamente” (1996, citada en Martín Armas, 2005, p.1).

Más allá de los esencialismos teórico-críticos localistas, los estudios sobre literatura lesbiana, en su mayoría, se fundamentan en la articulación y adecuación de los aportes proporcionados por teorías no propias, es decir ajenas al contexto hispanoamericano —como el postestructuralismo, los estudios culturales, poscoloniales y de género—, sin adherir de modo absoluto a ninguna de ellas ni generar una teoría única que aglutine las diversas formas de leer la sexualidad, el erotismo, el deseo y la construcción o representación de un yo lésbico en el espacio ficcional de la literatura. La reflexión que realiza Luciano Martínez al respecto sintetiza acertadamente este carácter ambivalente y oscilante que adoptan los estudios lésbico-literarios:

(...) la falta de un cuerpo unitario de teoría (...) la “carencia” de una perspectiva teórica común tiene más que ver con un posicionamiento intelectual que se basa en una “ambivalencia epistémica”. (...) La apuesta es quedarse en un “entre” teórico/disciplinario que se resiste a la adopción fácil de un imperialismo teórico anglosajón que reterritorialice el corpus latinoamericano. Pero, al mismo tiempo, esta liminaridad teórica elude una perspectiva miope que rechace cualquier aporte teórico sobre la base de su contexto de enunciación académica. (2008, p. 878).

De modo, entonces, que los debates y estudios teórico-críticos sobre la construcción y representación de la subjetividad lesbiana en la literatura se formula sobre la base de un pensamiento teórico rizomático. Las lecturas fluyen en múltiples direcciones, interpelando las teorías ajenas e interactuando con aportes propios producidos en la región.⁵

5 Entre los estudios iniciales sobre la temática lesbiana en la literatura hispanoamericana se encuentran: *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing* (1991), de David William Foster; *Amor de mujeres: el lesbianismo en la Argentina, hoy* (1994), de Ilse Fuskova y Claudia Marek (en diálogo con Silvia Schmid); *Lesbian Voices from Latin America: Breaking Ground*, (1996) y *Breve panorama de la literatura lesbiana latinoamericana en el siglo XX* (1997), de Elena M. Martínez; *Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures Issues* (1996),

Siguiendo esta perspectiva de lectura, se pueden leer dos de las novelas consideradas precursoras en la literatura hispanoamericana, particularmente en la mexicana: *Amora* (1989), de Rosamaría Roffiel y *Dos Mujeres* (1990), de Sara Levi Calderón⁶, cuyas tramas exponen las experiencias lésbicas de sus protagonistas de manera directa y explícita. Para su análisis se tomarán dos conceptos orientadores: por un lado, el de *sujeto mujer lesbiana* de la investigadora venezolana Gisela Kosak Rovero (2011); por otro, el de *modelo de deseo perverso* de la teórica feminista italiana Teresa de Lauretis⁷ (1995).

Ambas novelas se publican en un contexto sociopolítico en el que se promueve una apertura al cambio y una tolerancia hacia lo nuevo, tal como lo prometía Carlos Salinas de Gortari⁸ en su discurso presidencial, en el que hacía referencia a un espíritu nacional liberal de aceptación. Sin embargo, es un discurso contradictorio en un país con una inmensa pluralidad cultural, ya que se controla, a modo de censura, las disidencias y aquello que no responde a códigos estéticos y morales considerados “normales” o “correctos”. Así, la mentada pluralidad en la sociedad mexicana contemporánea resulta superficial. En lo que respecta a la sexualidad, solo se la admite en función de la productividad y reproductividad del cuerpo, idea que anula la tolerancia homosexual y promueve

de David William Foster y Robert Reis (eds.); *Hispanisms and Homosexualities*, (1998), de Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin (eds.). Solo se consignan aquí los textos publicados en la década del noventa, actividad que lentamente se ha ido incrementando en el transcurso de los años posteriores.

6 Algunos textos precursores, dentro de la literatura mexicana, se remontan a fines del siglo XIX, cuando, a pesar del espacio silenciado por los prejuicios sociales, la doble moral y el rechazo explícito de la sociedad, aparece la antología *Poetisas mexicanas* (1893), de José María Vigil, que incluye el poema “A...”, de Dolores Guerrero en el cual transgrede las normas heterosexuales y expresa el deseo femenino. En 1903, Federico Gamboa publica su novela *Santa*, ambientada en el mundo de la prostitución con una mujer homosexual como protagonista y desde una perspectiva enjuiciadora y condenatoria. Estos personajes serán reconfigurados, en el capítulo V de *Nadie me verá llorar* (1999), de Cristina Rivera Garza, desde la mirada de la escritora mujer. En *Los muros del agua* (1941) de José Revueltas y en *Galería de títeres* (1959), de Guadalupe “Pita” Amor, las mujeres homosexuales que aparecen son apenas bosquejadas o definidas. *Figuras de paja* (1964), de Juan García Ponce, novela centrada en una protagonista homosexual, sin las connotaciones negativas que tenía el lesbianismo y *Las dulces* (1979), de Beatriz Espejo, novela en la que sus protagonistas homosexuales son representadas por una escritora mujer (Ramírez Olivares, A. y J.L. Gallegos Vargas, 2014, 274-281).

7 Cabe señalar que Teresa de Lauretis estudió y se doctoró en la Universidad de Bocconi (Milán), pero desde 1985 desarrolla su actividad académica y profesional en distintas universidades de Estados Unidos.

8 Se desempeñó como presidente de México entre los años 1988 y 1994.

el modelo nacional de familia heterosexual (Fuentes, 2014). No obstante, desde fines de la década del setenta, los movimientos feministas adquieren un mayor protagonismo: la problemática de la mujer comienza a abordarse en su especificidad histórica y cultural, y su cuerpo deja de representar únicamente una topografía sexual silenciada para convertirse en un cuerpo político y en discurso teórico capaz de desestabilizar las ficciones normativas impuestas por el sistema hegemónico. Se reformulan nuevas ideologías sobre “lo femenino” y “lo masculino”, se legitima la homosexualidad y se producen fisuras en el régimen heterosexual (2014).

Amora (femenino de amor, sobrenombre que Claudia le pone a Guadalupe), a pesar de haber sido marginada de la historia literaria, llegó a ocupar el tercer lugar de ventas, en 1989, después de *El General en su laberinto* y *Como agua para chocolate*. La trama se articula en dos ejes narrativos expuestos en primera persona: la historia de la vida de Guadalupe, la protagonista, y su relación con Claudia; y las experiencias que comparte con un grupo de amigas con las que convive. Como declara la autora en la presentación del libro: “Sí, en efecto esta es una novela muy autobiográfica. Casi todos los personajes existen. Casi todos los nombres fueron cambiados. Y casi todo ocurrió realmente [resaltado mío] (Roffiel, 1989, p. 5). El término *casi* es el que marca la yuxtaposición y desdiferenciación entre ficción y realidad de los hechos narrados, a los que se suma la primera persona para instaurar la configuración autobiográfica del discurso novelístico. Se establece “un compromiso ético-estético que traza un pacto entre autora-personaja-narradora desde la militancia lesbofeminista” (Téllez, 2014, pp. 135-136).

La elección de esta modalidad autobiográfica se configura a través de la autoficción, categoría que César Cañedo, siguiendo a Manuel Alberca (2007), propone para señalar

(...) que la relación con lo autobiográfico, en muchos ejemplos de literatura lésbica, se establece desde la ambigüedad, donde no resultan del todo claros los límites de lo ficcional con lo autobiográfico, y donde el texto no deja de ser predominantemente ficcional puesto que se enmarca en el género literario de la novela (2022, p. 57).

Ambigüedad que, en cuestiones de la sexualidad, juega su parte en la novela, pues si bien Lupe, una joven escritora, periodista y feminista militante se muestra desde su homosexualidad asumida y abierta, también reconoce que no se ha cerrado definitivamente a las relaciones heterosexuales: “- (...) Aunque como ya te he dicho, seguiré abierta a una relación heterosexual hasta el último de mis días” (Roffiel, 1989, p.74). En cambio, en Claudia, estudiante universitaria pequeño-burguesa, su ambigüedad es más marcada, atravesada por sus relaciones con hombres, por sus dudas y prejuicios con respecto al lesbianismo. Es aquí donde Lupe asume el rol de maestra, se presenta como modelo a seguir, comportamiento que proyecta hacia su sobrina y a la amiga. Los diálogos con ellas tienen carácter didáctico: abordan temas como la homosexualidad, los prejuicios temidos y comunes ante las relaciones lesbianas, los cuestionamientos sobre el rol de la mujer en una sociedad patriarcal heteronormativa y su dependencia de los hombres, las experiencias sexuales con estos como con mujeres, el feminismo, entre otros. A través de un discurso narrativo-exhortativo, *Amora* pretende desterrar los prejuicios socioculturales sobre el lesbianismo y mostrar que existen “otras” mujeres: las lesbianas.

Situación similar se presenta en las conversaciones con el grupo de amigas, en las que cada una expone, a modo ejemplificador, sus experiencias homo y heterosexuales, como también el trabajo colectivo que llevan a cabo en un grupo de apoyo a mujeres violadas. Se muestran en una relación de sororidad, sólidamente unidas por una misma causa.

Amora/Roffiel se autodefine como sujeto mujer lesbiana y feminista frente a un modelo sociodiscursivo dominante, “de sexualidad positiva, “normal”, heterosexual y reproductiva”, para proponer —a través de la autoficción— un modelo de deseo perverso (de Lauretis, 1995), es decir, no heterosexual, que dé cuenta de la representación del lesbianismo en un contexto sociocultural —y, por qué no, también literario— adverso.

Dos mujeres: publicada por Sylvia Feldman bajo el seudónimo de Sara Levi Calderón, le ocasionó graves problemas familiares que la obligaron a exiliarse en París. También se configura como novela autobiográfica y, al igual que *Amora*, se estructura sobre dos ejes narrativos: la historia de la relación entre Vale-

ria, la protagonista, y Genovesa, y la historia familiar. Valeria pertenece a una clase social alta, de origen judío y con gran poder económico. Como mujer, judía y lesbiana, asume una posición disidente y conflictiva frente a los códigos patriarcales propios de su familia de origen (según la Torá, la vida del varón precede a la vida de la mujer, por lo tanto, se instaura como su dominante) lo que la coloca en una posición triplemente marginal y subversiva. Esta actitud y comportamiento derivan en la constante violencia física y verbal de la que es objeto por parte de los hombres de su familia (padre, hermano, marido, hijos), quienes intentan imponer la jerarquía y la autoridad patriarcal, sobre todo, en lo que respecta a la tradición familiar: matrimonio, hijos y un “hogar bien constituido”. Frente a ellos, Valeria se deconstruye-reconstruye en soledad, pues las otras mujeres (la madre, la abuela y una criada) que habitan la casa adhieren sumisamente a las directrices de los hombres, salvo la abuela, que intenta defenderla de los golpes, pero que es totalmente neutralizada:

Cuando llegamos, mi papá con el cinturón en la mano se bajó del coche. Mi mamá alcanzó a gritarle que en la calle no... porque los vecinos. Era demasiado tarde. Mi papá ya había comenzado a pegarme con la hebilla. (...) Los golpes caían en mi espalda, por las nalgas, por las piernas; me dio un golpe en la cabeza. (...) Mi papá me gritaba puta y sudaba copiosamente. (...) Mi abuela se acercó a mí, le dijo a mi mamá que así no se le pegaba a una niña. Mi madre le gritó que se callara (...) La abuela obedeció meneando la cabeza. (Levi Calderón, 1991, p. 83).

Además de su relación con Genovesa, es el espacio de su casa el que le permite recrearse y autodefinirse como **sujeto mujer lesbiana** (aunque, en toda la novela, no aparezca nunca la palabra lesbiana), más precisamente su habitación, diferente del resto de la casa: su lugar de intimidad, donde se permite hablarse a sí misma, interrogarse, trabajar, y donde reflexiona, frente al espejo, sobre su condición de mujer. No quiere ser como su madre y abuela, o como el varón que supuestamente su padre habría querido que fuera:

(...) Yo, que toda mi vida hui conscientemente de las taras de mi estirpe femenina tratando de convertirme en una mujer pen-

sante, autosuficiente: para no volverme una de esas mujeres ridículas que no pueden envejecer con dignidad. (...) Me miré en el espejo de la entrada, recogí con las manos la piel flácida de mis mejillas. “Soy la misma, padre, la misma que de haber sido macho sería tu legítimo orgullo”, grité. (Levi Calderón, 1991, p. 9).

Su autodefinición se consolida con su decisión de romper con todos los lazos familiares, que solo la aterrorizan, y vivir la vida elegida en libertad, con Genovesa, en París. Como mujer lesbiana, Valeria se define en función de un tiempo y un espacio concretos (la sociedad mexicana de la década del sesenta), por lo que no se configura como un sujeto universal ni transhistórico. En este sentido, su vida transcurre en un contexto en el que “la opresión patriarcal ha conformado sujetos cuya existencia está marcada por discriminaciones políticas, sociales, económicas y culturales que ponen en peligro hasta la integridad personal” (Kosak Rovero, 2011, p. 128). De ahí que romper con los “sagrados” mandatos familiares a los que está fuertemente ligada signifique, para Valeria —de la mano de Genovesa—, tomar una decisión clave que le permita superar su pasado, los condicionamientos y prejuicios que han dominado su vida: “—No es fácil hacer añicos a los fantasmas genitores —le dije—. Lo nuestro significa romper con los símbolos más antiguos. Símbolos aprendidos antes de nacer.” (Levi Calderón, 1991, p. 38)

El relato no trasciende los límites de la experiencia individual: todo gira alrededor de sus conflictivas relaciones familiares, aunque ello no le quita el valor representativo que tiene dentro de las ficciones lésbicas.

Amora y *Dos mujeres* constituyen ese material literario que se revela como el espacio privilegiado de las ficciones narrativas lesbianas en el que se visibilizan los afectos, las relaciones, los diálogos, la vida cotidiana que fisuran las formas hegemónicas de lo social:

(...) ofrecen indagaciones que rasgan los presupuestos sobre los que se sostiene el bien común: orígenes, tradiciones, temporalidades y sociedades productivas y reproductivas son desfiguradas. (...) Ellas, las sin parte, las no contabilizadas, se hacen

visibles y legibles en sus propios términos. Y eso es lo que las hace políticas a estas ficciones. (Arnés, 2016, p. 13)

La identidad/subjetividad lesbiana de las protagonistas Guadalupe y Valeria se construye/representa en contextos socioculturales diferentes, en los que sexo/género/sexualidad/exclusión heteronormativa constituyen los ejes sobre los que cada una, desde su perspectiva y experiencias personales, se (auto) construye a través de sus historias (Kosak Rovero, 2011). Y en esta (auto)construcción, lo sexual tiene una recurrencia significativa en ambas tramas narrativas. Sin embargo, esta insistencia no implica reducir la subjetividad lesbiana únicamente a una conducta sexual o a actos sexuales desvinculados de otros aspectos, cualidades, afectos y condicionamientos sociales que configuran a todo ser humano en tanto sujeto complejo y único que forma parte activa de una cultura determinada. Es más, la sexualidad desempeña un papel central en la construcción/representación de la subjetividad lesbiana de Guadalupe y Valeria, en los modos en que cada una entiende y vive su propia vida, tal como sucede con todas las formas socio-simbólicas. (de Lauretis, 1995) Frente a las narrativas dominantes apegadas a códigos heterosexuales considerados “normales” y con una mera función reproductiva, sus relatos se configuran desde un modelo de deseo perverso “donde perverso significa no patológico, sino más bien no heterosexual, o no normativamente heterosexual.” (de Lauretis, 1995, pp. 35-37).

La imagen de la representación lesbiana que se analiza en estas novelas no es la “verdad” revelada sobre el sujeto mujer lesbiana, sino una de las formas posibles de construirlo desde la ficción dentro de las relaciones de poder existentes, las que condicionan la aprehensión del otro en función de sus actos sexuales (Kosak Rovero, 2011). Este tipo de representaciones literarias, que responden a determinados modos de leer, escribir y construir un sujeto que se reconoce como lésbico, se construye también desde una autoría lésbica (ambas autoras lo son), en las que las contingencias biográficas, históricas y culturales de cada una de ellas pueden convertirse, según Kosak Rovero, “(...) en exploraciones productivas de las que emerjan significados nuevos alrededor y dentro de esa categoría llamada ‘mujer lesbiana’” (2011, p. 130). Es decir, estas ficciones narrativas, a través de la (auto)representación, generan un espacio de produc-

tividad discursiva y política en las que Rosamaría Roffiel/*Amora*, con su “verdad” y Sara Levi Calderón/*Valeria* con la suya están avaladas por la experiencia. Teniendo en cuenta el momento en que ambas novelas se publican, pueden ser consideradas como precursoras de la literatura lésbica mexicana escritas por mujeres, pues narran y describen el proceso mediante el cual buscan construir no solo una identidad sexual, sino también una subjetividad con significación sociocultural y material. En definitiva, estas autoficciones, les brinda a sus autoras/narradoras la posibilidad de agenciar una voz, un saber y una sexualidad que no se presentan del mismo modo en las prácticas sociodiscursivas externas al espacio novelístico. Las historias de amor lésbico que representan deconstruyen y desmienten la superioridad de la sexualidad fálica en favor del deseo de la mujer lesbiana y de la construcción de relaciones socioafectivas.

Referencias

- Arnés, L. (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Madreselva.
- Cañedo, C. (2022). *Amora y Crema de vainilla*, momentos clave de la novela lésbica mexicana en 25 años. *Interdisciplina* 10, (27), pp. 53-78. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/inter/article/view/82143>
- Eltit, D. (2008). La plenitud de la apariencia. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, (225), pp. 1077-1081.
- Figuerola Sánchez, C. R. (2011). Necesidad y vigencia de la teoría literaria/debates y reformulaciones contemporáneas en Hispanoamérica y Colombia. En A. Arias (Comp.), *Ensayistas contemporáneos: Aproximaciones a una valoración de la literatura latinoamericana* (pp. 30-43). ARFO Editores.
- Foster, D. W. (1991). *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. University of Texas Press.
- Foster, D. W. y R. Reis (eds.). (1996). *Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures Issues*. Vol. 13. University of Minnesota Press, 1996, pp. 217-237.
- Fuentes, C. (2014). *Espacio y marginalidad en la narrativa mexicana del siglo XX*. [Tesis doctoral sin publicar. University of California.] <https://escholarship.org/uc/item/41g6f4b8>
- Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Beatriz Viterbo Editora.
- Kozak Rovero, G. (2011). Estudio de las representaciones del sujeto mujer lesbiana. *Anuario ININCO / Investigaciones de la Comunicación*, Vol. 23, pp. 121-135. http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/1645
- Lauretis, T. de (1995). La práctica del amor: deseo perverso y sexualidad lesbiana. *Debate feminista*, Vol. 1, 34-45. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/issue/view/60
- Levi Calderón, S. (1990). *Dos mujeres*. EGALES.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina: una especulación*. (1ª.Ed.). Eterna Cadencia Editora.
- Ludmer, J. (2021). Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura. *Eterna cadencia-Blog* [Ensayos]. <https://eternacadencia.com.ar/blog.html>
- Martín Armas, D. (2005). La novela lesbiana en Latinoamérica: una voz emergente. *Quehacer*, (152), pp. 81-87.
- Martínez, E. (1997). Breve panorama de la literatura lesbiana latinoamericana en el siglo XX. *Educación y Biblioteca*, (81), pp. 58-63.
- Martínez, L. (2008). Transformación y renovación: los estudios lésbico-gays y *queer* latinoamericanos. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, (225), pp. 861-876.
- Navajas, G. (2008). *El canon y los nuevos paradigmas culturales*. Biblioteca Virtual Miguel de

- Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2v2z4>
- Olivera Córdova, M. (2022). Los estudios de la narrativa sáfica latinoamericana. *INTER DISCIPLINA*, Vol. 10, (17), pp. 19-44. www.interdisciplina.unam.mx
- Ramírez Olivares, A. y Gallegos Vargas, J. (2014). Letras *lenchas*: hacía un recorrido histórico de la literatura lésbica en México. *RAUDEM Revista de Estudios de las Mujeres*, Vol. 2, pp. 269-271.
- Roffiel, R. (1989). *Amora*. Planeta.
- Téllez, A. (2014). *Crema de vainilla*. Voces en tinta.
- Tinianov, J. (1970). Sobre la evolución literaria. En T. Todorov *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo Veintiuno Editores.
- Wittig, M. (1977). *El cuerpo lesbiano*. Pretextos.

Rumor testimonial en *Temporada de Huracanes* (2017) de Fernanda Melchor

Itatí Abril Guzmán Grech

Universidad Nacional de Salta

Itatigrech@gmail.com

Fecha de recepción: 15/12/2024

Fecha de aceptación: 08/05/2025

Palabras clave: testimonio, memoria, rumor testimonial, literatura mexicana

Resumen

En la multipremiada novela ficcional de Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes* (2017, Random Penguin House), las violencias toman forma de discurso huracanado. Esta obra cargada de particulares estrategias discursivas y estilísticas, amerita un análisis interdisciplinar que atienda a la multiplicidad de temáticas y sentidos que construye, a partir de los rumores que circulan en “La Matosa”, pueblo ficticio donde transcurren los hechos. Este artículo se propone indagar la noción del “rumor testimonial”, y su utilidad como herramienta metodológica de análisis del discurso oral que construye el universo de la novela.

El “rumor testimonial” se conforma a partir de diferentes aportes. En primer lugar, Josefina Ludmer (1977) y la posibilidad de rastrear un núcleo-matriz en los discursos populares de circulación oral; y en segundo lugar, Rossana Nofal (2022), quien ha denominado “cuentos de guerra” a las matrices que se reiteran en los testimonios de juicios de post dictadura en Argentina. Ambos conceptos permiten un acercamiento a la definición de los *rumores testimoniales* que atienden, además, a lo planteado por la antropología cultural: el estudio situado de memorias localizadas y de acontecimientos determinados en un contexto específico sociohistórico y político.

Key words: testimony, memory, testimonial rumor, Mexican literature

Abstract

In the award-winning fictional novel written by Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes* (2017, Random Penguin House), the forms of violence are expressed through the hurricane-like discourse. This literary work, loaded with specific discursive and stylistic strategies, calls for an interdisciplinary analysis that addresses the multiplicity of themes and meanings that it creates, based on the rumors that circulate “La Matosa” (a fictional town where the events take place). This article proposes to examine the concept of “testimonial rumor”, and its usefulness as a methodological tool for oral discourse analysis, that the novel’s universe builds.

The “testimonial rumor” is formed based on the contributions of Josefina Ludme (1977) and the possibility of tracking a core-matrix within the oral circulation of popular/community-based discourses, and to Rossana Nofal (2022), who has termed “war stories” the matrices that are reiterated in the testimonies of post-dictatorship trials in Argentina. Both concepts allow for an approach on the definition of the testimonial rumors that they address, also on what was set forth by cultural anthropology: the situated study of localized memories and events determined within a specific sociohistorical and political context.

Acercamientos a la definición de rumor testimonial

Dicen que el calor está volviendo loca a la gente (...). Que la temporada de huracanes se viene fuerte. Que las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas clavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades. Muertos por balaceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas. (Melchor, 2017)

Nada en la obra de Fernanda Melchor (2017) es totalmente cierto, ni totalmente falso. *Temporada de huracanes*, publicada en México por Random Pengüin House, narra el brutal asesinato de una bruja sin nombre y la dolorosa realidad de los habitantes que convivían con ella. Esta mujer es encontrada luego de unos días, en un canal del pueblo por unos niños que pasaban casualmente. Las versiones sobre su vida -y su muerte- se construyen a partir de los rumores que rondan en la Matosa, pueblo ficticio donde abundan los asesinatos, la violencia y las injusticias.

La prosa espiralada de esta novela se compone, principalmente, de las narraciones orales de sus personajes y de una voz aparentemente colectiva, en donde se mezclan diferentes discursos y dolores. Debido a esta complejidad se toman los aportes de Rossana Nofal (2022) sobre los “cuentos de guerra” y de Josefina Ludmer (1977) sobre la “matriz del cuento” para el análisis de la obra. Se propone, además, la noción de “rumor testimonial” como posible acercamiento metodológico de estudio a relatos orales de índole informal. Todos estos principios y las relaciones entre ellos se desarrollan brevemente a continuación.

Contar el cuento

J. Ludmer (1977), en Onetti. *Los procesos de construcción del relato*, realiza un arduo trabajo de rastreo de matrices o núcleos productores de narraciones, en relatos orales. Estas matrices mantienen un sentido que se apega a la primera versión de producción narrativa. Sin embargo, existen también núcleos que no se sostienen y que están en constante modificación debido al oficio propio de

los narradores que replican la historia. En otras palabras, en los cuentos que se transmiten de boca en boca se pueden encontrar estructuras básicas que se repiten, aunque cambien su contexto y sus narradores.

Los narradores, quienes se encargan de mantener vivos estos cuentos populares, agregan o modifican los detalles que consideren necesarios para mantener a los oyentes interesados en el relato. Además, Ludmer (1977) ha puesto el foco en dos instancias esenciales de estas narraciones: a) la matriz productora, que se repite de forma oral, siendo diferente cada vez que es re-narrada; b) la recolección del relato por escritura que provoca, inevitablemente, la estabilización y unificación de las versiones que se producen en la oralidad. Para Ludmer, “contar el cuento” es una forma de transmitir memoria y cultura en diferentes ámbitos sociales.

Cuentos de guerra

Los “cuentos de guerra” hacen referencia a relatos que se transmitían de boca en boca, reiteradamente, en el ámbito popular, durante los juicios de la memoria postdictadura en Argentina, y que se contradecían o complementaban según quién fuera su enunciador. El foco de esta teoría se pone en las posibilidades que ofrece el sujeto los pronuncia. Los cuentos de los hablantes compuestos por experiencias propias y complejizados por las memorias colectivas de los pares, permiten narrar eventos traumáticos informalmente. Es decir, los cuentos populares de la Argentina postdictadura son una herramienta de resguardo y transmisión de memorias, y, al mismo tiempo, de denuncia por parte de diferentes comunidades afectadas por las violencias.

El nombre que escoge Nofal (2022) para estos relatos no es casual. Los cuentos, retoman lo propuesto por Ludmer (1977) respecto a la oralidad, mientras que la guerra, refiere a dos connotaciones importantes: la defensa de los militares que participaron del golpe de estado, quienes defienden constantemente que el país estaba en guerra y que, por lo tanto, las acciones tomadas se justifican como estrategias y protocolos propios de un enfrentamiento; por otro lado, los sobrevivientes, retoman sus propias vivencias para luchar en contra de estas versiones, lo que demuestra la disparidad de fuerzas y tensiona una versión instalada en la consciencia colectiva de los ciudadanos.

Nofal (2022) considera que existe una relación innegable entre la oralidad, la memoria, la historia y los testimonios institucionalizados en los juicios de la memoria. Esta relación, que tensiona y posiciona la oralidad como prueba de un delito, permite el acercamiento a diferentes puntos de vista de un mismo momento que se complementan entre sí. El hecho central -la dictadura militar del '76- sería equivalente a la matriz nuclear que produce las diversas narraciones de un cuento, y las versiones respecto a esta matriz configuran y establecen narrativas y poéticas que organizan los discursos de los sujetos de acuerdo a sus experiencias y contextos.

Es importante mencionar también la relevancia de la sentencia judicial, desarrollada por W. Benjamín, citada por Nofal (2022):

La sentencia condensa los sentidos múltiples en una experiencia comunicable. Desde una lectura de Walter Benjamín en su ensayo sobre el narrador y sus oficios, la sentencia es el documento que devuelve la voz a los soldados enmudecidos en su regreso del campo de batalla. Un cuento que cuentan el testigo y el fiscal para que algo quede en la memoria. (p.20)

La condensación de los sentidos es, al igual que con lo propuesto por Ludmer (1977), la instancia de la escritura que termina de estabilizar las diversas versiones en una sola. Se establece una historia oficial, por nombrarlo de alguna manera, y funcionará como documento para validar o invalidar versiones que continúan en circulación de boca en boca.

Chisme, violencia y memoria: rumor testimonial

Si se toman en cuenta los conceptos expuestos anteriormente, surge la necesidad de tratar también otra teoría que termina de delinear el marco en el que se desarrolla, inicialmente, el rumor testimonial: J. L. Austin y los llamados actos de habla. Estos hacen referencia a enunciados que producen un efecto en su realidad inmediata: sancionan sobre lo ocurrido, dan un veredicto, establecen una condena, entre otros. Dicha teoría se enfoca, principalmente, en dinámicas judiciales, pero para hacerlo operativo en otro tipo de enunciados, se pensará

aquí a partir de una concepción más amplia. Esto es, se considera que todo rumor, dentro de la novela de Melchor (2017), es performativo y provoca, por lo tanto, un efecto en las vidas concretas de los sujetos, más allá del lenguaje.

Si se piensa ahora en el chisme, se toma la definición de Cazares (2008, citado por Lomelí y Dilean, 2021), quien considera que:

funciona como un escamoteo del lenguaje para dar significado a una historia a partir de la reinterpretación de símbolos subyacentes que reterritorializan el discurso oficial y hegemónico, por medio de un lenguaje subrepticio, el cual permanece oculto en las historias mínimas y cotidianas, pero que a través del chisme se ponen en evidencia y desocultan. (p.8)

Se trata, entonces, de un registro oral historiográfico que permite la reconstrucción y el mantenimiento cultural de una sociedad y que funciona como herramienta de denuncia y crítica. Los enunciadores dejan escapar, estratégicamente, sus memorias y sus dolencias. Por lo tanto, los chismes se relacionan con los cuentos de guerra y las matrices de producción debido a sus características y potencialidades para dar testimonio y mantenerlo en circulación gracias a la reproducción oral entre la comunidad.

Los rumores son una voz colectivizada que, además de lo mencionado anteriormente, permite la resignificación de las dolencias que sufren los sujetos en sociedades precarizadas. Los testimonios presentes en la novela recogen numerosas vivencias que se entrelazan, se complementan y se tensionan, y que, a diferencia de lo planteado por Ludmer (1977) y Nofal (2022), no caen en la cesura ni en la estabilización de la escritura. Esta particularidad se produce debido a la peculiar enunciación de *Temporada de Huracanes* (2017), donde no se dejan claros los hechos, y se siembran constantemente incógnitas sin resolver y eventos sin conclusiones (estas particularidades se analizan en detalle en el siguiente apartado).

La reconstrucción desordenada de los días previos al asesinato de la Bruja, en conjunto con las experiencias propias de cada narrador, pintan un retrato sombrío que denota no sólo la ausencia de la justicia, sino también, la continuidad ininterrumpida del ejercicio de la violencia que atraviesa el discurso y esboza

una realidad difuminada por los toques de la pluma y la ficción. En este espacio y tiempo desfasado, en la negociación de sentidos, es donde se produce la identificación simbólica de un espacio colectivo usualmente ignorado. Algo similar a lo que propone Ludmer (2009) respecto a las narrativas post-autónomas que permiten un corrimiento de las tangentes, un ir y venir entre una frontera y la otra: lo oral y lo escrito, lo ficcional y lo no-ficcional. La novela encuentra, además, un espacio de conexión directa con otro aspecto importante de su teoría respecto a las matrices del cuento: la inversión¹ (temporal y espacial).

Narrar se convierte en una forma de invertir el orden social, el tiempo e incluso el espacio. Los sujetos, usualmente silenciados, toman la palabra y direccionan el relato, al mismo tiempo que logran traer a la vida las memorias de una mujer asesinada y los hechos pasados que los atormentan constantemente. El narrar a través de los rumores se vuelve sinónimo de otras acciones importantes: contar, decir, recordar, mantener, denunciar, archivar y, como se prefiere, particularmente, para este caso, **testimoniar**. Nuevamente, en relación con el acto de habla, los rumores se presentan como enunciados que tienen efecto fuera de sí mismos y que modifican su entorno, pero sin renunciar a su natural multiplicidad.

El huracán de chismes que se arremolina sobre las cabezas del pueblo de La Matosa, habilita la palabra en el momento en el que deben testificar ante la justicia, aunque esta parece no escuchar sus denuncias. Los chismes arremolinados se traducen en un relato desordenado y caótico que no tiene orden porque ¿quién le pide orden a un huracán que arrasa con todo a su paso lanzándolo a la nada? Los rumores que dan testimonio en la novela no buscan tener orden ni seguir las convenciones establecidas por la institución de la justicia.

Se vuelve evidente, al leer la obra y algunas entrevistas dadas por Melchor, que La Matosa es una representación del territorio mexicano en el que nació y creció la autora. El espacio territorial creado para la ficción, con la presencia de grupos de narcotráfico y trata de personas, posibilita una crítica social y una

1 La *inversión* es comprendida por Ludmer (1977) como una característica de la narración que pone, en primer término, lo que debería ir último. En el plano del relato, lo que va antes temporalmente, aparece después. En la novela de Melchor, se narra la muerte de la Bruja como apertura, y los hechos anteriores se desarrollan posteriormente a partir del segundo capítulo.

denuncia al gobierno del país donde, a diario, asesinan y desaparecen jóvenes y mujeres sin ninguna sanción por parte de la justicia. La objetivación de los cuerpos de estos sectores precarizados, especialmente en pueblos pequeños y alejados de la urbanización moderna de las capitales, se maximiza cuando la institución encargada de impartir la justicia y la seguridad de su población no interviene en los asuntos relacionados, directa o indirectamente, con bandas criminales.

Para leer esta relación directa con la realidad mexicana, Rita Segato (2003) propone la noción de “violencia expresiva”, entendida como aquella que tiene como finalidad la expresión del control absoluto de una voluntad sobre otra, apunta a expresar el dominio, la soberanía y el control de un determinado grupo que posee el monopolio del poder simbólico, social y sistemático. En otras palabras, la violencia en lugares precarizados como “La Matosa” o Veracruz –ciudad donde se inspira Melchor para imaginar su novela– es utilizada por grupos de poder que mueven su entorno en base a intereses propios para demostrar que su control, no sólo alcanza a los civiles, sino también, a los organismos que deben impartir cuidado y paz.

Se menciona el análisis de Segato (2023) porque es necesario atender a las particularidades del territorio mexicano, frente a las propias del territorio argentino alrededor del cual se construyen las teorías de Ludmer (1977) y Nofal (2022). La historia de México es un elemento fundamental para el estudio de la obra de Fernanda Melchor, porque su forma y contenido no es solamente debido al estilo de su autora, sino que, atiende a las necesidades de una sociedad atormentada por la violencia estructural y oprimida, continuamente, por problemáticas sociales ignoradas por las instituciones competentes.

Para recapitular, el rumor testimonial es una manifestación enunciativa conformada por matrices narrativas productoras, sentidos múltiples no estabilizados, una temporalidad desordenada y un discurso embrollado, a menudo invertido. Como se menciona al inicio de este artículo, esta es una aproximación al concepto, por lo tanto, no se pretende una definición exhaustiva. Sin embargo, si es posible señalar que los rumores testimoniales tienen un carácter performativo porque pueden transformar su realidad y transgredir el silencio, a través

de la reproducción de narraciones orales que no atienden a las reglas convencionales de la escritura, ni del testimonio -ni como género narrativo, ni como género jurídico- pero que logra, sin embargo, denunciar, resignificar y registrar la realidad de los sujetos que enuncian.

Huracanes y rumores: la prosa de F. Melchor

Recursos de la novela Temporada de Huracanes (2017)

Esta novela llena de enunciados largos, confusos y desordenados intenta simular la oralidad propia de los rumores o los chismes. Se mezclan los tiempos (el pasado y el presente), las personas gramaticales (primera y tercera, esta última es la más común) y las narraciones orales de los diferentes personajes que conforman la novela. La historia avanza y retrocede constantemente, los capítulos suelen terminar como iniciaron, la narración parece estar construida para crear la ilusión de espiral que recorre diferentes panoramas de realidad hasta llegar al asesinato de la bruja del pueblo. En este apartado se realizará un análisis de estos recursos en relación a la forma de crear este efecto de lectura en *Temporada de Huracanes* (2017).

Respecto a los narradores, se pueden identificar cuatro: Yesenia, Norma, Munra y Brando. Todos ellos tienen un capítulo propio, en donde se cuenta su historia personal y su relación con la Bruja y con otros personajes (Chabela, Luismi, Pepe, entre otros menos relevantes); parecen acostumbrados a un ambiente donde no se puede confiar ni siquiera en los funcionarios públicos por su complicidad con el narcotráfico. Todos ellos son sujetos abyectos dentro de un ambiente violento y periférico donde su existencia no puede ser concebida como algo más que la de víctimas y victimarios. No pueden escapar de esta realidad en la que han estado insertos durante toda su vida.

Sobre la Bruja, protagonista de la novela, se encuentran descripciones que la asocian a “un hombre vestido de mujer”, al que utilizan para satisfacer sus placeres, pero que carece de nombre y de voz propia desde el momento en que aparece en el relato. De ella sólo se sabe lo que dicen los demás, las únicas palabras que pronuncia se leen a través de otras voces, su figura se transforma

constantemente por las múltiples miradas externas que la asocian a lo negativo, lo excesivo, lo asqueroso. Ella es el centro de las narraciones, podría pensarse como el sujeto que causa la producción de las matrices, es decir, su vida y el crimen que cometen en su contra son la matriz productora de narraciones a partir de la cual se desarrollan el resto de las historias.

Para entender el funcionamiento de los diferentes relatos se analizará el capítulo IV, centrado en la figura de Munra, uno de los cómplices del asesinato de la Bruja y la pareja de una prostituta desaparecida llamada Chabela. La tercera persona es la que prima a lo largo de esta parte del libro, simula una especie de chisme contado por un sujeto impersonal que, a su vez, tiene acceso a las memorias y sentires de los personajes. Esta voz colectiva configura un narrador omnisciente constituido a partir de una multiplicidad de voces, externas e internas, que acceden a sus dolencias y a sus contradicciones. Este recurso se presenta también en los dos primeros capítulos y en el capítulo final.

En medio de la voz narradora se mezcla el uso léxico de modismos y palabras malsonantes que otros le dicen a los personajes (o que ellos se dicen a sí mismos), y la presencia de violencias normalizadas que forman parte de su cotidianidad. Un ejemplo de ello es el siguiente:

(...) los muchachos tuvieron que zarandearlo para que reaccionara, y fue entonces que se dio cuenta de que no estaba sordo, de que sí podía escuchar los gritos de aquellos dos *cabrones* [énfasis agregado] pidiéndole que acelerara, que acelerara, ya, *pinche cojo, métele la pata hasta el fondo, esa madre ya está prendida*, [énfasis agregado] para largarse de ahí cuanto antes y alcanzar la brecha que llevaba al río (...) (p.43).

Estos modismos y palabras malsonantes, no sólo sitúan la narración en un espacio territorial y cultural determinado, sino también en una cultura con reglas particulares de tratamiento. El uso lexical en la novela, además de simular la oralidad y el pensamiento, funciona como un vistazo rápido al panorama de la realidad inmediata y violenta que utiliza el lenguaje para recordarle a los sujetos su lugar en la sociedad, para señalar las características que los posicionan en un determinado lugar jerárquico de importancia.

La presencia de las canciones típicas de los ambientes, rancheras y baladas mexicanas, se entremezclan entre las secuencias narrativas:

No quiero que regreses nunca más, cantaba la radio, prefiero la derrota entre mis manos, en la estación de las canciones rancheras que a Munra tanto le cagaban, si ayer tu nombre tanto pronuncié, ¿por qué mejor no ponían una salsa?, hoy mírame rompiéndome los labios, pero al chamaco, quién iba a decirlo, en serio, los ojos se le fueron poniendo vidriosos y colorados como si estuviera a punto de chillar (...) (p.49, cursiva original del texto).

Las voces de los cantantes de narcocorridos, el ambiente social determinado, entre otra serie de recursos como programas de radio, conversaciones ajenas, interrogantes policiales, preguntas retóricas, justificaciones de sus acciones más cuestionables, etc., son utilizadas para enriquecer la construcción del pueblo y sus contadores de cuentos, ya que en la novela no hay descripciones extensas ni secuencias consecutivas que permitan imaginar el entorno en el que se mueven los personajes. La polifonía huracanada de la prosa es la encargada de construir al pueblo, su cultura y a sus personajes y, además, configura un paisaje sonoro que puede oírse a lo lejos, como rumores que se avecinan lentamente.

La autora utiliza también marcas gráficas tales como las cursivas que dejaban entrar a las canciones, y las mayúsculas, como estrategia para marcar el cambio tonal de algunos discursos:

(...) se indignó tanto con él que se puso a gritarle en plena calle que estaba bien pendejo, bien pinche idiota y operado del cerebro si creía que ella, ELLA, iba a andar de limosnera con la perrada del Partido como tú, pinche Munra, no tienes madre ni dignidad ni tantita vergüenza, pinche perro, lo único que sabes es dar lástima (...) (p.52)

En este caso, además de ser un discurso indirecto de otro personaje, marca un modo de leerlo, un cambio tonal que se puede interpretar sin la necesidad de escucharlo.

Más adelante en el relato de Munra, avanzados ya en el capítulo, se puede ver que aparecen voces ajenas a los chismes, es la marca de un cambio de género que deja de ser rumor y pasa a ser testimonio:

(...) el Luisimi y el Brando y el Willy consumieron también pastillas psicotrópicas de las que *el declarante* [énfasis agregado] desconoce la marca o tipo, hasta las dos de la tarde, hora en que su hijastro le preguntó si siempre sí iba a hacerle el paro que le había pedido, y yo *le dije* [énfasis agregado] que no tenía gasolina, que tenía que darme dinero primero, y ahí fue cuando me di cuenta de que quien llevaba el dinero era Brando (...) (p.65)

En el fragmento anterior, después del cambio de género, la narración pasa a ser responsabilidad de un “yo” que atestigua lo sucedido, que se defiende e intenta justificar su participación en el asesinato de La Bruja. Este tipo de cambio sin introducción simula una especie de devenir de la consciencia de la que el lector es testigo, ya que además de ser caótica y fragmentada, parece estar enunciada en voz alta, se presenta de diferentes formas y continua con un ir y venir temporal y territorial de la novela. Así, es posible rastrear cambios de chisme a consciencia, de chisme a monólogo, de chisme a diálogo no estructurado y viceversa, entre muchos otros ires y venires que oscilan como lo haría un huracán.

Además, se puede notar que la mayoría de los personajes comienzan con la narración de lo sucedido en la comisaría del pueblo, como declarantes o testigos del crimen principal. A lo largo de sus monólogos, la narración se desvía hacia el pasado y se mezcla con las subjetividades de los narradores. Cuando el relato regresa a la comisaría, en ese anclaje temporal al presente, es donde aparece este tipo de marcas introducidas por términos como “el declarante” o el paso a la primera persona, aunque varía de acuerdo a los personajes y los capítulos.

Finalmente, la autora utiliza una serie de recursos que marcan una circularidad temporal. Esto puede ser leído en diferentes claves: en primer lugar, los eventos que se desarrollan por fuera del asesinato de La Bruja (el hecho central) pero

sin dejar de mantenerlo presente en las diferentes narraciones; en segundo lugar, la compleja interrelación que se establece entre los personajes, directa o indirectamente; y, en tercer lugar, la circularidad interna de los capítulos, que en la mayoría de los casos parten desde una situación que se reitera en el final.

La construcción del rumor testimonial en la novela

Es posible pensar que el rumor testimonial, en concordancia también con Nofal (2022), encuentra grietas a través de las cuales los sobrevivientes pueden susurrar las experiencias de lo vivido, en una organización paradójica de la legitimidad de su relato, pero también las bases que permiten el ingreso de la sospecha. Estos sujetos que enuncian, casi sin querer, casi como si estuvieran pensando, dejan escapar piezas del rompecabezas que retrata la verdad de una sociedad marginada por el Estado y el sistema.

Los diferentes narradores cuentan diferentes versiones, detalles que cambian entre un relato y otro, focos de atención que se disparan en direcciones contrarias según quién las enuncie, preocupaciones que se modifican de acuerdo a la diversidad de vejámenes que aquejan sus cuerpos y los desvían del crimen inicial. Los rumores se modifican del boca en boca, y es por eso que en los capítulos de *Temporada de huracanes* (2017) se pueden leer escenas narradas de diferentes maneras, modificadas de acuerdo con la vivencia de cada personaje porque lo que prima, en toda la novela, es la subjetividad.

El uso de múltiples recursos como el léxico particular que imita fielmente la oralidad, las oraciones interminables, la falta de puntuación o el exceso de ella, el cambio de persona gramatical y de género discursivo, las marcas gráficas, y el tiempo circular favorecen la proliferación de coyunturas narrativas, en contraposición a la estabilización de los relatos planteada por documentos jurídicos o cuentos escritos. Debido a que prima una voz colectiva -que en ocasiones focaliza sobre un sujeto, pero no descuida la multiplicidad-, es posible visibilizar la convivencia de diferentes cuentos que se producen a partir de la matriz nuclear, y que evidencian la lucha de memorias presentes en una misma comunidad. En palabras de Ludmer (1977): “hay que poner en escena el gesto polisémico de contar. Hay que explorar todas las posibilidades del ‘contar’, de

la palabra ‘contar’, hay que construir una máquina ‘contar’; conjugar-conjurar un verbo” (pp. 176-177). Testimoniar, en este caso, se vuelve una necesidad para mantener viva la denuncia colectiva y evitar el olvido de quién fue la Bruja, para no ceder ante la amenaza del silencio y el avance constante de la violencia.

Palabras finales

*Dicen que en realidad nunca murió,
porque las brujas nunca mueren tan fácil.*

(Melchor, 2017)

La forma de dejar algún registro de lo que les sucede a estos cuerpos, que a veces aparecen sin nombre, sin forma, sin familia que los busque, sin justicia ni duelo, es a través del escamoteo espiralado de oralidad que dejan escapar en los mercados, en las puertas de las casas, en los zaguanes. Ese es su registro, su verdadero testimonio, su verdad. Entre vecinos, entre mujeres, entre jóvenes, no hay censura, no escatiman en detalles que los incriminen ni hechos que no cuentan por vergüenza. El rumor testimonial, configurado por los propios sobrevivientes, es la herramienta que les permite decir sin decir, denunciar sin señalar con el dedo, mencionar los nombres de los perpetradores y esperar que les caiga el peso de las miradas acusadoras del resto de la comunidad.

Por ello, y tal como se ha visto en el breve análisis realizado anteriormente, la tarea de contar el cuento se deforma al punto de terminar con múltiples relatos que se relacionan con el principal, pero que permiten poner la atención en otros focos de emergencia. La matriz narrativa es el asesinato cruento de la bruja, y las otras manifestaciones de violencia son pequeñas cuentas que se ligan a la narración, lo que amplifica su materialidad y la vuelve expansiva. El desenvolvimiento de los sujetos es caótico porque su entorno es caótico, y es por eso que el rumor, el chisme, la comenta, es una de las únicas formas que tienen los habitantes del pueblo de mencionar y materializar en el habla, sus denuncias y penas.

En la novela, la construcción de la violencia yace en los cimientos del pueblo, lo que afecta todas las relaciones entre los sujetos. La sexualidad y el abuso físico, se suman a la violencia sistemática y estructural presente en el pueblo y en los discursos de cada uno de los personajes que cuentan, a través de las narraciones polifónicas sus realidades inmediatas. La violencia en todas sus formas es parte de la realidad de los individuos que no logran concebir una vida diferente donde los crímenes, no son sólo situaciones aisladas, sino rutina de la que ya no se sorprenden.

Los discursos que persiguen a las mujeres independientes, a las brujas, a las “criaturas hijas del diablo”, y a los sujetos precarizados, les niegan la posibilidad de salir del sistema violento en el que están insertos. Esta novela intenta retratar la profundidad compleja que envuelve a los sujetos en huracanes de violencia que los hacen víctimas y victimarios de forma simultánea. La temporada de huracanes, de esos huracanes que llevan nombres de mujeres, que azotan la tierra con violencia y desordenan lo establecido, es representada por los chismes y las experiencias de los sujetos que narran a través de una voz comunitaria. Los rumores testimoniales se vuelven revolución, reivindican las historias no oficiales, los relatos no historizados y las memorias que conforman la novela de Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes* (2017), permiten -valga la redundancia- testimoniar sin clausurar sentidos.

Referencias

- Godínez Rivas, G. L., y Román Nieto, L. (2019). De torcidos y embrujos: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. *Anclajes*, 23(3), 59-70.
- Ludmer, J. (1977). Contar el cuento. En *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Sudamericana, pp. 157-199.
- (2009). Literatura post-autónomas. En *Propuesta educativa*, núm. 32, p. 41-45. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Melchor, F. (2017). *Temporada de huracanes*. Random House.
- Moraña, M., y Valenzuela Arce, J. (Coords.). (2017). *Precariedades, exclusiones y emergencias: Necropolítica y sociedad civil en América Latina*. Gedisa.
- Nofal, R. (2022). Escritura testimonial: Cuentos de guerra y metáforas de la nueva narrativa argentina. En E. Altuna y B. Campuzano (Comps.), *Vertientes de la contemporaneidad: Géneros híbridos y nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana* (pp. 151-164). EUNSA.
- Red Lupa. (2024). *Informe Nacional 2024*. <https://imdhd.org/redlupa/wp-content/uploads/2024/05/Informe-Nacional-2024.pdf>
- Robles Lomelí, J. D. (2021). El chisme como representación histórica de la ausencia en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. *Revista de Historia de América*, (161), 435-458.
- Segato, R. (2003). La argamasa jerárquica: Violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho. En *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (pp. 1-20). Prometeo.

La voz de Kuntur en la novela *Eulalia Ares y la rebelión de las polleras* (2019). Un modo de estar entre lo occidental y lo andino

Milagros Herrera

Facultad de Humanidades
Universidad Nacional de Catamarca
mjherrera@huma.unca.edu.ar

Fecha de recepción: 14/12/2024

Fecha de aceptación: 12/05/2025

Palabras clave: colonialidad, memoria, heterogeneidad, frontera

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar la voz de Kuntur en la novela *Eulalia Ares y la rebelión de las polleras* (2019) de la escritora catamarqueña Celia Sarquís. En el texto, el cóndor —animal sagrado en la concepción andina— guarda en su memoria sin tiempo, por un lado, la sabiduría ancestral, y por otro, los recuerdos, las experiencias y los sentimientos provocados por la devastación del territorio ante el avance colonial (Quijano, 1992). Nuestra hipótesis sostiene que la voz de Kuntur, además de denunciar la colonialidad, representa un **modo de estar** en el mundo asociado a la cultura indígena que convive con el modo de ser occidental (Kusch, 1976). En este sentido, desde los planteos del crítico literario Antonio Cornejo Polar (2003), la novela es un texto **heterogéneo** y **fronterizo** en el que confluyen los rasgos de lo occidental y lo andino. Según este autor, las literaturas heterogéneas visibilizan las tensiones porque están atravesadas por la condición colonial. Para él, este rasgo es propio de nuestras literaturas, que reciben las tradiciones populares e indígenas y reproducen los quiebres socioculturales de nuestro continente. En consecuencia, en este trabajo encontramos las oposiciones que se dan en un mismo sujeto: el sujeto occidental y el *runa* indígena. El primero busca el progreso, designa el mundo, se distancia de él y lo modifica. Por esto, se relaciona con el verbo ser. Por otro lado, *Kuntur*, el *runa* indígena, está en el mundo, es parte de él, lo contempla y lo cuida. Este representa la **conciencia mítica y sagrada**. Así, nos habla desde la herida colonial, enuncia y potencia la sabiduría ancestral desde el pensar y el sentir indígena. En definitiva, su voz en la novela constituye un *modo de estar* en el mundo, entre lo occidental y lo andino.

Keywords: coloniality, memory, heterogeneity, border

Abstract

The aim of this work is to analyze *Kuntur's* voice in the novel *Eulalia Ares y la rebelión de las polleras* (2019), by Catamarca writer Celia Sarquís. In the text, the vulture —a sacred animal in

Andean conception, keeps in its timeless memory, on the one side, ancestral wisdom, and on the other, the memories, experiences, and feelings provoked by the devastation of the territory caused by colonial advance (Quijano, 1992). Our hypothesis holds that *Kuntur*'s voice, besides denouncing coloniality, represents a **way of being** in the world, associated to the indigenous culture which cohabitates with the Western way of being (Kusch, 1976). In this sense, from the view of the literary critic Antonio Cornejo Polar (2003), the novel is a **heterogeneous** and **border** text where Western and Andean features converge. According to this critic, heterogeneous literatures make tensions visible, as they are transversed by the colonial condition. In his view, this is a typical feature in our literatures, which receive the popular and indigenous traditions and reproduce the sociocultural breaks of our continent. Consequently, in this work we find contrasting views within the same subject: the Western subject and the indigenous *runa*. The first seeks progress, names the world, distances from it, and modifies it. That is why, he is related with the verb to be in its sense of existence. On the other side, *Kuntur*, the indigenous *runa*, is in the world in the sense of using and belonging to a place, forms part of it, contemplates it, takes care of it. It represents the mythical and sacred consciousness. Thus, *Kuntur* speaks from the colonial wound, it enunciates and boosts ancestral wisdom from the indigenous thought and feeling. Ultimately, in the novel, *Kuntur*'s voice constitutes a way of being in the world, between the Western and the Andean.

Ingreso a un mundo de contrastes

Afortunadamente la muerte no existe para los hombres, y menos para los pueblos. Muchos dicen que el pueblo indio está muerto que hoy nuestro pueblo es europeo. Y yo les digo que no es así; si creen que el pueblo indio está muerto, y realmente está muerto, tienen que probarnos antes que los muertos, realmente, están muertos! (Mamani Macedo, 2015, p.108)

Partimos de los aportes del filósofo y antropólogo Rodolfo Kusch quien sostiene que la cultura de nuestro continente está configurada por la diversidad; “América es pluricultural” (Kusch, 1976, p.94). Es un mundo de contrastes, de contradicciones, de opuestos. Todo en América conforma “una realidad escindida” (Kusch, 1999, p.162) debido al violento choque que generó la llegada de los conquistadores. Ellos impusieron el régimen colonial que dio lugar a la colonialidad. Esta matriz de poder, según Aníbal Quijano (1992), establece una relación de dominación que trasciende lo político, lo económico y lo administrativo. En consecuencia, desde 1492, la cultura occidental redujo y subestimó el imaginario y la subjetividad de los pueblos sometidos; lo cual generó relaciones de explotación, dominación y conflicto.

A partir de estos hechos, la cultura occidental y la cultura indígena coexisten, se enfrentan, se entrecruzan y configuran la diversidad de nuestro continente. Según los aportes de Kusch (1976, 1999, 2007), lo occidental sigue el criterio de causa y efecto, se guía por la ciencia, la inteligencia, la verificación, lo consciente, la precisión. El sujeto ve el mundo, lo designa y lo despersonaliza, lo modifica. Intenta dominar y transformar la naturaleza en búsqueda del progreso y el desarrollo. Quiere **ser alguien** y acumular comodidades. Todas estas son características de la pulcritud. Es decir, de la limpieza de lo hediento, de la suciedad de América, de lo primitivo. Por otra parte, “el pensar indígena se da en términos no causales sino seminales.” (1976, p.33). Este se rige por la conciencia mítica, los símbolos de la cultura, lo sagrado, las costumbres, la afectividad, lo irracional. El sujeto **siente** el favor o desfavor del mundo, lo personaliza, lo contempla, lo cultiva, lo cuida. Se resiste al desarrollo porque se aferra a su código cultural que se identifica con el estar, con el “no más que vivir” (Kusch, 2007, p.534), con el despojo material. Todo esto es el hedor, lo primitivo, lo que se relaciona con el mundo indígena y popular.

La literatura no está al margen de esta realidad fragmentada, de los contrastes y las tensiones culturales que conforman nuestra América. A propósito de este asunto, el crítico literario Antonio Cornejo Polar (2003) sostiene que, si bien la heterogeneidad existe en distintos niveles, la más contundente y radical se da por el choque cultural producido por la conquista de nuestro continente. Este hecho impuso una enorme distancia entre las civilizaciones occidentales y las indígenas, primero, y las africanas, después. A la que se sumaron, luego, los componentes asiáticos. Es decir, la particular historia de nuestro territorio configura una realidad conflictiva porque está marcada por el proceso de conquista y dominación colonial y neocolonial. El colonialismo produjo la exclusión, el desplazamiento, la extinción de las poblaciones indígenas y sus culturas e instauró un sistema de opresión y explotación que, como vimos anteriormente, Aníbal Quijano denominó colonialidad del poder (1992).

Antonio Cornejo Polar atiende especialmente este hecho que no fue pacífico, sino que produjo infinidad de violencias y relaciones de dominación que generaron —y lo siguen haciendo— diferentes tensiones, contradicciones, contrastes que se manifiestan en el lenguaje, en la cultura, en la realidad latinoamericana. Lo occidental y lo indígena representan dos cosmovisiones¹ con racionalidades no compatibles. A partir de la colonialidad, las primeras son dominantes y hegemónicas y las segundas son desplazadas. Sin embargo, estas sobreviven en resistencia y se manifiestan en las producciones artísticas, pues como dice Zulma Palermo (2000), la escritura literaria revela el imaginario y las luchas simbólicas. Además, “acompaña, legitima o subvierte las relaciones de poder” (Palermo, 2000, p.478) propias de una estructura social.

El crítico literario advierte que, a pesar de la dominación colonial, las memorias, las tradiciones, los imaginarios, las racionalidades indígenas tensionan las normas occidentales impuestas y ocupan espacios en los discursos hegemónicos. Por esto, propone hablar de **literaturas heterogéneas**. Estas son las que han recibido las tradiciones populares e indígenas y reproducen los quiebres socio-culturales de nuestro continente. Esos discursos marginales y subterrá-

1 Existen distintas posiciones sobre este término. Josef Estermann (2022) propone hablar de *cosmo-espiritualidad* para referirse al mundo indígena, en contraposición a la cosmovisión que remite a la razón occidental. En este desarrollo respetamos el uso del término que proponen tanto Antonio Cornejo Polar como Rodolfo Kusch.

neos forman parte del discurso hegemónico, pues irrumpen en él. “Se trata de literaturas situadas en el conflictivo cruce de dos sociedades y dos culturas” (Cornejo Polar, 1982, p.68). En consecuencia, la categoría de heterogeneidad caracteriza la producción discursiva a partir de las contradicciones, de los conflictos que provienen de diferentes filiaciones socio-étnico-culturales. Para el crítico, la complejidad, la pluralidad y las contradicciones son inherentes a nuestra literatura, pues está constituida por sujetos sociales, lenguajes, racionalidades e imaginarios antagónicos. Estos conforman “fuerzas que provienen de universos socioculturales disímiles y hasta opuestos” (Cornejo Polar, 2013, p.68). En otras palabras, la heterogeneidad es la ficcionalización o representación de un aspecto del sistema popular, indígena, marginal en la literatura dominante. En este sentido, Cornejo Polar (2003) sostiene que la literatura funciona en los bordes de sistemas culturales diferentes y hasta incompatibles. Es decir, los discursos dan cuenta de mundos opuestos y de la existencia de

azarosas zonas de alianzas, contactos y contaminaciones (...) textos como espacios lingüísticos en los que se complementan, solapan, intersectan o contienden discursos de muy variada procedencia, cada cual en busca de una hegemonía semántica que pocas veces se alcanza de manera definitiva (Cornejo Polar, 2003, p.11).

A partir de las palabras de Cornejo Polar concebimos la heterogeneidad como una manifestación fronteriza. Para él, la literatura es una zona, un espacio lingüístico en el que contienden fuerzas disímiles. Estas pueden ser la oralidad y la escritura; los tiempos distantes como el prehispánico y el moderno; la identidad del sujeto que escribe que puede oscilar entre las conciencias occidental y andina, u otras, las experiencias sociales diversas, lo culto y lo popular, entre otras.

En cuanto a la frontera, Zulma Palermo (2000) sostiene que es una zona habitada por el conflicto, por fuerzas antagónicas, por la inestabilidad, por la tensión entre lo propio y lo ajeno. Por esto, pierde su rigurosidad y se transforma en liminalidad, en fluencia. La frontera es un “espacio inestable, contradictorio en su fluencia, lugar de transiciones, transacciones y desplazamientos, lugar

de intersección entre formas de ser/decir/hacer anómalas para los cánones instituidos” (2017, p.15). De esta manera, la frontera encierra en sí misma una contradicción, puesto que separa, confronta y al mismo tiempo habilita el encuentro, el intercambio. Esta concepción de **frontera** se relaciona con la categoría de **heterogeneidad** propuesta por el crítico peruano, quien sostiene que los mundos opuestos se ponen en contacto en la literatura.

Después de esta breve referencia a las categorías que guiarán nuestro análisis, en este trabajo, nos proponemos analizar la voz de *Kuntur* en la novela *Eulalia Ares y la rebelión de las polleras* (2019) de la escritora catamarqueña Celia Sarquís. Nos abocaremos a determinar cómo esta voz, representa el modo de sentir indígena que convive con la conciencia occidental². Asimismo, daremos cuenta de los rasgos heterogéneos que presenta la novela.

Un modo de estar en el mundo desde la voz de *Kuntur*

En la novela de Celia Sarquís, *Kuntur* asume la voz en tres oportunidades. Aparece por primera vez en el “Prefacio”. Este apartado constituye una antesala a los hechos relacionados con Eulalia Ares, personaje principal de la novela, y al acontecimiento conocido como *la rebelión de las polleras*³ ocurrido en 1862. Aquí, *Kuntur* encarna la resistencia indígena ante la llegada de los españoles al territorio catamarqueño. Él siente y sufre la violencia colonial. Las luchas,

2 El carácter complejo de la novela habilita muchas lecturas. Hemos recorrido algunas en otras oportunidades. En el artículo “¿Quién habla por el lugar? Kuntur: defensa del territorio ante la colonialidad” (Herrera, 2024) abordamos la voz de este narrador desde diferentes tipos de colonialidad: del poder, del saber, del ser y de la naturaleza. En “Fronteras simbólicas y representaciones sociales en Eulalia Ares y la rebelión de las polleras” (Herrera, 2022) nos dedicamos a Eulalia Ares, personaje principal de la novela y a los rasgos del género literario. El análisis que presentamos a continuación quedaba pendiente en nuestra investigación.

3 En 1862, Moisés Omil -gobernador de Catamarca- no aceptó la decisión de la Asamblea General Constituyente que había nombrado a Ramón Rosa Correa como el nuevo gobernador. Entonces, declaró nula la elección y envió al destierro -a los límites de Chile- a los hombres de Correa, entre ellos a José Vildoza, esposo de Eulalia Ares. Cuando ella tomó conocimiento de esto, reunió a las mujeres de la provincia que atravesaban su misma situación. Juntas decidieron liberar a sus hombres y devolver la paz al pueblo. Solo fueron ayudadas por un hombre -silencioso y manso- apodado “el pollerudo”, el sacristán del pueblo. Organizaron una colecta para comprar armas en Santiago del Estero, aprendieron a disparar el fusil y urdieron el plan para destituir a Moisés Omil. Luego de destituirlo, Eulalia asumió el gobierno y llamó a un plebiscito. Así, resolvió pacíficamente el conflicto que llevaba años. Este hecho es nombrado en la novela como la rebelión de las polleras.

las derrotas, los engaños, el destierro de su propio territorio forman parte de su narración. Desde la perspectiva de un *runa* despojado recuerda la invasión española al mando de Fernando Mate de Luna, el militar español fundador de la capital de la provincia: San Fernando del Valle de Catamarca. Así, la novela histórica narra —desde la voz y la mirada del cóndor— el inicio de la colonialidad. *Kuntur* vuelve a narrar al principio de la “Tercera parte”. Aunque su intervención es breve, sigue recordando la historia colonial: “Una desazón me ataca cuando pienso qué equivocados estuvieron los míos al creer que ellos podían ser mejores (...) Y ellos enceguecidos por el brillo del oro, entraron a macho talón a dominarnos” (Sarquís, 2019, p.99). La angustia sigue presente en su memoria, debido al despojo del ser y de los bienes naturales ocasionados por el avance español. Luego, aparece al final, en el “Epílogo”. Ya han pasado los años en la ficción histórica y vuelve al discurso con el fin de cumplir su tarea: elevar a Eulalia al *Hanap Pacha*. De esta manera, *Kuntur* sobrevuela la novela, su voz la enmarca y constituye la representación de la conciencia andina.

Esta conciencia se manifiesta en oposición a la conciencia occidental. *Kuntur* constantemente recalca las diferencias entre ellos, los españoles, y un nosotros que lo incluye junto a su comunidad. Ellos, enceguecidos por el oro, se apropian de las aguas y de las tierras que eran de sus ancestros. Desdeñan algunos campos y obligan a los dueños de la tierra —desterrados— a ocuparlos. La población de vallistos crece, mientras los indígenas fueron exterminados. Los españoles tienen hambre de poder, destruyen, se asesinan entre sí, arrasan la naturaleza. Miran con “los ojos de futuro” (Sarquís, 2019, p.11), son calculadores. Así, fundan la ciudad, regida por la justicia humana y patriarcal: “Solo el árbol, ese símbolo fálico del poder, el símbolo de la justicia para los españoles, porque sólo en ese rollo de madera se cumplía lo ordenado por las leyes” (2019, p.11). Ellos “no creen supuestamente en idolatrías” (2019, p.12), pero creen en un “dios niño recién nacido” (2019, p.13) y en “esa virgen morena” (2019, p.13). Se alejan de la naturaleza, talan el monte. Ignoran el linaje divino de *Apu Kuntur*, le temen y corren a esconderse cuando lo ven sobrevolar; en cambio, los suyos sí lo reconocen, se rigen por la justicia divina y resguardan “El sentido de la vida” (2019, p.10).

Estas diferencias entre los mundos indígena y occidental se manifiestan desde el momento de la irrupción española. Cuando Fernando Mendoza Mate de Luna funda la ciudad, avizora los beneficios que traerá el dominio del territorio, cuantifica el espacio y lo distribuye entre los invasores. En ese momento, *Kuntur* da cuenta de la concepción de poder que habita en cada uno de estos mundos:

Y como si el poder de los dioses estuviera en su boca, (...) confirió el poder a sus terratenientes a través de la palabra. Pero el poder sólo habita en la boca de los dioses. Ellos sí crearon el mundo a través de la palabra. Éstos, los españoles, sólo lo disputan (Sarquís, 2019, p. 11, 12).

Aquí podemos advertir la relación de *Kuntur* con la divinidad y la arrogancia del hombre español al creerse poderoso por dominar otro pueblo. Los dioses del cóndor crearon el mundo, por el contrario, los invasores lo destruyen. Esta antítesis evidencia dos maneras de posicionarse en el mundo.

Según Kusch (1976), el pensar andino está conectado con los dioses, la magia, el miedo. No cubre las necesidades de la misma manera que el pensar occidental porque el código natural no es acumulativo. Todo está condicionado por la totalidad del horizonte simbólico y mítico, pues “la realidad es un acontecer de lo sagrado” (Kusch, 1976, p.131). Por esto mismo, *Kuntur* es la representación de lo sagrado. Él es *Apu Kuntur*, el señor de las alturas, su linaje es divino. Es una deidad que tiene la facultad de conectar los mundos, es el mensajero de los dioses, dueño de la sabiduría ancestral, guardada en su memoria. Este animal sagrado se opone al conquistador Fernando Mate de Luna, quien representa lo occidental en todas sus dimensiones:

Hace tiempo atrás, varios años atrás, el español don Fernando de Mendoza Mate de Luna husmea el campo que pisa y se planta en un llano del valle. Mira hacia el oeste y observa el paredón iluminado del Ambato; luego mira al este, hacia las sierras de Maquijata, achinando los ojos ante el sol. Aquí —dice, y señala con el índice un punto que solo puede verse con los ojos del futuro— (Sarquís, 2019, p.11).

El conquistador se encarga de designar a partir de la palabra. Dice “Aquí” y funda la ciudad. Se relaciona con el ser; ve el mundo: husmea, mira, observa. La cita describe la mirada, los gestos, la actitud del español y sugiere que este representa el pensamiento que cuantifica. Él establece una relación de distancia con el mundo. Al respecto, Kusch sostiene que en la concepción occidental “la realidad es algo ajeno, cosificado y concreto” (1976, p.131). Por eso, Mate de Luna pone en práctica la función intelectual, la precisión que se concreta en la organización de la ciudad en “nueve cuadras horizontales y las nueve cuadras verticales” (Sarquís, 2019, p. 13). Su mirada se adelanta al futuro y modifica el mundo en pos del desarrollo y del progreso.

Kuntur expresa repetidas veces la incompreensión que le produce el hombre europeo y su manera de relacionarse con otros seres y con la naturaleza: “me gusta verlos, tratar de entender al menos esa hambre inequívoca de poder, la ceguera con que destruyen para construir, esa manía de matarse entre ellos” (Sarquís, 2019, p. 13). Esa *manía* se relaciona con la colonialidad que subestimó la manera en que los pueblos indígenas se relacionaban con el mundo natural y habilitó la explotación de la naturaleza: el suelo, los bienes naturales, la flora, la fauna, los cuerpos humanos.

La ambición de los españoles, motivada por las ansias de desarrollo y de progreso, constituye la experiencia acumulativa que plantea Kusch, la acción de transformar el mundo para tener comodidades. Esta conciencia occidental se opone a la indígena, por esto, *Kuntur* insiste en remarcar la distancia entre las dos maneras de sentir el mundo. Más adelante sentencia: “Debo asumir que no espero mucho de ellos” (Sarquís, 2019, p. 14). En la “Tercera parte” acentúa su decepción: “Oh, si pudieran verse como yo los veo”. Frente a esto, *Kuntur* se presenta como un guardián de la memoria, que pone sus recuerdos en palabras para resistir a la opresión colonial:

Casi que le dejamos los senderos abiertos para que ingresen. Y ellos enceguecidos por el brillo del oro, entraron a macho talón a dominarnos. Y ahora, envidados de poder, no verán la claridad del día hasta que agoten la última bala, hasta quedar exhaustos, sin ánima ya, unos sacos de carne, rescos como charqui (Sarquís, 2019, p.100).

La memoria de *Kuntur* evidencia la colonialidad: la opresión o abuso de poder, la violencia, la ocupación de las tierras, la depredación, la explotación de la naturaleza. Estos dichos son significativos para Catamarca, una provincia que desde el discurso oficial afirma su adhesión a la minería como sistema productivo que posibilita el progreso, el desarrollo, la mejor calidad de vida. Es evidente el posicionamiento de *Kuntur*, él no acuerda con este pensamiento, no entiende el ser occidental, su avaricia, sus ansias de tener.

Sin duda, nuestro narrador representa la sabiduría geocultural (Kusch, 1976). Por esto, habla por el lugar⁴, defiende su territorio. Aunque muchos de los suyos fueron exterminados y su mundo sufrió la depredación por la avaricia colonial, él sigue hablando a través de la literatura. En todo momento *Kuntur* representa la complementariedad⁵ con el territorio, afianza su resguardo y establece una relación de reciprocidad con el mundo natural, no una relación de dominio como el español. En el “Epílogo”, el cóndor cierra la novela. Su voz le da un marco circular al texto que se inicia y finaliza con la reivindicación de la memoria indígena y ancestral. No es inocente el uso de la voz quechua ni la indicación de su nombre como subtítulo cada vez que aparece para determinar el narrador. Su voz adquiere relevancia no solo porque enmarca el relato, sino también porque es una presencia omnisciente a lo largo de la historia. En su última aparición representa la espiritualidad andina. Como mensajero de los dioses tiene la facultad de unir los mundos:

Me acerco a *Ujuj Pacha*, el mundo de abajo. El destino me tenía la tarea de buscar el alma de quien fuera una mujer fuera de su tiempo, una adelantada. Hacia el *Hanap Pacha* iremos, hacia el más allá donde reinan las almas (Sarquís, 2019, p.139).

El guardián andino resguarda a Eulalia Ares, personaje principal de la novela. La heroica mujer no muere puesto que *Kuntur* eleva su alma que esperará la reencarnación. Este pasaje de la novela resulta significativo, puesto que aquí

4 Seguimos a Arturo Escobar (2019), quien sostiene que el lugar se teje en la experiencia de una comunidad.

5 Según Josef Estermann (2022), la complementariedad, la reciprocidad y la correspondencia constituyen uno de los axiomas de la filosofía andina. Este percibe la integración del todo, de la unidad, sin exclusiones.

se aglutinan las dos conciencias que venimos analizando. Por un lado, tenemos los mundos de la cosmovisión andina: el mundo celestial de arriba y el mundo de abajo, de los muertos. Por otro, la referencia al alma que tiene sus antecedentes en la tradición filosófica griega y en la religión cristiana. Es decir, las dos conciencias —en este caso— no se oponen, como vimos anteriormente entre *Kuntur* y los españoles, encarnados en Fernando Mate de Luna. Aquí, se complementan: el alma —elemento judeocristiano— es transportada al *Hanap Pacha* —mundo celestial indígena— por el cóndor andino. Esto hace que el texto constituya una *zona de liminalidad* como expresa Zulma Palermo (2000). Advertimos la confrontación entre dos conciencias que se intersectan, pero su antagonismo se diluye desde el relato de nuestro narrador.

Además, este pasaje de la novela se puede relacionar con la categoría *aha-yu-watan*: el alma amarrada, propuesta por Gamaliel Churata y retomada por Mauro Mamani Macedo (2015). Esta manifiesta la idea de que la muerte no existe en el pensamiento andino. Representa la supervivencia, la permanencia eterna, la vitalidad inalterable. Mamani Macedo sigue las reflexiones de Churata, discute la concepción occidental sustentada en la frialdad racional y jerarquiza la sensibilidad andina que “proviene del diálogo con la naturaleza, con el paisaje, con la tierra” (Mamani Macedo, 2015, p.97). Este crítico cita las palabras de Churata y pone en jaque toda la concepción occidental impuesta desde la colonialidad: “El verdadero conocimiento de la realidad no puede venir de la inteligencia, sino del conocimiento, es decir de la capacidad sensorial de la naturaleza humana” (Churata, 1955, citado en Mamani Macedo, 2015, p. 103). En la novela, *Kuntur* representa esta sabiduría, resguardada en su memoria como legado de sus antepasados. Por esto, es él justamente quien trae a la novela uno de los temas más frecuentes de la cosmovisión andina: la muerte. En el “Epílogo” advertimos que la concepción andina de la muerte tiene preminencia, puesto que el cóndor eleva a Eulalia al mundo celestial que no es el mundo cristiano. Los elementos sagrados indígenas que constituyen este pasaje son el cóndor como divinidad, los mundos andinos y la posibilidad de reencarnación. Todos estos se oponen a las figuras judeocristianas: los ángeles, la muerte, el cielo, el paraíso. Sobre esto, Mamani Macedo expresa:

Los muertos habitan en la parte más sensible del ser, siempre

asociada a la sensibilidad, contrapuesta a la cabeza que siempre se vincula a la razón y a la frialdad. Esta distinción le posibilita dividir dos grandes sistemas: el andino y el occidental, el mundo no-letra y el mundo-letra (2015, p.99).

Semillas “prendidas” en el suelo, en la memoria y en el corazón

La muerte posibilita la inmortalidad en la concepción andina porque los muertos se *siembran* en el corazón. Mamani Macedo retoma las palabras de Churata y afirma que los muertos viven porque lo que se ama no muere (2015, p.100). El categorema de Churata: *ahayu-watan* se distancia de los conceptos occidentales de alma y psiquis. El escritor elige una voz vernácula para marcar la diferencia y evidenciar el vínculo del *fluido que anima* con las fuerzas naturales y sobrenaturales. En la novela podemos distinguir claramente estas dos concepciones que entran en contacto. Es decir, son opuestas, pero se encuentran, conforman una zona fronteriza, como resultado de la colonialidad.

El pensamiento de los autores peruanos se conecta con el de Rodolfo Kusch. Estos, por un lado, marcan la diferencia entre los universos indígena y occidental, y por otro, revalorizan el ser sensible: la sabiduría que proporciona la capacidad sensorial, lo cual se opone al pensamiento racional, cartesiano, impuesto desde la colonialidad. Para los autores este ser está ligado a la comunidad, a la tierra, es decir, es el saber geocultural, “prendido al suelo” (Kusch, 1976, p.74), pues, como dice Mamani Macedo, en el mundo andino se sabe “no con el lenguaje de la razón, sino con el lenguaje del corazón” (2015, p.117). Esta es la sabiduría que posee *Kuntur*. Por esto, desde su voz y su perspectiva se configura como una presencia omnisciente a lo largo de toda la novela, siempre al resguardo del mundo natural y de la memoria ancestral.

El cóndor es esa memoria ancestral que precede a la instalación de la colonia: “Para los míos soy Apu *Kuntur* y mi reinado es el este. Desde las alturas, todo lo veo: el pasado y el futuro, de dónde venimos y hacia dónde vamos. El sentido de la vida” (Sarquís, 2019, p.10). Él guarda la historia de estos pueblos dominados y desde un posicionamiento crítico advierte que las luchas continúan sin resultados positivos. Este guardián expresa: “Tal vez por eso he seguido sus

pasos, resguardado en la memoria su historia” (2019, p.10). Podemos decir que representa la totalidad de la conciencia indígena, es decir *pacha*. Esta categoría, en la concepción andina, reúne las categorías occidentales de tiempo y espacio. Es una unidad. “Comprende en suma el tiempo de ‘mi’ vida, ‘mi’ oficio, ‘mi’ familia, y en este lugar, el de ‘mi’ comunidad” (Kusch, 1976, p.42). Kusch explica que antes de la conquista este concepto reunía la totalidad, después sufrió una ruptura o división, puesto que desde el pensamiento occidental se concibe la separación de tiempo y espacio.

En la novela encontramos las dos concepciones, por un lado, la indígena por medio de *pacha*, encarnado en la voz y en la perspectiva de *Kuntur*; por otro lado, la occidental, ya que el tiempo y el espacio están muy bien delimitados. Con respecto a *pacha*, el cóndor abarca la totalidad del tiempo y del espacio, siempre sobrevuela un espacio: la capital catamarqueña y sus alrededores. En el “Prefacio” expresa su interés por este pueblo: “planeo en círculos sobre la aldea. Me gusta verlos, otear sus movimientos” (Sarquís, 2019, p.9). A lo largo de la novela continúa mirándolo. En el “Epílogo” dice: “Planeo sobre la ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca” (2019, p.139). Además, esto evidencia que tiene el conocimiento total del tiempo. Su memoria se remonta al tiempo histórico anterior a 1683 —año en que Mate de Luna funda la ciudad—. Es decir, conoce la vida de sus ancestros antes de la colonialidad. En la ficción histórica, su conocimiento llega hasta 1884, momento en que Eulalia muere y finaliza la novela. Así, este narrador representa en sí mismo la contradicción de la existencia de dos conciencias, la indígena que él encarna y la occidental determinada por el relato que lo ubica como una voz narradora. Esta voz expresada por medio de la escritura responde a las estructuras mentales canónicas y eurocentradas, pero siente el mundo desde su existencia indígena.

Por otra parte, podemos decir que, a su vez, tiempo y espacio están delimitados en el relato. Más allá de algunas retrospectivas, el texto, que responde al género de novela histórica, representa el fluir del tiempo por medio de la sucesión lógica y cronológica de los hechos. Con respecto al espacio, las referencias son concretas: la narración está ubicada en el territorio catamarqueño.

Reflexiones finales

Después del análisis realizado, estamos en condiciones de confirmar nuestra hipótesis. En primer lugar, en la novela *Eulalia Ares y la rebelión de las polleras* de Celia Sarquís, la voz de *Kuntur* —desde el resguardo de su memoria— emite la defensa de su territorio y de su pueblo. En segundo lugar, identificamos dos racionalidades: la occidental y la indígena que conviven en el relato. Desde los aportes de Rodolfo Kusch y Mauro Mamani Macedo advertimos las diferentes cosmovisiones que habitan el relato.

En el breve análisis presentado, encontramos las oposiciones que se dan en el sujeto: Fernando Mate de Luna, el sujeto occidental que designa y se relaciona con el verbo *ser* y *Kuntur*, el *runa* indígena que *está* en el mundo. El primero busca el progreso y se distancia del mundo y lo modifica; el segundo relacionado con lo divino es parte del mundo, lo contempla y lo cuida; es la conciencia mítica y sagrada. El español con su quehacer pone en práctica la función intelectual, tiene una visión precisa de las particularidades, piensa en las cosas. El cóndor, desde la pasividad, representa la función afectiva, siente por el mundo arrasado. Además, su voz condensa —desde la omnisciencia— el tiempo y el espacio; él es el *pacha* andino. Por otra parte, representa el pensamiento mítico indígena desde la concepción de la muerte.

Sin duda, la novela es un texto heterogéneo y fronterizo. Desde los aportes de Aníbal Quijano, Antonio Cornejo Polar y Zulma Palermo, podemos afirmar que los procesos históricos que generaron jerarquías, relaciones de dominación y configuraron las diferencias sociales y culturales dieron como resultado una realidad escindida, desintegrada, fragmentada. Esta heterogeneidad coexiste en *Eulalia Ares y la rebelión de las polleras* y representa la contradictoria convivencia de diferentes racionalidades y experiencias. La memoria indígena tensiona el pensar occidental y el texto literario se constituye como una zona fronteriza donde se entrecruzan las conciencias e imaginarios de distintas procedencias.

Todo esto evidencia lo que expresamos en el epígrafe que abre este trabajo. A pesar del alcance de la colonialidad en todas las dimensiones de la vida social y de la experiencia particular, la memoria andina sigue vigente y se convierte

en una acción de resistencia. En este caso, *Kuntur* nos habla desde la herida colonial, enuncia y potencia la sabiduría ancestral desde el pensar y el sentir indígena. En definitiva, su voz en la novela constituye un modo de estar en el mundo, entre lo occidental y lo andino.

Referencias

- Cornejo Polar, A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. (2da ed.). CELACP.
- Cornejo Polar, A. (2013). *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales (I)*. Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- Escobar, A. (2019). Desde abajo, por la izquierda y con la Tierra: SUReando desde Abya Yala / Afro/latino/América. *Revista Interdisciplinaria Sulear* 2(2), 36-49. <https://revista.uemg.br/index.php/sulear/article/view/4141>
- Estermann, J. (2022). La barbarie del progreso: Violencia epistémica y filosoficidio de occidente contra cosmo-espiritualidades indígenas. *Utopía y Praxis Latinoamericana* 27 (99), 1-15. DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.7091095>
- Herrera, M. (2022). Fronteras simbólicas y representaciones sociales en *Eulalia Ares y la rebelión de las polleras*. *Letralia. Revista del Departamento Letras*, 1(6), 45-56. <https://editorial.unca.edu.ar/Publicacione%20on%20line/LETRALIA%20AGOSTO%202017/PDF/Letralia%206/4-Herrera.pdf>
- Herrera, M. (2024). ¿Quién habla por el lugar? *Kuntur: defensa del territorio ante la colonialidad*. *Confabulaciones. Revista de Literaturas de la Argentina*, (11), 18-32. <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/article/view/851>
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Fernando García Cambeiro.
- Kusch, R. (1999). *América profunda*. Editorial Biblos.
- Kusch, R. (2007). El pensamiento indígena y popular en América en *Obras completas. Tomo II* (pp. 255- 246). Editorial Fundación Ross.
- Mamani Macedo, M. (2015). *Ahayu-Watan: una categoría andina para explicar nuestra cultura*. *Caracol*, 1(9), 92-127. www.revistas.usp.br/caracol/article/view/99355
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad: *Perú indígena*, 13(29) 11-20. <https://lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>
- Palermo, Z. (2000). Una escritura de fronteras: Salta en el N.O.A. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 52(30), 477-488.
- Palermo, Z. (2017). Pensar/escribir en la(s) frontera(s). *Otros logos. Revista de Estudios Críticos*, (8), 14-27. <https://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0008/3-palermo.pdf>
- Sarquís, C. (2019). *Eulalia Ares y la rebelión de las polleras*. El Trébol Ediciones.

“En la Azufrera, cuando toman, les aflora el instinto”: Una lectura del otro que bebe en “Los exilios”, cuento de Jorge Calvetti

Alejandra Siles Pavón

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Jujuy
alesilespavon@gmail.com

Fecha de recepción: 25/02/2025

Fecha de aceptación: 12/05/2025

Palabras clave: borracho, otredad, instinto/racionalidad.

Resumen

El trago, los borrachos y las borracheras son temas recurrentes en la producción literaria del escritor jujeño Jorge Calvetti (1916-2002). En muchos de sus textos, la bebida es compañera ineludible de las fiestas populares, la culminación de una jornada de trabajo o los reencuentros familiares. En otros casos funciona como frontera para el contacto con el más allá, las fuerzas extrañas de la naturaleza, el diálogo con animales o personajes difuntos. Sin embargo, no todos los borrachos y borracheras tienen en los textos de Calvetti el mismo tratamiento. La perspectiva del sujeto que toma la palabra, la función del beber que se textualiza, los personajes que beben y el contexto espacio-temporal en que sucede, hacen la diferencia. Tener en cuenta qué se dice y cómo se habla del tema es importante porque, como afirma Saignes, “hablar del alcohol en una cultura dada tropieza con la dificultad de tocar un objeto muy familiar, prosaico y común, que remite al filtro de nuestra propia experiencia cultural e histórica” (1993, p.12) y es desde esta experiencia que evaluamos a los otros que beben. Así, generalmente, en la mirada propia, el grupo que abusa de la bebida es siempre el vecino, “el otro”, el que “no sabe tomar” (Saignes, 1993).

En “Los exilios”, la bebida pone en escena sistemas reguladores de las conductas y juegos de identificaciones frente a los que el narrador asume posiciones muy claras; posiciones que, en algún punto, desconciertan al lector de Calvetti acostumbrado a leer sus experiencias de viaje-ro incansable y extasiado por las geografías de Quebrada y Puna del Norte argentino.

En esta comunicación pretendemos compartir algunas ideas sobre esas posiciones de un narrador que, comparte con los que beben una adscripción territorial, pero no se identifica con ellos porque, cuando beben, se comportan “como animales” (Calvetti, 2006).

Key words: Jorge Calvetti, Los exilios, the other who drinks, identities and identifications.

Abstract

Drinking, drunkards, and drunkenness are recurring themes in the literary production of the Jujuy-born writer Jorge Calvetti (1916–2002). In many of his texts, alcohol is an inescapable companion to popular festivities, the culmination of a workday, or family reunions. In other cases, it functions as a boundary for contact with the beyond, the strange forces of nature, the dialogue with animals, or deceased characters. However, not all drunkards and drunkenness receive the same treatment in Calvetti's texts. The perspective of the subject who takes the floor, the function of drinking that is textualized, the characters who drink, and the spatiotemporal context in which it happens make the difference. Considering what is said and how the subject is spoken about is important because, as Saignes states, "speaking about alcohol in a given culture encounters the difficulty of touching a very familiar, prosaic, and common object, which refers to the filter of our own cultural and historical experience" (1993, p.12) and it is from this experience that we evaluate the others who drink. Thus, generally, in one's own view, the group that abuses alcohol is always the neighbor, "the other," the one who "does not know how to drink" (Saignes, 1993).

In "Los exilios", alcohol stages regulatory systems of behavior and identification games in front of which the narrator assumes very clear positions; positions that, at some point, unsettle the reader of Calvetti, accustomed to reading his experiences as a tireless traveler enthralled by the geographies of the Quebrada and Puna of northern Argentina.

In this communication, we intend to share some ideas about these positions of a narrator who shares a territorial affiliation with those who drink but does not identify with them because, when they drink, they behave "like animals" (Calvetti, 2006).

Algunas notas sobre el alcohol y las borracheras

En uno de los prólogos a las *Obras Completas* de Jorge Calvetti, publicadas en Jujuy en 2006, Santiago Sylvester cuenta que “entre un vino y otro” y “sin ninguna compulsión” (2006, p. 15¹), varias veces habían conversado con Calvetti sobre la necesidad de hacer una antología de la poesía del norte: “Esta fue una idea circular de nuestras charlas” -dice Sylvester- hasta que un día el escritor jujeño expresó algo que él “ya estaba sabiendo”: “Creo que tendrás que hacerla vos”.

Estas palabras del escritor jujeño se cumplieron y Santiago Sylvester terminó haciendo solo esa antología. Sin embargo, antes de ponerle fin a la escritura, cuando el trabajo estaba bien avanzado, visitó a Calvetti en su casa en Buenos Aires para pedirle un libro sobre Andrés Bidalgo. Unos meses después, un llamado telefónico urgente lo llevó nuevamente a la casa del amigo. En ese encuentro aprovechó para contarle que la antología que juntos habían planeado estaba terminada y que había pensado dedicarla, a modo de homenaje, a tres amigos: Manuel Castilla, Raúl Aráoz y él. Al escuchar esto, cuenta Sylvester, Calvetti le apretó la mano y le dijo en voz baja: «Eso merece un trago» (Calvetti, 2006, p. 15); y “estas fueron sus últimas y congruentes palabras”, comenta Sylvester, en el prólogo mencionado.

Trajimos a colación esta anécdota que rodea la intimidad de los últimos días del autor jujeño, para decir que el trago, los borrachos y las borracheras son temas recurrentes en su escritura. En efecto, en muchos de sus textos la bebida es compañera ineludible de las fiestas familiares, las celebraciones populares, las guitarreadas con amigos o el fin de una jornada de trabajo; o funciona como frontera para el contacto con el más allá, las fuerzas extrañas de la naturaleza, el encuentro y diálogo con los muertos. Sin embargo, no todos los borrachos y borracheras tienen en los textos de Calvetti el mismo tratamiento; la perspectiva del sujeto que toma la palabra, la función del beber que se textualiza, los sujetos que beben y el contexto espacio-temporal en que sucede, hacen la diferencia.

Tener en cuenta qué se dice y cómo se habla del tema es importante porque:

(...) hablar del alcohol en una cultura dada tropieza con la difi-

1 En adelante, todas las citas corresponden a *Obras completas* de Jorge Calvetti, 2006.

cultad de tocar un objeto muy familiar, prosaico y común, que remite al filtro de nuestra propia experiencia cultural e histórica. Cada pueblo o sociedad tiene una relación privilegiada con el alcohol, un repertorio de bebidas, unas reglas del buen beber y sanciones para los excesos. Desde esta experiencia cultural e histórica es que consideramos a los otros que beben. Así, el grupo que abusa de la bebida es siempre el vecino, “el otro” que “no sabe tomar”. (Saignes, 1993, p. 12).

De esto resulta que quien habla de la bebida y los que beben manejan nociones sobre el uso o el abuso del alcohol sedimentadas en la vida social y en las particulares experiencias de las culturas que conoce. Por eso cuando el que bebe es el otro, “uno, como alguien de afuera, tiene que encontrar el modo de entender las significaciones e implicaciones de las palabras y actos de los otros” (Harvey, 1993, p.116). Las bromas, algarabías, peleas, depresiones, llantos y todo un lenguaje verbal y corporal, distintos a los habituales, están cifrados en las alteraciones que provoca la bebida y, aunque hay ciertas manifestaciones que parecen repetirse en las distintas culturas, “los significados que se asignan a las conductas, las normas y costumbres que distinguen entre formas de beber aceptables e inaceptables, son menos directamente accesibles” (Harvey, 1993, p.116) cuando uno oficia de observador, no es parte de la práctica o desconoce la cultura de los que beben. De todos modos, cualquiera sea la sociedad o cultura, la práctica suele estar limitada por reglas respecto de las ocasiones y maneras apropiadas de beber, que señalan diferencias entre tener una borrachera y beber cotidianamente. La carga social de estas conductas promueve la aplicación de criterios morales, legales y médicos, que nada tienen que ver con la ebriedad o la borrachera:

La mayor parte de las culturas relacionan las borracheras con el rompimiento o redefinición de las convenciones sociales. Es así que el beber alcohol es reportado como una forma de incentivar la sociabilidad, en la medida en que las convenciones sobre la conducta apropiada son interpretadas con mayor flexibilidad y la percepción de los bebedores acerca de su propia competencia práctica, es decir la capacidad para hablar y ser escuchado, se acrecienta. (Harvey, 1993, p. 115).

Si aceptamos que cada cultura y sociedad conoce las reglas y estructuras del beber, el **cómo se bebe** implica también un **dónde se bebe** y no solo en el sentido amplio de cultura o sociedad, como venimos indicando, sino también de un entorno inmediato que envía una serie de señales que propician la práctica del beber o, más aún, preparan el entorno para que ello suceda. Teniendo en cuenta esto, habría que desconfiar de los efectos supuestamente universales de la bebida en cuanto medio para relajarse, reducir la ansiedad o desinhibirse, independientemente del entorno:

La desinhibición sugiere que el bebedor es cada vez más insensible a su entorno, que está preso de un proceso fisiológico autónomo. Sin embargo, el bebedor es, en algunos aspectos, cada vez más sensible a su entorno: está a merced de lo que esté frente a él. También se cree comúnmente que el alcohol reduce la ansiedad. Eso es lo que debería hacer un agente desinhibidor. Sin embargo, su efecto principal es estrechar nuestro campo de visión emocional y mental. (Gladwell, 2010, p. 8-9).

Otra variable importante es el **cuándo se bebe**, porque hay momentos especiales del calendario familiar, social y/o cultural en que la bebida es compañera ineludible y tiene un “para qué”. El carácter festivo de estas fechas es oportunidad para afianzar vínculos, reactivar relaciones interindividuales y reforzar la cohesión del grupo que celebra o conmemora: “La fiesta estructura al grupo y a la vez lo reproduce como grupo” (Saignes, 1993, p. 60). En este sentido, funciona como reaseguro de identidades porque el estado de ebriedad es un acicate para que hombres y mujeres manifiesten, implícita o explícitamente, que se sienten identificados con el grupo con el que beben:

La cohesión social, aquella experiencia de sentirse identificado con otros o participando de un mismo interés, ha de abstraerse de un abanico de otras orientaciones posibles, y es este proceso de abstracción el que constituye la afirmación de la identidad. Las negociaciones que se requieren para el reconocimiento mutuo de un interés compartido o un sentimiento de ser lo mismo son fundamentales a todas las identidades sociales. (Harvey, 1993, p. 116)

Las ideas generales apuntadas hasta aquí dan cuenta del amplio abanico de respuestas que podrían ensayarse ante las preguntas ¿qué significa beber y qué significa tener una borrachera, estar o ser un borracho? Según vimos, las claves de comprensión están en las culturas y las sociedades. Es dentro de cada una de ellas donde se acuerdan las reglas y sanciones, las formas adecuadas e inadecuadas de beber y las distintas funciones de la bebida según el contexto en el que se bebe.

Tomando en cuenta estos presupuestos, nos queda la tarea de indagar de qué manera la temática se va configurando en el cuento “Los exilios” de Jorge Calvetti (en *Escrito en la tierra*, 1993) y cuáles son las posiciones que adoptan los sujetos que hablan de la bebida y los que beben. Para ello nos adentraremos, a continuación, en el cuento escogido.

Alcohol y borrachera en “Los exilios”

[En La Azufrera], cuando toman les aflora el instinto. Entonces solo, solo entonces, se muestran realmente como son (...). Ahora van a fintear. Lo hacen a una sangre, a dos, a tres. Pueden así, desfogarse, liberar ansiedades que, tal vez, los perturban. No llegan a la muerte. Todos quieren y esperan volver al mundo una vez cumplido el tiempo de prescripción de su condena. (p. 261).

Con estas palabras presenta “el chileno”, un personaje del cuento, a dos hombres borrachos, flacos, nervudos y de durísima mirada, que trabajaban en la Azufrera. El narrador del cuento, que oficia de interlocutor del personaje, completa el breve relato con la siguiente reflexión: “Comprendí que el alcohol les avivaba la intensa llama de la maldad o del rencor (forma de la maldad) que los habitaba” (p. 261).

Para este narrador, La Azufrera era la barbarie: “Terminado mi contrato regresé a la civilización, que, en este caso, se llamaba Campo Quijano” (p. 261); era también un lugar donde el carnaval se festejaba como algo sagrado, pero a la vez se usaba como pretexto “para tomar mucha bebida blanca: caña, anís, ginebra,

alcohol puro” (p. 260). A La Azufrera había llegado muy joven en busca de trabajo: “En el pueblo no había trabajo y debía salir de mi terruño a ganarme el pan en otro lugar” (p. 258). Ese terruño que menciona es la Quebrada Jujeña, “nuestro norte” (p. 260); pero también había tenido un tiempo de “vida ciudadana” (p. 260), donde tuvo la ocasión de ver, por primera vez, un rostro tan siniestro, cruel y de fría maldad que pensó nunca más volvería a encontrar. Sin embargo, la escena visual se repite cuando conoce a los hombres de La Azufrera que avivaban su maldad con el consumo de alcohol:

Era así: iban mandados, con ojos rojos de caballo en la noche (...) Con la borrachera, les nace o renace la oscura voluntad de crimen que ocultan –con no mucho disimulo, hay que reconocerlo-, casi diría que se recreaban en ella, como los animales, que, cuando se revuelcan, manifiestan su satisfacción agitando las patas en el aire (...) Al herirse, el lastimado pide seguir (...) luego se lavan (...) y siguen bebiendo hasta que se duermen en sillas, en banquetas, apoyados en la mesa, o tirados en el suelo. (p. 261).

El narrador funciona en este cuento en dos niveles: como personaje que cuenta sus propias vicisitudes y como cronista que reproduce lo que otros personajes le informan: “El chileno me ilustró (...) No llegan a la muerte, se me informó” (p. 261). Sin embargo, aun como cronista u observador claramente foráneo, se las ingenia para entrometerse en lo que escucha y dar opiniones, proporcionar detalles o hacer valoraciones sobre los otros personajes; incluso, en algunas zonas del cuento, lo que los otros le dicen y lo que él dice se ordena en un mismo hilo discursivo, sin marcas específicas que señalen la voz ajena, una cuestión que vuelve ciertamente compleja la identificación de esas voces. De todos modos sí se puede decir que hay en el cuento dos voces que alternan sus participaciones para coincidir plenamente en la caracterización de los personajes borrachos: si tal personaje dice que la bebida les afloraba el instinto, el narrador acota que el alcohol les avivaba la maldad; si al narrador le informan que con la borrachera les renacía la voluntad del crimen que ocultaban, él mismo se encarga de aclarar que no les interesaba ocultarla y que, en todo caso, se recreaban en ella (Calvetti, 2006, p. 261).

La Azufrera estaba ubicada en un lugar inhóspito de la Puna salteña, “a más de cinco mil metros de altura sobre el nivel del mar”; era “el fin del mundo u otro mundo”; los obreros tenían “la piel socarrada por el sol, el viento y la nieve y una fría serenidad” (p. 259). En el lugar se trabajaba todos los días, no se respetaban las fiestas marcadas en el calendario, con excepción del carnaval, -cuenta el narrador-, contexto en el que todos los trabajadores comían y bebían mucho, se atrevían a dar risotadas y a hablar fuerte (p. 260). Es en este contexto festivo en que el narrador presencia la conducta desafiante y ritualizada de los hombres flacos y nervudos, ejecutada a modo de *Tinku*²: ellos se medían, amagaban, retrocedían, se acercaban, se herían una y otra vez cuchillo en mano, pedían seguir, se lavaban, se curaban y finalmente se dormían.

En este caso, el contexto en el que se bebe hasta la borrachera es fundamental, porque el carnaval desarticula la vida social saturada de hastío de los trabajadores de la mina, ese grupo heterogéneo de hombres provenientes de países diversos, maduros, silenciosos, que nunca hacían preguntas personales ni estrechaban vínculos:

El carnaval señala el punto máximo de un tiempo de caos y desorden donde la libertad, la igualdad y la abundancia se convierten en leyes supremas y, por lo tanto, las jerarquías, privilegios, reglas y tabúes que rigen la vida ordinaria, son momentáneamente abolidos. Simultáneamente, este tiempo de caos es necesario para el regreso al concierto ordenado del mundo. De ahí que, si por una parte su sentido es crítico y desbaratador, por otra parte es afirmativo y regenerador porque apunta a un porvenir aún incompleto. Esta tensión hacia el porvenir conlle-

2 El Tinku es un ritual y una danza folklórica de Bolivia que se realiza en el norte del Departamento de Potosí. El significado de la palabra, originaria del idioma quechua, es “encuentro”; en aimara significa “ataque físico”.

El *Tinku* es el nombre de las peleas rituales en las que combaten dos bandos opuestos. Se trata de un rito destinado a reunir a las dos mitades (*alasya* y *masaya*) bajo las características de un combate guerrero. *Tinku* puede definirse como el lugar de encuentro en que se unen dos elementos provenientes de dos direcciones diferentes... (Bertonio, citado en Murra y López Baralt, 1998, p. 321)

El Tinku puede ser violento, por ej. batallas rituales. Tiene la función de aliviar las tensiones pues el encuentro de los opuestos lleva a la suavización de la violencia.

va un doble sentido y una doble fuerza pues el contradiscurso carnavalesco critica y niega pero, a la vez, resucita y renueva, ya que muestra al individuo y al colectivo con el que se identifica, que el mundo es contingente y cambiante. (Mirande, 2010, p. 143-144).

Es en este tiempo de licencias y libertades que los hombres de La Azufrera se entregan al desafío. Acicateados por la bebida abundante y la junta “se miden” hablando fuerte (p. 260) o poniendo el cuerpo: “[Al fintear] les notaba una suerte de alegría íntima, secreta, en el probarse” (p. 261). En ambos casos, el propósito es “desfogarse”, como dice el cuento, dar rienda suelta a una condición humana que los aglutina en un colectivo que -podríamos llamar- fugitivos de la justicia: “Asesinos, ladrones, maleantes, desertores; hombres que como no pueden vivir en otra parte se refugian en la Azufrera” (p. 259). En el corto tiempo del carnaval, el grupo negocia una identidad con lo que conoce, es decir, con la violencia y el peligro: “La fiesta estructura al grupo y a la vez lo reproduce como grupo” decía Saignes (1993, p. 60) y, en este sentido, el ritual de los hombres flacos y nervudos tiene un alto valor simbólico. Por otra parte, la borrachera colectiva es terapéutica como pasaje del silencio a la toma de la palabra, de la discreción a la risotada, del frío escarcha al carbón encendido en una olla grande, de la serenidad al alboroto y de lo reprimido a lo temporalmente permitido (Calveti, 2006, p. 259-260). Lo reprimido que se libera en estos hombres sería, según el narrador, aquello que constituye su “naturaleza humana” (p. 260): la maldad, el rencor, el desafío, la voluntad de crimen, el peligro, “ansiedades que los perturban” (p. 261). Según esto, podemos entender que la borrachera, el alboroto y el ritual no solo ofician su cometido hacia adentro del colectivo, sino también hacia dentro de sí mismos por cuanto los hombres adquieren, por unos momentos, la sensación de superar la estrechez humana; cuando “fintean” (p. 261), simulan, amagan, engañan, hacen ademanes para exorcizar a la muerte. Finalmente, también obra hacia afuera: la conducta de esta gente que perturba el sistema desafía simbólicamente la autoridad, es decir, el alcohol abre un espacio de libertad para decir y/o hacer contraviniendo lo impuesto: “se refugian en ella [La Azufrera] porque hasta allí no llega la policía” (p. 259).

Esta inmersión momentánea en el caos les permitirá proyectar un futuro pues, como dijimos, si por un lado el caos desbarata, por el otro regenera y apunta a un porvenir. En este sentido, la apuesta es doble y distingue dos colectivos. Uno es el de los **“Los obreros de la mina”** (Calvetti, 2006, p. 259), que liman roces y dirimen tensiones para reinstalarse en el mundo del trabajo cuyas reglas se deben cumplir para permanecer. Ellos saben, además, que están bajo estricta vigilancia para que esto suceda: “[de la fiesta] el capataz se había ido temprano y el encargado de la proveeduría dormía cerca del fuego con un sueño liviano que le permitía despertar a cada rato y mirarlo todo” (p. 260). El otro colectivo ensancha sus proyecciones hacia lo extra social porque “todos quieren y esperan volver al mundo una vez cumplido el tiempo de prescripción de su condena” (p. 261). En este caso, estamos ante los **Fugitivos de la justicia**, fuertemente representados por los hombres flacos y nervudos, protagonistas del ritual.

Frente a estos sistemas reguladores de las conductas y juegos de identificaciones en la Azufrera, nos preguntamos dónde se ubica el narrador del cuento, qué posiciones ocupa este sujeto que, como es una constante en la escritura de Calvetti, nos habla de la experiencia de sus viajes y exilios en los que los hombres y el paisaje del Norte -en este caso la Puna- tienen protagonismo. Si tenemos en cuenta su propia adscripción territorial, podemos decir que en su travesía recorre espacios próximos; pero esa proximidad territorial, simbolizada en un arriba, La Puna (de Salta y Jujuy), no implica adscripción identitaria con los sujetos que los ocupan pues son borrachos, peligrosos, instintivos y llenos de maldad, es decir, representan la barbarie. Las diferencias entre el narrador y los otros se van construyendo en forma escalonada en el cuento y parte del hecho de que su llegada a La Azufrera -más allá de la búsqueda de trabajo- se alardea como un “ir en busca de lo desconocido, entregarse a esa hermosa orilla de la vida que es el azar” (p. 259), pues sabe muy bien el tipo de personas que trabaja en la mina. Por otra parte, se presenta como un muchacho al que “varias cosas lo impresionan”: la discreción, la fría serenidad, el trato duro pero correcto, el frío intenso, impresiones que alcanzan el punto máximo cuando es testigo del ritual sangriento de los hombres flacos. El chileno, en cambio, más conocedor del lugar, sabe que eso va a ocurrir porque es una escena que se repite una y otra vez cuando los hombres de La Azufrera están borrachos. Con todo, ambos coinciden en definir como animal esta conducta y describir,

del mismo modo, la corporalidad puesta en juego en el ritual: instinto, ojos de caballo, se revuelcan, agitan las patas en el aire, se comportan como animales (p. 261).

Estas dos voces que, como dijimos, están varias veces en el cuento de modo indiferenciadas, ganan claridad con el tránsito del narrador desde la barbarie hacia la civilización. En efecto, cuando emprende su viaje hacia abajo, el Valle, Campo Quijano, el narrador abandona al cronista y testigo para contarnos una experiencia personal cuyas características funcionan como antítesis de lo vivido en La Azufrera. En esta parte de la historia la impresión se convierte en emoción:

Mientras el tren se sube por la Quebrada del Toro, el viaje es interesante. El Alisal, la Finca Gólgota, Chorrillos ¡Qué mundo! ¡Qué paisajes! (...)

Mirando, dormitando, despertando pasaron las horas. Pensaba con inquietud en mi tiempo, en mi vida sin seguridad (...) cuando vi a un hombre, bien plantado que abrigaba con una boina su cabeza y su cuerpo con un hermoso saco de cuero que le llegaba hasta arriba de las rodillas (...) “hermosa cabeza”, pensé, “hermosa barba”, “pero qué inquieto”, me dije. Con la vista fija en el paisaje, inclinaba su cuerpo hacia adelante o hacia atrás, mascullaba, levantaba las cejas con asombro, se paseaba por el coche y volvía a sentarse (p. 262).

Cuando este viaje se detiene en un paraje de la Puna, el narrador observa al hombre del tren que, con los brazos abiertos hacia el paisaje, grita: “¡Soledad!, ¡Soledad! ¡Madre mía! ¡Al fin te encuentro! ¡Madre mía! ¡Soledad!” (p. 263) y ante esto reflexiona: “Un hombre que puede establecer una comunicación tan intensa y tan humana con el paisaje tiene que poseer un alma excepcional” (p. 263).

Al final del cuento sabemos que el hombre descripto con admiración por el narrador es el poeta León Felipe. Se entera de esto a través del epígrafe de un diario que lee en Bolivia, adonde había llegado en busca de trabajo. Esta escena final del narrador leyendo un diario nos acerca la imagen de un sujeto internamente restituido y además reintegrado a un orden social con el que se iden-

tífica. La doble restitución que mencionamos está representada en el cuento por el conocimiento de la lectura y la escritura y su valor simbólico asociado a la civilización, un conocimiento ajeno a los hombres de La Azufrera. Lo mismo puede decirse de la construcción antitética del espacio (ruralidad/urbanidad), donde se relea una vez más el dilema conceptual civilización-barbarie, componente ultra sedimentado en la cultura argentina que aquí se revisita.

Este proceso de identificación se completa en la mención del nombre propio de ese hombre asombroso que el narrador había conocido en el tren, momento en que se reduplica el valor simbólico de la lectura y el dominio de la misma por parte del narrador. El poeta español es una sinécdoque de la civilización y la cultura letrada y su nombre propio funciona aquí como “el príncipe de los significantes”³ (Barthes, 1980, p. 78), en el sentido de crear un efecto de máxima referencialidad en los lectores y reforzar la identificación poeta-narrador.

Al respecto dice Hall que la identificación es un proceso y que, como todas las prácticas significantes, está sujeta al «juego» de la *différance*, es decir, obedece a la lógica del más de uno:

Y puesto que como proceso actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos. Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso, pero una vez consolidada, no cancela la diferencia (Hall y Du Gay, 2003, p. 15-16).

Con el poeta el narrador se identifica; no lo hace con esos hombres de la Puna que, cuando beben, se comportan “como animales”:

Cuando hablamos de identidad, aludimos a las nociones o sentimientos de pertenencia de los individuos a determinados grupos o colectivos humanos. De esto resulta que la identidad es una autoadscripción; existe en las subjetividades de los individuos y constituye un fenómeno social porque es compartida por una pluralidad de actores. Esto implica que un grupo de

3 Así denomina Barthes al nombre propio, signo indicial que permite individualizar a los sujetos del discurso, que funciona además como signo icónico ampliamente motivado, por lo que se aproxima al ideal de representación pura.

seres humanos comparte un modo de interpretar la realidad y de actuar conforme a esa interpretación. Es decir, en este concepto se cifran las pautas de las posibles comuniones y distanciamientos (Kaliman y Cheín, 2006, p. 9-10).

Sostenidos en este concepto, podemos decir que el trabajo de comuniones y distanciamientos que realiza el narrador en este cuento es consciente. Es cierto que aclara al principio que, frente a los demás trabajadores de La Azufrera, él era “un chango, un muchacho” (p. 259), pero la voz que cuenta esta historia, ocurrida unos cuarenta años atrás (p. 258) es la de un adulto con tiempo suficiente para procesar y decidir cómo contarla. De modo que estamos frente a un narrador que puede distinguir -según sus propios modos de interpretación- realidades civilizadas de realidades bárbaras; esclarecer que sus proyectos estaban lejos de La Azufrera y afirmar sus deseos muy cerca del mundo representado por el poeta que conoce en el tren.

Con los dos colectivos humanos y sociales que reconocimos en la mina, el narrador toma distancias que pueden medirse entre los extremos de lo mínimo y lo máximo. En el primer caso se encuentran los “obreros o trabajadores de la mina”, frente a los cuales se define como un trabajador que “no tiene otro oficio que ser un hombre a caballo y, en algún caso extremo (La Azufrera) sachá carpintero” (p. 264). En el segundo caso, el narrador realiza un trabajo discursivo para instalar con fuerza el “juego de las diferencias” (Hall y Du Gay, 2003), en relación al conjunto “fugitivos de la justicia”, pues la concepción de la propia identidad se formula en contraposición con un colectivo ajeno, delimitado y definido:

Definir a un grupo al que no se pertenece implica, lógicamente, que uno mismo no es parte de ese grupo. El hecho de que la identidad se defina en contraposición con una alteridad (no en un sentido lógico y abstracto, apriorístico, sino como algo que efectivamente se concibe así en el saber práctico) nos indica algo significativo en relación con este tipo de identidades en particular, ya que no constituye un rasgo en general de las mismas. En estos casos, la operación mediante la cual los agentes

consideran efectivamente la exclusión de otros agentes sólo tiene sentido cuando la actualización de estas identidades resulta relevante. (Kaliman y Cheín, 2006, p. 61-63)

Teniendo en cuenta esto, podemos decir que la puesta en discurso de los sucesos narrados es una forma de actualizar y dar relevancia en el cuento al juego de las múltiples identidades que se construyen. Por otra parte, si existen unas “propiedades” que funcionan como parámetros para incluirse o excluirse de los colectivos, estas se relacionan -según la perspectiva del narrador- con la naturaleza humana, cuyos derroteros conducen a la barbarie o la civilización. Es lógico que un sujeto con las características del narrador se aparte completamente de los hombres de La Azufrera porque las experiencias de vida, modelizadas desde construcciones identitarias disímiles, son irreconciliables. Sin embargo, la marcación de las diferencias puede encontrar distintos tonos y perspectivas y aquí recordamos lo que Saignes (1993) comenta sobre las voces que durante mucho tiempo se ocuparon de los borrachos y las borracheras en la zona andina. Estas, dice el autor, se repartieron entre la fría objetividad, la bella neutralidad, el acercamiento comprensivo y/o la actitud moralista. Quisiéramos tomar esta clasificación que, aunque aplicada en Saignes a una cultura específica, nos permite hablar del narrador del cuento leído que se mueve, a nuestro criterio, entre la fría objetividad y la actitud moralista, cuando no solo instala el juego de las diferencias, sino que las exacerba: yo/otros (trabajadores y fugitivos de La Azufrera) y, a la vez, consolida la identificación yo/otro (poeta).

Tal como dijimos páginas atrás, bebida y borracheras son temas recurrentes en la escritura de Jorge Calvetti. En “Los exilios” ponen en escena el funcionamiento de sistemas reguladores de conductas humanas y habilitan distintos juegos de identificaciones por parte del narrador. Por cierto, estos juegos de distanciamientos y cercanías frente al otro y los otros, se textualizan en varios de los cuentos en los que la bebida tiene un papel protagónico.

Referencias

- Calvetti, J. (2006). *Obras completas*. Cuadernos del Duende.
- Harvey, P. (1993). Género, comunidad y confrontación. Relaciones de poder en la embriaguez de Ocongate, Perú. En T. Saignes, *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes* (pp. 113-138). Hisbol.
- Hall, S. y Du Gay, P. (Comp.) (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu editores.
- García Canclini, N. (2000). ¿De qué lado estás? Metáforas de la frontera de México-Estados Unidos. En A. Grimson, *Fronteras, Naciones e Identidades: la periferia como centro* (pp. 139-151). Ediciones Ciccus/La Crujía.
- Gladwell, M. (2010). Juegos de beber. *The New Yorker* (Edición del 15/22 de febrero de 2010), pp. 1-12. <https://www.newyorker.com/magazine/2010/02/15/drinking-games>
- González, N. (2007). Bauman, Identidad y comunidad. *Espiral*, XIV(40), pp. 179-198. <https://www.scielo.org.mx/pdf/espiral/v14n40/v14n40a7.pdf>
- Grimson, A. (Comp.) (2000). *Fronteras, naciones e identidades: la periferia como centro*. Ediciones Ciccus/La Crujía.
- Grimson, A. (2003). Disputas sobre fronteras. En S. Michaelsen y D. Johnson (Comps.), *Teoría de la frontera: Los límites de la política cultural* (pp. 13-23). Gedisa. https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9788418193309_A39436227/preview-9788418193309_A39436227.pdf
- Kaliman, R. y Cheín, D. (ed.) (2006). *Identidad: propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. (1a ed). El autor.
- Lotman, I. (1996). *La semiósfera I*. Cátedra.
- Lotman, I. (2000). *La semiósfera III*. Cátedra.
- Mirande, M. E. (2010). "Larguenmé p'al Carnaval...". *Borrachera, coplas y contradiscurso femenino en el Carnaval quebradeño*. En Cruz, N. (Dir.) *Carnavales, fiestas y ferias en el mundo andino de la Argentina*, (pp. 135-158). Purmamarka Ediciones.
- Murra, J. y López-Baralt, M. (1998). *Las cartas de Arguedas*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Saignes, T. (1993). Estar en otra cabeza. Tomar en los Andes. En *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes* (pp. 11-21). Hisbol. <https://archive.org/details/saignes-borrachera-y-memoria/page/n7/mode/2up>
- Sahuquillo, I. M. (2006). La identidad como problema social y sociológico. *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXII(722), pp. 811-824. <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/69/69>
- Terrón de Bellomo, H. y Mirande, M. E. (2010). *Obra y figura de Jorge Calvetti. Aportes bibliográficos*. Ediunju.
- Terrón de Bellomo, H. y Mirande, M. E. (Dir.) (2013). *Jorge Calvetti entre el universo y el terruño*. Ediunju.

Primero Sueño: desde las sombras Sor Juana proyecta la búsqueda de la luz del conocimiento¹

Rosario Sosa

Universidad Nacional de Salta
mariadelrosariososa@gmail.com

Fecha de recepción: 14/12/2024

Fecha de aceptación: 30/04/2025

Palabras clave: filosofía, simulación, luz, sombra.

Resumen

Tomamos la pregunta de Puchmüller (2020) “¿El discurso literario solamente ‘representa’ la otredad o también la ‘produce’, la ‘traduce’, la ‘imagina’, la ‘inventa’?” (p.108) a fin de plantear la problemática de la alteridad en Sor Juana Inés de la Cruz. En el siglo XVII impera la cultura Barroca que impregna la sociedad y la producción artística tanto en España como en sus colonias americanas. Observamos que, a lo largo de la historia las mujeres, en general, fueron invisibilizadas de obras, libros, escritos, dibujos o ilustraciones. El ámbito público vinculado con el conocimiento era de dominio masculino, mientras que el mundo de lo privado, el hogar, la educación de los hijos y el cuidado de familiares, heridos o enfermos quedaba para las mujeres. De todos modos, la vida social, la poesía, la literatura, el convento, la botánica, entre otros, fueron recursos que las mujeres utilizaron para acceder al conocimiento filosófico y científico. Durante siglos, los conventos fueron la única posibilidad de estudiar y de librarse de matrimonios no deseados para aquellas que procedían de clase alta o estaban protegidas por mujeres nobles. El caso de Sor Juana en el siglo XVII resulta sumamente atractivo y el reconocimiento de su obra se focalizó en sus dotes literarias desde el principio, pues sus vastos y profundos conocimientos profanos fueron considerados inapropiados en una monja, pero fueron tolerados, hasta cierto punto, por la sociedad virreinal de la Nueva España. En síntesis, nos proponemos contextualizar la búsqueda de Sor Juana de conocimientos científicos en la sociedad barroca novohispana. Su alteridad como mujer estudiosa se advierte en la necesidad de camuflar esa búsqueda en una de las estrategias que analizaremos en *Primero Sueño* con respecto al uso de las luces y de las sombras ante el Santo Oficio y, finalmente, realizar algunas conclusiones.

Key words: philosophy, simulation, light, shadow.

Abstract

We take the question from Puchmüller (2020) “¿Does literary discourse only represent other-

¹ Este trabajo es parte de la tesis doctoral en Filosofía (UNC) de la autora, se encuentra en fase de la escritura.

ness or does it also produce it, translate it, imagine it, invent it?" in order to raise the problem of otherness in Sor Juana Inés de la Cruz. In the 17th century, the Baroque culture prevailed, permeating society and artistic production both in Spain and in its American colonies. We observe that, throughout the history of women, in general, they were made invisible from works, books, writings, drawings or illustrations. The public sphere linked to knowledge was a male domain, while the private world, the home, the education of children and the care of family members, injured or sick, was left to women. In any case, social life, poetry, literature, the convent, botany, among others, were resources that women used to access philosophical and scientific knowledge. For centuries, convents were the only possibility to study and escape unwanted marriages for those who came from the upper class or were protected by noble women. The case of Sor Juana in the 17th century she was extremely attractive and the recognition of her work focused on her literary skills from the beginning, since her vast and profound profane knowledge was considered inappropriate for a nun, but was tolerated, to a certain extent by the viceregal society of New Spain. In synthesis, we propose to contextualize Sor Juana's search for scientific knowledge in the New Spain baroque society. Her otherness as a studious woman is seen in the need to camouflage this search in one of the strategies that we will analyze in *Primero Sueño* regarding the use of lights and shadows before the Holy Office and, finally, draw some conclusions.

Introducción

Tomamos la pregunta de Puchmüller (2020) “¿El discurso literario solamente ‘representa’ la otredad o también la ‘produce’, la ‘traduce’, la ‘imagina’, la ‘inventa’?” (p.108) a fin de plantear la problemática de la alteridad en Sor Juana Inés de la Cruz. En el siglo XVII impera la cultura Barroca que impregna la sociedad y la producción artística tanto en España como en sus colonias americanas.

Sor Juana, al ser una de las poetas más importantes de la época del barroco novohispano, suscita un mayor número de investigaciones en el área literaria: su importancia como literata perteneciente a la corriente culterano-conceptista del barroco español. Posteriormente y, a partir de la década del 70, se comenzaron a leer sus obras desde la teoría de género y se volvieron objeto de revisión. Nosotros observamos un abanico de miradas en los estudios de género que recorren la vida de Sor Juana, desde aspectos de su vida privada e íntima hasta destacar su interés por el conocimiento “científico” y filosófico de su época.

Observamos que, a lo largo de la historia, las mujeres en general fueron invisibilizadas de obras, libros, escritos, dibujos o ilustraciones. El ámbito público vinculado con el conocimiento era de dominio masculino, mientras que el mundo de lo privado, el hogar, la educación de los hijos y el cuidado de familiares, heridos o enfermos, quedaba para las mujeres. De todos modos, la vida social, la poesía, la literatura, el convento, la botánica, entre otros, fueron recursos que las mujeres utilizaron para acceder al conocimiento filosófico y científico.

En consecuencia, así como criptojudíos y moriscos tuvieron que recurrir en la Península a estrategias literarias para “sobrevivir” a la Inquisición, Sor Juana en Nueva España, junto con la mayoría de los intelectuales (católicos o no), necesitaron hacer lo mismo para evitar problemas al leer, poseer o defender doctrinas filosóficas o “científicas” prohibidas por la Inquisición.

En síntesis, primero proponemos desarrollar el contexto sociocultural en la sociedad virreinal de la Nueva España del siglo XVII, y una breve biografía de Sor Juana. Luego, enunciar algunas características de la orden de las Jerónimas y cómo fue la relación con las autoridades eclesiásticas. En tercer término, analizar algunos términos expresados con el lenguaje barroco que manifiestan su

anhelo de conocimiento y sus obstáculos para alcanzarlo. A tal efecto, en su poema *Primero sueño* apela a dos campos semánticos enfrentados: las luces y las sombras. Finalmente, realizar algunas conclusiones al respecto de este análisis acotado.

Juana Inés y el contexto histórico, cultural y social de la sociedad virreinal de la Nueva España del siglo XVII

Varilla (2008), aludiendo a Bajtín, expresa la necesidad de conocer la referencialidad del yo social-cultural del autor inserto en su tiempo y mundo, de tal manera que, no sólo como metodología sino como actitud metodológica, resulta importante centrar la vida y obra de sor Juana en el siglo XVII novohispano:

(...) un mundo de restricciones, de ideas prohibidas y censuradas, perseguidas y criticadas por la Monarquía y sus instituciones, que condicionaron el pensamiento y las acciones de los intelectuales de la Nueva España y América Latina. Sor Juana, como muchos otros, busca “efugios” para hablar de la verdad.
(p.55)

Apunta Torres Rioseco (1967) que, pasada la agitación de la Conquista del siglo XVI, las colonias americanas comenzaron a gozar de una existencia más sedentaria y más refinada. Durante el siglo XVII, los grandes centros de la cultura colonial fueron México y Lima, en donde se identificaban universidades, imprentas, monasterios, academias literarias, entre otros focos de actividad intelectual. Entonces las cortes de los virreyes empezaron a rivalizar en refinamiento con las del Viejo Mundo. El español, aclara este autor, se hablaba con exquisita perfección en las ciudades coloniales, el estudio del latín era común entre la gente culta y lo usaban en los miles de poemas que escribían.

Esta sociedad colonial, desde el más alto al más bajo, gustaba de los espectáculos. La población era afecta a las fiestas que duraban semanas, las riñas de gallos, los torneos y las justas. Negros, indios y españoles eran aficionados por igual a las corridas de toros. Todos acudían a ver las cabalgatas y las mascaradas. El teatro era muy popular, tanto las representaciones en autos sacramentales al aire libre como las comedias españolas, representadas en teatros cerrados.

En este marco festivo, apareció en la sociedad colonial un cambio del espíritu español hacia lo rico, lo lujoso y recargado. El americanismo comenzó a expresarse a través de cierto estilo barroco de arte y de vida. Elementos del arte indio colaboraron en dicha transformación. El estilo barroco americano aparece en el arte, la arquitectura, la moda, las conversaciones. “Las gentes exageraban en el vestir, en los gestos, en los bailes y en las plegarias (...)” (Torres Rioseco, 1967, p.28). La artificiosa y espléndida vida cortesana de México y Perú se caracterizaba por la lengua fácil, galante y picaresca. Los poetas cortesanos trataban de superarse unos a otros en frases adornadas, en imágenes fantásticas, en comparaciones raras, en versos altisonantes y en conceptos insólitos. La gente tenía un interés apasionado por los estudios humanísticos y teológicos. Existía una influencia de los escritores neoplatónicos de Italia que se manifestaba en ideas y modos de expresión artificiosos. El estilo criollo, tanto en ideas como en palabras, era sobrecargado, conceptuoso y artificial. Por tal motivo, podemos hablar de una Hispanoamérica barroca del siglo XVII que adoptó la moda literaria del gongorismo.

La ciencia mexicana estuvo influida por las teorías procedentes de las diversas tradiciones científicas europeas. La ideología contrarreformista, las prohibiciones del Santo Oficio y la propia autocensura, determinaron un fenómeno de estancamiento de la vida intelectual mexicana, aunque constatemos a través de los inventarios de algunas bibliotecas privadas que se encontraban llenas de libros prohibidos: Erasmo, Copérnico, Kepler o Descartes. Desde mediados del XVI hasta más allá de la mitad del XVII gozó de paz y prosperidad, y la vida cultural alcanzó una notable importancia. A ello contribuyeron los jesuitas, llegados a México en 1572, que gozaron en el siglo XVII de una auténtica hegemonía política, cultural, ideológica y doctrinal.

Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana, Sor Juana Inés de la Cruz, hija ilegítima, nació el 12 de noviembre de 1651 en la aldea Nepantla, aunque se encontró una fe de bautismo en la parroquia de Chimulhuacán, donde también se dice que nació en diciembre de 1648. Aprendió a leer y escribir con tres años. La figura más importante para la formación de Sor Juana fue, seguramente, el abuelo materno, poeta de cierta cultura, de cuya biblioteca ella misma afirma que se “nutrió”. Siendo muy joven, viaja a la ciudad de México a la casa de sus

tíos. Estos, María Ramírez y Juan de Mata, muy pronto la acercan a la corte de la marquesa de Mancera, Leonor Carreto, esposa del virrey don Antonio Salazar, ingresando al servicio de los virreyes de Mancera.

Posteriormente, ingresa a un convento de Carmelitas Descalzas del cual sale a los pocos meses y, luego en 1669, profesa en el convento de San Jerónimo de la ciudad de México. Su época más fecunda empieza en 1680 con la concepción del *Neptuno Alegórico*, arco triunfal en honor de los virreyes de la Laguna. Allí permanece hasta su muerte acaecida mientras cuidaba a sus hermanas durante una epidemia de peste, en abril de 1695.

Durante siglos, los conventos fueron la única posibilidad de estudiar y de librarse de matrimonios no deseados para aquellas jóvenes que procedían de clase alta o estaban protegidas por mujeres nobles. En estos lugares las novicias de la época se hallaban “seguras” para los ojos de toda la sociedad. Según el monto de la dote, dice Aguilar Salas (2015), se les atribuían espacios, funciones y alimentación a las monjas.

El artículo de Zaid (2011), “Lo jerónimo en Sor Juana”, explica por qué Sor Juana eligió la orden de las Jerónimas y abandonó la de las carmelitas. Esta última era una regla tan pesada que superaba sus fuerzas: ayunos, penitencias y deberes que la enfermaron. Renunció a los tres meses y se fue luego con las jerónimas para el resto de su vida. San Jerónimo fue un gran escritor que creía en las bibliotecas y en la inteligencia femenina; creía que las mujeres tenían que hacer cosas más importantes que casarse, tenían que dedicarse a estudiar, a la contemplación y a la oración. Así, era posible para una monja tener cultura y fe, ser mujer y letrada, poseer una biblioteca y dedicarle mucho tiempo.

Como sostiene Romeo Pemán (et al., 2010), el convento de las Jerónimas era un lugar donde se podían desarrollar las inquietudes intelectuales y literarias. El locutorio, frecuentado por la élite virreinal, propiciaba las pláticas amenas sobre literatura, teatro, conciertos de música y encendidos debates intelectuales sobre temas de actualidad. Uno de ellos fue el que suscitó el Sermón del Mandato del padre Vieira.

No desarrollaremos las consecuencias en la vida de Juana Inés del hecho de que el obispo de Puebla, don Manuel Fernández de Santa Cruz, erudito teó-

logo, decidiera publicar el comentario de Sor Juana (*Respuesta o Crisis de un Sermón*) con el título de *Carta atenagórica* en el año 1690. Sólo resaltar que las monjas no podían hacer un sermón, por ello Sor Juana, escribe una carta, género que sí se ajustaba al género femenino. Y, en segundo lugar, recordemos que la *Carta Atenagórica* iba precedida por otra breve misiva dirigida a la autora y firmada por sor Filotea de la Cruz, monja de un convento de Puebla que se declaraba estudiosa de la autora. En realidad, sor Filotea de la Cruz es el seudónimo del obispo de Puebla. Aquí, el obispo censura a la escritora, por dedicarse demasiado a las letras profanas y crítica la teoría que había usado para rebatir a Vieira.

A fin de completar el contexto cultural y social de la Fénix de América con el poder eclesiástico, queda describir que el jesuita Antonio Núñez de Miranda era una persona muy respetada, de gran influencia y autoridad moral, confesor de personas influyentes, virreyes y de monjas (entre ellos el marqués de la Laguna y sor Juana Inés de la Cruz), calificador del Tribunal del Santo Oficio novohispano y escritor de textos en su mayoría) dogmáticos y normativos. El padre Núñez, afirma Méndez (2001), coincide con la opinión tan frecuente y ampliamente comentada acerca de la desventaja de la mujer intelectualmente limitada per se en comparación con el hombre. Se trata de una dicotomía impuesta en la que se separa a las féminas tanto desde el punto de vista humano y racional como desde lo anímico. Las mujeres, en la Nueva España, seguían reglas de conducta muy rígidas; más aún las monjas, que dependían de sus confesores y prelados. Se regía sobre su modo de actuar y en su forma de pensar, expropiándoles la libertad física y mental. Así, afirma Méndez (2001) que el padre Antonio Núñez de Miranda manipula y determina tomando como base los mandamientos de la Iglesia y exige a las monjas absoluta sumisión. Por tal motivo, se produjeron los desacuerdos y el rompimiento con su más popular confesada, Sor Juana que, si bien también estaba sujeta anímica y físicamente a la orden de las jerónimas, se negó a renunciar a su ser íntimo y a su libre albedrío.

Lo que apuntan la mayoría de los lectores críticos de Sor Juana es que ella se siente tocada en lo que más le duele: su vocación literaria y su afán de saber. Y esto provoca, un año después, la airada *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*.

El tema religioso pasa a segundo lugar y se convierte en una defensa encendida de las letras profanas y, en parte, de las letras profanas escritas por mujeres. Sin colocar estas a la altura de las Sagradas, por temor a la Inquisición, busca la manera de exaltarlas y mostrar su valor y necesidad.

En 1693 han desaparecido los nobles que la protegían y Sor Juana se somete a no leer ni escribir más: abjura de su vida pasada. Aguiar y Seijas le expropia dinero, la biblioteca e instrumentos científicos y musicales. Sor Juana murió en una epidemia de peste en 1695.

El lenguaje y algunos símbolos representativos de la “luz” y la “sombra” en *Primero Sueño*

Planteada la complejidad del abordaje de la vida y obra de la llamada “Décima Musa”, complejidad que reside en distintos factores entre los que destacamos: estilo de escritura, fuentes literarias, filosóficas, teológicas y “científicas” diversas; condicionantes socioculturales (v. gr. el Santo Oficio) y, desde el siglo XVII, distintas y contradictorias interpretaciones y lecturas de sus textos, nos proponemos reflexionar sobre algunos términos y símbolos de *Primero Sueño* vinculados al significado de luces y sombras. Este poema de Sor Juana Inés de la Cruz, se inscribe dentro de una orientación en el siglo XVII de una literatura de base científica. Este texto incluso se puede adscribir al siglo XVIII ilustrado –caracterizado por una producción poética enteramente dedicada a la Naturaleza–, pero no con una óptica bucólica y nostálgica sino con una visión descriptiva y analítica, como corresponde a los avances de la ciencia moderna o newtoniana.

En cuanto al poema, el modo y el vehículo lírico en el que la monja mexicana expresa sus saberes, constituye un desafío en el que hay que construir un modelo, un análisis estratigráfico, un corte geológico a fin de acceder a distintos tipos de conocimientos que ella relaciona. En este caso reconstruir, como ejemplo, dos campos semánticos que se vinculan con lo que la Décima Musa asocia a la luz y a la sombra.

Aclaración relevante: los términos elegidos remiten a conceptos plurisignificativos que pueden ser abordados desde distintas perspectivas teoréticas y ar-

tísticas. En este escrito vamos a tomar la caverna de Platón por su importancia en la raíz de la mayoría de dichas teorías críticas sobre el arte. De este modo, buscaremos la huella del filósofo griego en la adhesión que encontramos en Sor Juana a los principios neoplatónicos.

La luz, para Platón, simboliza la idea superior, la idea del Bien, a la que todas las demás se ordenan y jerarquizan en una escala del ser que atraviesa la historia del pensamiento occidental. San Agustín no tuvo inconvenientes teóricos para cristianizar a Platón, identificando el Bien con Dios. Para acceder a esa idea suprema hay que ascender, por medio de la razón a la episteme, el conocimiento de las ciencias, sobre todo de la geometría. En la *República*, en el libro VII, propone el siguiente cuadro imaginario: “Representáte a unos hombres encerrados en una especie de vivienda subterránea en forma de caverna, cuya entrada abierta a la luz, se extiende en toda su longitud” (Platón, 1973, p.381). El prisionero, atado con los grilletes de la ignorancia, mirando dentro de la caverna un muro que cobra vida a partir de la ilusión de las sombras que se proyectan por la luz tenue de una fogata, se encuentra en la opinión, la doxa.

A partir de este esquema heredado culturalmente, podemos encontrar en el poema dos campos semánticos y términos asociados a la luz y a las sombras.

Luz: Bien, ángel, ser, esencia, cosmos, paz, saber, esclarecimiento, inteligencia, ascenso, iluminación, fe, razón, conocimiento, ciencia, filosofía, verdad, poder, libertad, farol, rey, vida, alma, vuelo, orden, color, progreso, vigilia, voz, eternidad, método, reloj, máquina, átomo, faro de Alejandría, sagradas puertas, entre otros. Elementos de la naturaleza: sol, estrellas, esferas celestes, día, agua, fuente, cielo, luz, águila evangélica, aves, paloma, corazón, pulmón, anteojos, bellos ojos, vista, calor, etc. Dioses o figuras mitológicas: Júpiter, Apolo, Afrodita, árbol de Minerva, Harpócrates, Vulcano, Tetis, entre otros.

Sombra: mal, bruto, nada, guerra, tinieblas, oscuridad, castigo, funestas, muerte, cuerpo, duda, ignorancia, herejía, ocultismo, engaño, magia, sentidos, error, obstáculo opaco, brujería, sueño/s, tierra, imagen, corrupción, silencio, quietud, estar dormido, súbditos, esclavos, cárcel, estar mudo, caos, caída, estar enceguecido, hueco, entre otros. Elementos de la naturaleza: Luna, eclipse, aves nocturnas, lechuzas, murciélagos, humores del cuerpo, peces, frío, etc.

Dioses o figuras mitológicas: Neptuno, Nictimene, Ícaro, Baco, Plutón, Morfeo, Acteón, Almone, entre otros.

Desarrollemos –brevemente– algunos significados de ambos grupos:

En el primer grupo, la luz se vincula al cielo. La filosofía (y la ciencia) de los distintos pueblos o comunidades han creado una explicación del Universo y del Hombre. La literatura y, el arte en general, explicitan aspectos de dicha cosmovisión. La comprensión del movimiento de los astros y su importancia para los ciclos vitales despertó en las diferentes culturas el deseo de conocer porque, como dice Aristóteles en el Libro I de la *Metafísica*, “Todos los hombres, por naturaleza, desean conocer” (1978, p.75). Y Sor Juana deseaba mostrar que este deseo lo manifestó desde pequeña y, el *Poema*, muestra –en forma alegórica– hasta dónde podría llegar si el Sol (la Inquisición) no le quemara las alas a través de la figura de Ícaro.

Conceptos como razón, entendimiento, método, reloj, máquina, átomo, los relacionamos con las lecturas y el conocimiento de la filosofía de Descartes, al hallar referencias al mecanicismo y la *mathesis universalis* de este autor. Citamos un fragmento de Benítez (1997) con respecto a dicha vinculación:

(...) Sor Juana, (...), reflexiona sobre sus intereses y preocupaciones intelectuales pero, sobre todo, sobre su concepción del conocimiento. Explica cómo existe una concatenación entre las diferentes ciencias, vínculo o relación que permite entender su conjunto como unidad armónica. Esta propuesta se encuentra en algunos platonistas florentinos como Ficino, pero también se acerca a la *mathesis universalis* de Descartes y, aún más, a su temprana formulación de una ciencia mirabilis como ciencia unificada. (pp.70-71)

Si agrupamos: iluminación, farol, color, faro de Alejandría, sol, estrellas, día, luz, anteojos, bellos ojos, vista, etc., también hacemos referencia a los conocimientos que Sor Juana tenía de la óptica que, en el siglo XVII, Descartes había desarrollado en su obra la *Dióptrica*. El filósofo francés sostuvo, por primera vez, que la luz era sólo una propiedad mecánica del objeto luminoso y del medio de transmisión. Por ello se puede considerar la teoría cartesiana como el pun-

to de partida de la óptica moderna, un giro importante que integra el estudio geométrico y mecánico de la visión y de la luz en el tema filosófico de la representación. Así, Perié (2003) sostiene que es posible enunciar “(...) la existencia, en el pensamiento cartesiano, de síntomas de una revolución que concierne no solamente a una manera de pensar, sino también de ver” (p.259).

La Fénix de América está inmersa en el ilusionismo barroco de su época que se caracteriza por el uso de técnicas visuales que engañan al espectador, creando ilusiones ópticas y efectos sorprendentes. El objetivo principal del ilusionismo barroco era asombrar y maravillar al público, transportándolo a un mundo de fantasía. Una de las técnicas más utilizadas, por los artistas, era el uso de la perspectiva que desplegaban de forma magistral para lograr una sensación de tridimensionalidad.

Paz (1991) nos ofrece una comparación entre Góngora y Sor Juana:

(...) En Góngora triunfa la luz: todo, hasta la tiniebla, resplandece; en sor Juana hay penumbra: prevalecen el blanco y el negro. En lugar de la profusión de objetos y formas de las **Soledades**, el mundo deshabitado de los espacios celestes. La naturaleza –mar, monte, río, árboles, bestias– desaparece, transformada en figuras geométricas; pirámides, torres, obeliscos (...) La poetisa mexicana se propone describir una realidad que, por definición, no es visible. Su tema es la experiencia de un mundo que está más allá de los sentidos (...) realidad vista no por los sentidos sino por el alma. (p.470)

Así, Paz (1991) enfatiza que la poesía de la monja mexicana es “del intelecto ante el cosmos” (p.470) y que, aunque el universo que ella concibe es el finito de la astronomía ptolemaica, la emoción que describe es la del vértigo ante el infinito. “Suspendida en lo alto de su mental pirámide hecha de conceptos, el alma encuentra que los caminos que se le abren son abismos y despeñaderos sin fin. En *Primero sueño* aparece un espacio nuevo y distinto” (p.471). Nosotros disentimos, en parte, con Octavio Paz, porque a Juana Inés también le interesa el conocimiento que le brindan los sentidos porque tiene un espíritu científico que manifiesta a través

de la observación de la naturaleza y de la experimentación, por ejemplo, cuando preparaba alimentos en la cocina del convento. En el verso 438 enuncia Sor Juana:

(...) y atónita aunque ufana, la suprema
de lo sublunar reina soberana,
La vista perspicaz libre de anteojos,
de sus intelectuales bellos ojos
(sin que distancia tema
ni de obstáculo opaco se recele,
de que interpuesto algún objeto cele),
libre tendió por todo lo criado:
cuyo inmenso agregado,
cúmulo incomprensible,
aunque a la vista quiso manifiesto
dar señas de posible,
a la comprensión no, que entorpecida
con la sobra de objetos y excedida
de la grandeza de ellos su potencia-,
retrocedió cobarde. (vv.438-453)

Con respecto a las sombras, el recurso del “sueño” fue utilizado en esa época –por varios autores– en campos como la literatura, la filosofía o la ciencia, utilizaron los sueños como un medio para expresar y plantear tópicos o conceptos. Por ejemplo, Kepler, Descartes, Pedro de Álvarez de Lugo, Quevedo, Calderón de la Barca, Shakespeare, Kircher, entre otros. Pero los sueños también, desde el punto de vista del pensamiento y la cosmovisión mesoamericana, tienen una significación relevante.

Así, el sueño es una puerta que permite conocer otros mundos y dimensiones. Recordemos con Eliade (1983) que hay una correspondencia estructural entre

las distintas modalidades de tránsito: de las tinieblas a la luz (sol), de la vida a la muerte, entre otras. Toda forma de “cosmos” (Universo, Templo, casa, cuerpo humano) está provista de una “abertura” superior. La abertura hace posible el paso de un modo de ser al otro, de una situación existencial a otra. Toda existencia cósmica está predestinada al “tránsito”: el hombre pasa de la pre-vida a la vida y, finalmente, a la muerte. Así, la abertura superior significa la dirección ascensional hacia el Cielo, el deseo de trascendencia.

Los siguientes conceptos: mal, bruto, guerra, tinieblas, oscuridad, castigo, funestas, muerte, cuerpo, duda, ignorancia, dogmatismo, herejía, ocultismo, engaño, magia, sentidos, error, obstáculo opaco, brujería, corrupción, silencio, súbditos, cárcel, estar mudo, caos, caída, estar ennegrecido, hueco, entre otros, nos remiten a la Inquisición. Esta, desde su creación, tuvo como objetivo extirpar las herejías. En la península se impusieron el exilio o la conversión a fin de mantener la pureza de la fe y el método fue el terror. Objetivos replicados en las colonias de América con los nativos encontrados en ellas y, posteriormente, con la población que surgió de la amalgama de europeos, criollos, negros, mestizos e indios.

Conclusiones

En consecuencia, Sor Juana Inés de la Cruz tuvo que convivir con el poder de la Inquisición y usar un recurso característico del Barroco para preservar su vida: la “simulación”, simular ser una monja y obedecer las normas a fin de lograr su objetivo de leer, estudiar, conocer, discutir sobre filosofía, teología, poesía y el conocimiento sobre la naturaleza. Así, en este juego de espejos de simulaciones, éxitos y enfrentamientos con la autoridad eclesiástica, la Décima Musa buscó definir su identidad como mujer, reivindicando su derecho a educarse, conocer y saber acerca del mundo, del mismo modo que lo hicieron los renacentistas varones.

El poema *Primero sueño* plantea un viaje onírico del alma en busca de la verdad y el conocimiento a través de un juego dialéctico de ascensión entre la luz y la sombra, desde un cuerpo físico que duerme y el alma que se libera de su cárcel material para elevarse hasta el sol, como representación máxima, de la

iluminación intelectual. La luz y la sombra son dos aspectos fundamentales de la vida y el conocimiento que, a partir del Renacimiento y la teoría de la perspectiva, aparecen en la pintura, dando vida y definición a lo representado. La representación, concepto fundamental de la epistemología del siglo XVII, manifiesta de forma adecuada la condición privilegiada del conocimiento humano.

Con el objeto de concluir, citamos el comienzo y el fin de su poema más famoso, *Primero sueño*, donde –entre otras cuestiones– describe un eclipse que ocurre en la madrugada:

Piramidal, funesta, de la tierra
Nacida sombra, al cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendo las estrellas; (vv.1-4)

Y termina:

(...) iba, y restituyendo
entera a los sentidos exteriores
su operación, quedando a la luz más cierta
el mundo iluminado, y yo despierta. (vv.972-975)

Referencias

- Aguilar Salas, L. (2015). Sor Juana, las monjas jerónimas y los deleites de la cocina. *Revista gastronómica digital*. Universidad del Claustro de Sor Juana. <http://www.claustromia.mx>
- Aristóteles. (1978). *Metafísica*. Ed. Sudamericana.
- Benítez, L. (1997). René Descartes y su influencia en el siglo XVII mexicano. *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, 4, 63-76. <https://doi.org/10.22201/ffyl.16656415p.1997.4.151>
- Eliade, M. (1983). *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Labor.
- Méndez, M. Á. (2001). Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana, y las mujeres. *Caravelle*, 76-77, 411-420. https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2001_num_76_77_411
- Paz, O. (1991). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Perié, M. A. (2003). Cuadros, cartas y espejos: L'oeil méthodique versus l'oeil curieuse. En Minhot, L. y Testa, A. (Comps.), *Representación en Ciencia y en Arte*. Ed. Brujas.
- Platón. (1973). *República*. EUDEBA.
- Puchmüller, A. (2020). Investigar la noción de otredad a partir de la literatura. Aportes desde la sociocrítica y la sociosemiótica. *RevId. Revista de Investigación y Disciplinas*, 2, 106-124. <https://www.evirtual.unsl.edu.ar/revistas/index.php/revid/article/view/7>
- Romeo Pemán, M., et al. (2010). *María Zambrano y Sor Juana Inés de la Cruz. La pasión por el conocimiento*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Sor Juana Inés de la Cruz. (1692). *Primero Sueño*.
- Torres Ríoseco, A. (1967). *Nueva Historia de la Gran Literatura Iberoamericana*. Emecé editores.
- Varilla, A. (2008). Las epístolas de Sor Juana en el siglo XVII novohispano. En M. Ranero Castro (Coord.), *Diversas de sí mismas. Filósofas y escritoras (Cuadernos de Trabajo*, 33, pp. 54-60). Universidad Veracruzana.
- Zaid, G. (2011). Lo jerónimo en Sor Juana. *Letras Libres*, 13(153), 36-39.

“Por ser ajena mi sangre”: identidad, extranjería y violencia simbólica sobre el “otro” en *Reinar después de morir*¹ de Luis Vélez de Guevara

Alejandra Herrera

Universidad Nacional de Salta-CIUNSa-ICSOH

aleherreradt@gmail.com

Fecha de recepción: 15/12/2024

Fecha de aceptación: 10/05/2025

Palabras clave: identidad, alteridad, mujer.

Resumen

El presente trabajo se encuentra dentro de las investigaciones del proyecto CIUNSa 2758 “Alteridad, imaginario y melancolía: representaciones del otro en el teatro del Siglo de Oro”, dirigido por la Dra. Marcela Sosa. El artículo analiza las representaciones femeninas de extranjería y otredad en *Reinar después de morir* (1622), de Luis Vélez de Guevara, a partir de la figura histórica de Inés de Castro y su recreación ficcional en el teatro aurisecular. Desde la perspectiva de extranjería se abordan los conceptos de forastero, extranjero, extraño y monstruo como parte de un *in crescendo* que configura la imagen imposible de la mujer como un “otro” totalmente ajeno. El análisis incluye una breve revisión de fuentes históricas y versiones teatrales que incluyen al *ciclo inesiano* como parte importante del relato del mito. Se sostiene que la extranjería de Inés no sólo opera como condición narrativa, sino también como estrategia dramática para interrogar las normas sociales y políticas del Barroco español. El análisis destaca cómo Vélez de Guevara adapta las convenciones teatrales del Siglo de Oro para explorar las tensiones entre el discurso amoroso y el orden político. La figura de Inés se presenta como una subjetividad liminar, definida a través de la mirada masculina y el sacrificio amoroso, pero también como portadora de una alteridad que desafía las categorías de pertenencia. El trabajo concluye que esta otredad femenina se articula en términos de fascinación y amenaza, y culmina simbólicamente en la imagen del monstruo, como síntesis de su ambigüedad política, social y sexual.

Key words: identity, alterity, woman.

Abstract

This study is part of the research conducted within the CIUNSa project 2758, “Alterity, Imagination, and Melancholy: Representations of the Other in Golden Age Theater,” directed by Dr. Mar-

1 A partir de aquí las citas se harán por la edición a cargo de C. George Peale. Grupo de investigación Rojas Zorrilla II. Proyecto TC/12. Disponible en Cervantes Virtual.

cela Sosa. The article analyzes female representations of foreignness and otherness in *To Reign After Death* (1622) by Luis Vélez de Guevara, focusing on the historical figure of Inés de Castro and her fictionalized depiction in early modern Spanish theater. From the perspective of foreignness, the concepts of outsider, foreigner, stranger, and monster are examined as part of a progressive escalation that constructs the impossible image of woman as a radically alien “other.” The analysis includes a brief review of historical sources and theatrical adaptations within the so-called “Inesian cycle,” which plays a key role in the myth’s development. The article argues that Inés’s foreignness functions not only as a narrative condition but also as a dramaturgical strategy to question the social and political norms of the Spanish Baroque. It highlights how Vélez de Guevara adapts Golden Age theatrical conventions to explore the tensions between romantic discourse and political order. Inés emerges as a liminal subjectivity, shaped by the male gaze and by sacrificial love, yet also bearing an otherness that challenges established categories of belonging. The article concludes that this feminine otherness is articulated in terms of both fascination and threat, ultimately symbolized in the figure of the monster, synthesizing her political, social, and sexual ambiguity.

El presente trabajo se encuentra dentro de las investigaciones del proyecto CIUNSa 2758 “Alteridad, imaginario y melancolía: representaciones del otro en el teatro del Siglo de Oro”, dirigido por la Dra. Marcela Sosa y continúa dentro las líneas de investigación referidas a las representaciones femeninas en dicho teatro, tema que he abordado en la mayoría de mis lecturas y que me interesa especialmente.

Como sabemos, en el siglo XVII, las mujeres y sus representaciones en escena adquirieron una importancia significativa no sólo por su gran atractivo visual, sino también por la capacidad de representar y cuestionar las normas sociales y culturales de la época. Durante este período, el teatro en sí se convirtió en un medio poderoso para explorar y expresar las complejidades del rol de la mujer en la sociedad y sus posibilidades escénicas.

Las imágenes femeninas en el tablado del Siglo de Oro responden a una amplia gama de construcciones dramáticas que no pueden ser leídas de forma homogénea. Es fundamental considerar las especificidades genéricas a la hora de analizar la representación de los personajes femeninos: no es lo mismo una protagonista de una comedia cómica, cuyas acciones suelen estar marcadas por el enredo, la astucia o la inversión paródica de roles, que una figura femenina en una comedia trágica o en una tragedia, donde suele encarnar conflictos de mayor carga simbólica y política, como el sacrificio, el honor, la obediencia o la transgresión. Estas distinciones resultan clave para comprender la complejidad de los modelos de feminidad que el teatro barroco propone y problematiza, así como la manera en que las estructuras genéricas condicionan las posibilidades de agencia o resistencia que pueden desplegar los personajes. En este sentido, *Reinar después de morir* presenta una heroína cuya extranjería y destino trágico la inscriben en una tradición distinta a la de las comedias ligeras, permitiendo una lectura centrada en los márgenes de lo normativo tanto en términos sociales como dramáticos. De este modo, las imágenes femeninas en el tablado funcionaban como un espejo de los modelos de “ser mujer” del siglo XVII, pero también ofrecían una imagen deformante que daba lugar a la subversión y a la re-imaginación de los roles de género. Así, las mujeres en el teatro, aunque en muchos casos limitadas a roles tradicionales y estereotipados, también podían ser representadas de manera que desafiaran las convenciones. Dichas figuras

femeninas a veces servían como vehículos para la reflexión sobre el poder y el deber, otras para tratar el amor, los celos y el deseo, y otras también, como en el caso que nos convoca, para abordar el problema de la otredad y la construcción de la identidad/alteridad de los sujetos femeninos.

A través de personajes como Inés de Castro o su antagonista Blanca, la Infanta de Navarra, se pueden visibilizar los hilos de la identidad, la extranjería y la violencia simbólica que atentaba contra las mujeres y su posición en el mundo. Para el análisis de *Reinar después de morir* se parte entonces de la cuestión del otro en tanto forasteros, extranjeros, extraños y monstruos (Izaola y Zubero, 2015). En esta obra de Vélez de Guevara, escrita en 1622, la extranjería de Doña Inés de Castro se convierte en un eje central para problematizar las relaciones entre la construcción de la identidad/alteridad de los personajes y la identidad/alteridad social dentro de las esferas de poder de los reinos de Castilla y Portugal.

Esta propuesta de lectura explora cómo las dinámicas de identidad/alteridad, representadas en la figura de Inés como una extranjera gallega en la corte portuguesa, se entrelazan con las estructuras de poder político patriarcal, figuradas en la imagen de Blanca, la infanta de Navarra y cómo la tensión entre ambas imágenes femeninas termina convirtiendo a Inés en un “otro” deshumanizado (objeto-animal) para justificar su exclusión y posterior eliminación. Esta extranjería, no sólo la marca como diferente, sino que también justifica la violencia simbólica y real que se ejerce sobre ella. La identidad de Inés, entonces, se convierte en un constructo impuesto por el poder político de los hombres que buscan mantener su posición a través de la exclusión del “otro”.

De la Historia a la Leyenda: el ciclo *inesiano*

Inés de Castro nace en la Comarca de la Limia, España en ¿1320? y muere en 1355 en Coímbra, Portugal. Reina de Portugal. Hija natural de Pedro Fernández de Castro y de la dama portuguesa Aldonza Soares de Valladares.

La prematura muerte de su madre y su lejano parentesco con la Familia Real castellana la llevaron hasta Peñafiel (Valladolid), donde permaneció en la Cor-

te de Juan Manuel, el infante-poeta. En 1341 viajó hasta la Corte portuguesa en calidad de dama de compañía de Constanza Manuel, prometida del príncipe Pedro (1320-1367), del que, poco después, se convirtió en amante. La relación se consolidó a la muerte de Constanza en 1345. La creciente influencia de la dama gallega sobre el príncipe heredero alarmó a Alfonso IV (1290-1357), especialmente porque tras ella se encontraban sus hermanos, adalides del partido castellano de los Castro, lo que podía propiciar la implicación de Portugal en las luchas dinásticas por la Corona de Castilla. Por otra parte, de la unión de Pedro e Inés, por entonces retirados a Coímbra, habían nacido tres hijos: Beatriz, Juan y Dionís (otro hijo, Alfonso, vivió sólo unos meses), quienes, de regularizarse la unión, podían ser firmes candidatos al Trono en detrimento del futuro Fernando I (1345-1383), hijo de Constanza. De ahí que, con el respaldo de la Corte, el monarca portugués decretara la ejecución de Inés. La sentencia la llevaron a cabo tres caballeros de la Corte, Alvaro Gonçalves, Pero Coello y Diogo Lopes Pacheco, el 7 de enero de 1355 en la llamada Quinta das Lágrimas de Coímbra. Tras la muerte de Inés, el príncipe Pedro se levantó en armas contra su padre y acaudilló un levantamiento popular que, durante dos largos años, sumió a Portugal en la guerra civil. A poco de firmarse la paz, la muerte de Alfonso IV lo llevó al trono en 1357. Una vez coronado, Pedro I ajustició a los asesinos de Inés (a excepción de Pacheco, que huyó y pudo refugiarse en la Corte papal de Aviñón), proclamó su matrimonio contraído en secreto en 1354 y, al ser reconocido este por las Cortes de Cantahede, coronó a Inés como reina de Portugal.

La leyenda asegura que Pedro I de Portugal (conocido como el Cruel o el Justiciero) mandó desenterrar el cadáver de su esposa y obligó a la Corte a rendirle pleitesía. El relato de los hechos aparece por primera vez en la *Crónica de Alfonso IV* (siglo XIV); luego la literatura y el arte no fueron indiferentes ante la historia y, tras ser tratada en diversos poemas, como los de García de Resende (*Trovas à morte de dona Inês de Castro*, 1516) o Mota (*Visão de Inês de Castro*, c. 1520), fue mencionada por Luis de Camões en *Os Lusíadas* (1572) e inspiró a Antonio Ferreira la primera obra dramática del teatro portugués, *Tragedia de dona Inês de Castro* (1558). De Portugal, el tema pasó a la literatura castellana, y Jerónimo de Bermúdez escribió *Nise lastimosa* (1571) y *Nise laureada* (1577), y Suárez de Alarcón el extenso poema *La infanta coronada* (1606). En él se basó

Luis Vélez de Guevara para su tragedia *Reinar después de morir* (1622).

Según Patrizia Botta (1993) estos hechos históricos, transmitidos por los cronistas y documentados por el sepulcro de Alcobaça, muchos elementos legendarios se han ido añadiendo a lo largo de los siglos, unos formados por transmisión oral y recogidos por varios textos literarios, otros forjados por literatos que escribieron sobre Inés y luego pasados al patrimonio de la tradición oral:

Así por ejemplo se añaden el episodio macabro de la coronación del cadáver y besamano por parte de los súbditos, o el del casamiento póstumo (muy desarrollados en varias obras tardías); o incluso, el episodio del encuentro del rey D. Alfonso con Inés rodeada de sus hijos, o el de los hijos también asesinados junto a su madre, o aún la leyenda de la *Quinta das Lágrimas* y *Fonte dos Amores*, actualísima aún hoy día en Coímbra, y muchos otros más. Entre todos los añadidos legendarios, el que más nos interesa en esta circunstancia es uno muy curioso y bastante desatendido por los críticos especialistas: el del fantasma de D. Inés que, poco después de muerta, se aparece al infante D. Pedro para hablarle y dialogar con él. (1993, p.88)

El ciclo inesiano, entonces, comprende este conjunto de relatos históricos, crónicas, poemas y piezas teatrales que han construido la figura de Inés de Castro como un emblema del amor trágico y la victimización política. Dentro de este corpus, la obra *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara se destaca por su particular inscripción en el teatro barroco español, al ser una de las escasas tragedias escritas en lengua castellana que asume la materia inesiana como eje central. Su inclusión en este ciclo responde tanto a la fidelidad con que recoge los hitos fundamentales de la leyenda como a la complejidad con que dramatiza los dilemas morales y políticos en torno a la figura de Inés. A diferencia de otras versiones que acentúan el tono sentimental o ejemplarizante, la obra de Vélez combina una estructura dramática rigurosa con una intensa elaboración simbólica, en la que la extranjería y el género se entrelazan como signos de marginalidad.

La obra fue escrita y representada en el contexto de la corte de Felipe IV, en una etapa de florecimiento del teatro áulico y de creciente codificación del gusto cortesano. Luis Vélez de Guevara, autor prolífico y figura reconocida en el ámbito teatral del Siglo de Oro, compone esta pieza hacia 1622, cuando la monarquía hispánica enfrentaba crecientes tensiones internas y externas. En ese clima de incertidumbre política y sensibilidad ante la imagen del poder, *Reinar después de morir* adquiere una resonancia particular, al ofrecer una reflexión dramatizada sobre la legitimidad, el linaje y el sacrificio en nombre del Estado. Su recepción inicial estuvo marcada por la acogida favorable en círculos cultos y cortesanos, aunque su circulación posterior fue más limitada en comparación con otras obras del ciclo.

Imágenes en contienda: Inés y Blanca

Sin duda, el conflicto entre Portugal y Castilla no sólo es un trasfondo político en la obra, sino que también moldea las identidades de Inés y la Infanta Blanca. Mientras que Inés es la víctima de un sistema que no la acepta debido a su origen y su relación con el príncipe, la Infanta es una representación de la política real que busca controlar el poder a través de alianzas matrimoniales. La tragedia de Inés se convierte así en una alegoría de la construcción de la identidad/alteridad en términos negativos y de las tensiones entre el amor personal y los imperativos políticos, mientras que la Infanta manifiesta las exigencias positivas de un sujeto que responde a la política de estado y al sacrificio que esta demanda en favor del deber ser de una mujer principal.

Según Izaola y Zubero (2015), la sociología y la antropología han teorizado la cuestión de la otredad recurriendo a cuatro conceptos o tipos ideales (el forastero, el extranjero, el extraño y el monstruo), cada uno de los cuales constituye una aproximación particular al fenómeno de la diferencia: el forastero es el “otro” más próximo en el espacio de la otredad, es un híbrido cultural que se relaciona directamente con la figura del nómada; el extranjero en el lenguaje cotidiano tiene un significado evidente y unívoco: aquel que, viviendo entre nosotros, tiene la nacionalidad de otro estado, sin embargo, la relación de extran-

jería provoca dinámicas de distanciamiento (extrañeza) que nacen no de las diferencias “objetivas” (lengua, costumbres, rasgos fenotípicos) sino de consideraciones subjetivas que convierten a los otros en “otros”; el extraño supone la permanencia en la situación de otredad, a diferencia de las otras categorías, cualquiera puede ser o convertirse en un extraño por medio de una construcción política, ya que es sometido a un proceso de definición o conversión de “extraño” desde los otros; el monstruo simboliza la otredad de los mundos posibles, habita una ambigüedad esencial en las que se sintetizan el tabú y el deseo, los límites y la transgresión, lo humano y lo no humano. Cada uno de estos conceptos transmite una imagen muy distinta del sujeto o del colectivo al que se define como “otro”: una imagen de relativa proximidad en unos casos, una imagen de alejamiento y hasta de diferencia radical en otros. Asimismo, dichos autores consideran que todos los grupos humanos construyen imágenes de los considerados “Otros” como una forma de autoidentificación: “Sea como sea, debemos ser conscientes de que estas imágenes son eso, imágenes, construcciones sociales elaboradas mediante la selección arbitraria de ciertos rasgos diferenciales de esas personas o grupos” (2015, p. 106).

Si partimos de la idea de que la definición que hacemos del “Otro” además de generar una imagen o representación condiciona nuestra relación con él, asumiremos que en el teatro es sobre todo a través del discurso y de la imaginación que se construye la diferencia de la identidad/alteridad. De este modo, a partir de los cuatro constructos teóricos propuestos (el forastero, el extranjero, el extraño y el monstruo) se analizan a los dos personajes femeninos en contienda.

Identidad y Alteridad de la Infanta

La figura de la Infanta Beatriz se construye en tensión con la extranjería de Inés. Aunque ambas comparten una posición subordinada dentro del engranaje cortesano, la Infanta representa la legitimidad y la pertenencia, mientras que Inés encarna la amenaza y el desorden. En este sentido, la Infanta se presenta como “propia” frente a la “ajena”, como parte del proyecto político nacional frente a la figura desestabilizadora de la extranjera. Esta oposición remite a las

categorías propuestas por Izaola y Zubero (2015): el forastero (temporal y asimilable), el extranjero (definido por la exclusión jurídica y cultural), el extraño (que interpela lo familiar desde la diferencia) y el monstruo (que subraya lo radicalmente otro). La Infanta, si bien desplazada en el orden amoroso, no representa una otredad radical, sino una alteridad funcional al orden político. En el contexto del teatro del Siglo XVII, este tipo de personajes femeninos aparecen como figuras de contención que permiten la reafirmación del sistema patriarcal y monárquico sin ponerlo en crisis.

Si bien la Infanta de Navarra no pertenece a Portugal, su espacio se encuentra legitimado y consolidado por cuna y por matrimonio. La Infanta representa la identidad de la nobleza que está profundamente ligada al deber y al servicio del estado. A diferencia de Inés, la Infanta encarna los valores de la lealtad al reino y al deber dinástico, lo que la convierte en una pieza clave en el conflicto entre Portugal y Castilla. Su identidad también está construida sobre la idea del sacrificio personal por el bien del reino, así, la Infanta se posiciona como un símbolo de la nobleza y la lealtad política. Desde esta perspectiva Blanca no es “otro” en Portugal: “Yo, señor, soy vuestra esposa, / y debéis considerarme / reina ya de Portugal, / si fui de Navarra infante” (Vélez de Guevara, 2014, vv.423-426).

La alteridad de la Infanta sí se construye en relación con Inés y se expresa en términos de rivalidad:

Infanta: Bien que Inés es muy bizarra,
y aunque hermosa llegue a verse,
no es justo llegue a oponerse
a una infanta de Navarra,
que compitiendo las dos,
aunque es grande su belleza,
para igualar mi grandeza
el sol es poco, ¡por Dios! (vv.929-936)

Mientras que Inés es vista como la “otra mujer”, la Infanta, a pesar de su legi-

timidad política, se siente relegada en su papel debido al amor del príncipe por Inés. Esta rivalidad refuerza la percepción de Inés como una intrusa en el ámbito de poder que la Infanta cree merecer:

¿Han sucedido a mujer
como yo tales desaires?
¿Cómo es posible que viva
quien ha oído semejante
injuria? ¡Al arma, venganza!
¡Despida el pecho volcanes
hasta quedar satisfecha!
¡Muera conmigo quien hace
que a una infanta de Navarra
el decoro le profanen! (vv.609-618)

La Infanta también simboliza a Castilla en la corte portuguesa, lo que la posiciona en una relación de alteridad positiva frente a los personajes portugueses. En el Acto II la configuración de la infanta como “mujer principal” obliga a su honor a morir o vengarse:

Infanta: Aunque lo advierto, no ignoro
también que en desprecio tal
una mujer principal
atropella su decoro.
Deja ya de aconsejarme
y repara, que agraviada,
ofendida y despreciada,
he de morir o vengarme (vv.917-924)

Identidad y Alteridad de Doña Inés de Castro

Doña Inés se constituye como figura fronteriza: extranjera por origen, extraña por su inserción amorosa en la corte portuguesa, y finalmente monstruosa en la medida en que su permanencia más allá de la muerte subvierte el orden natural y político. Esta categorización permite pensar su representación como síntesis de las nociones desarrolladas por Izaola y Zubero (2015), donde la extranjería deviene condición de monstruosidad simbólica. A través de su sacrificio, Inés es transformada en ícono trágico y objeto de legitimación *post mortem*, pero también en figura liminar que denuncia los límites del poder. La obra de Vélez de Guevara se inserta así en una tradición dramática que utiliza el personaje femenino para representar conflictos de soberanía, legitimidad y deseo, al tiempo que reelabora mitos históricos desde una perspectiva barroca marcada por la ambigüedad, la teatralidad del poder y la tensión entre apariencia y verdad. En este sentido, el personaje de Inés resuena con otras heroínas trágicas del teatro del XVII, pero se distingue por la intensidad simbólica de su extranjería y su capacidad de interpelar el núcleo mismo del orden político representado en escena.

La identidad de Inés se construye fundamentalmente a través de la mirada de D. Pedro, su amor y lealtad son la base de la relación, que en definitiva desafía las convenciones sociales y políticas de su tiempo. Inés también es caracterizada como una figura bella e inocente atrapada en una red de intrigas políticas que están más allá de su control. En el Acto I se configura la identidad divina de Inés de Castro (deidad, ángel, sol) ubicada en un espacio bucólico, la quinta donde habita con sus hijos. Su identidad como víctima resalta el contraste entre la pureza de su amor y la crueldad del poder político. La alteridad de Inés se construye a partir de la relación de extranjería puesto que, a pesar de estar en la corte de Portugal, Inés es percibida como una “otra” debido a su origen gallego, lo que subraya su condición de extranjera en el contexto del conflicto entre Portugal y Castilla. Su alteridad se utiliza como un pretexto para justificar la hostilidad hacia ella y para resaltar su vulnerabilidad. La alteridad de Inés también se construye en función de su utilidad en el juego político. Ella es vista por el rey y otros personajes de la corte como un obstáculo para las ambiciones dinásticas y, por lo tanto, su eliminación se presenta como una necesidad polí-

tica: **"Egas:** Señor, / ved que para vuestro reino / este inconveniente es grande.
Alvar: Y con este impedimento / de doña Inés, doña Blanca / no logrará su deseo / de casar en Portugal". (vv.885-891)

En *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara, la extranjería de Doña Inés de Castro se revela como una construcción social que refuerza las dinámicas de poder en la corte portuguesa. La identidad de Inés, como gallega en un contexto portugués, es modelada no solo por su origen geográfico, sino por las percepciones y prejuicios de quienes la rodean. Su extranjería no es un hecho neutral, sino una etiqueta que los actores de poder utilizan para consolidar y justificar la jerarquía social y política.

En la obra, la construcción de la identidad de Inés como extranjera parte de la utilización de la leyenda como condensadora de sentido y sirve para marcarla como "otra", una figura que, a pesar de sus vínculos afectivos con el príncipe don Pedro, nunca puede pertenecer completamente al círculo privilegiado de la corte. Esta alteridad se convierte en un recurso discursivo que los personajes en el poder, como el rey don Alonso, emplean para cuestionar su legitimidad y, en última instancia, para deshumanizarla. A través de este proceso, la identidad de Inés es reducida a su condición de extraña, animal y más tarde de monstruo lo que la despoja de cualquier reclamo legítimo sobre el espacio que ocupa en la sociedad y la política de Portugal y lo que justifica su asesinato.

La construcción de Inés como una extraña también está estrechamente vinculada a las relaciones de género. Como mujer, su alteridad es doble: no sólo es una extraña en un espacio dominado por los hombres portugueses, sino que también es una extraña en una sociedad patriarcal que la percibe como un objeto de transacción o un obstáculo en los juegos de poder. Su amor por don Pedro, que debería ser una fuente de unión y legitimidad, se convierte en un pretexto para su condena, precisamente porque desafía las normas de género y poder que rigen la corte. La resistencia de Inés a ser definida únicamente por su extranjería y su papel como mujer subraya las tensiones inherentes en la construcción de identidades sociales en un contexto de poder que va convirtiéndola en un monstruo temible:

Inés: Infanta, con el respeto

que a tanta soberanía
se debe, deciros quiero
que no ajéis, no, mi nobleza
lo encumbrado con ejemplos.
Yo soy doña Inés de Castro
Coello de Garza, y me veo,
si vos de Navarra infanta,
reina de aqueste hemisferio
de Portugal, y casada
con el Príncipe don Pedro
estoy primero que vos.
Mirad si mi casamiento
será, Infanta, preferido,
siendo conmigo hoy primero.
No penséis, señora, no,
que es profanar el respeto,
que debo hablaros así,
sino responder que intento
desempeñar a mi esposo,
pues si él asiste en mi pecho,
con él habláis, no conmigo,
y puesto que soy él, debo,
si habláis con doña Inés,
responder como don Pedro (vv.1424-1448)

La animalización de Inés es otro recurso de exclusión que se manifiesta de manera explícita a través de su nombre, Inés de Castro Cuello de Garza, que más

adelante resuena con la palabra “ave” en las metáforas y alusiones dentro de la obra. Esta animalización no solo la deshumaniza, sino que la posiciona como presa dentro de un espacio dominado por hombres y mujeres de poder que la cazan, tanto literal como figuradamente. Las escenas de caza que aparecen en la obra son una representación visual y simbólica de este proceso, en el cual Inés es la víctima de un juego de poder brutal en el que es perseguida y sacrificada como parte de una estrategia política y personal:

Brito: Vete de presto,
que viene la Infanta acá.

Inés: ¿La Infanta acá?

Brito: Pretendiendo
hallar en esa ribera,
por no perder el trofeo,
una garza que del aire
hoy ha derribado, entiendo
que ha de llegar.

Inés: Oye, Brito,
¿garza?

Brito: Sí.

Inés: ¿Y ella la ha muerto?

Brito: Ella ha sido, que a volar
con un escuadrón soberbio
de pájaros salió armada.

Inés: Escuadrón sería de celos,
pues vino a matarme a mí.

Brito: En un alazán soberbio,
con la rienda en la una mano,

y en la otra uno de ellos,
la vieras como una Palas,
o la borracha de Venus (vv.1317-1334).

Estas escenas de caza, que refuerzan la condición de Inés como una figura perseguida, funcionan también como denuncia sobre las relaciones de género. En una sociedad patriarcal como la que se representa en la obra, la mujer es vista como un objeto de caza, una entidad a la que se puede capturar y subyugar. La animalización de Inés representa cómo su identidad es construida no sólo en función de su extranjería, sino también como un ser subalterno en la jerarquía de género.

La caza y la animalización en la obra, por tanto, son herramientas simbólicas que Vélez de Guevara utiliza para explorar las complejas interacciones entre identidad, alteridad, poder y género. Inés, a través de su extranjería y su animalización, se convierte en un símbolo de la violencia que las estructuras de poder ejercen sobre aquellos que consideran como “otros”, ya sea por su origen, género, o posición social. Esta representación pone de relieve cómo las sociedades no solo construyen identidades de forma social, sino que también legitiman la violencia y la exclusión a través de estas construcciones, utilizando la deshumanización como una estrategia de eliminación.

Conclusión

En *Reinar después de morir*, la figura de Inés de Castro se configura como un dispositivo dramático privilegiado para explorar la extranjería femenina y sus múltiples dimensiones. A través de su inscripción como forastera en la corte portuguesa, la obra visibiliza las tensiones entre pertenencia y exclusión en una estructura de poder regida por la sangre, el linaje y el mandato político. Inés no sólo es extranjera en términos geográficos, sino también simbólicos: su cuerpo, su deseo y su maternidad irrumpen como elementos desestabilizadores en el orden cortesano.

La dramaturgia de Vélez de Guevara intensifica esta otredad al presentar a Inés como extraña, en el sentido de que su presencia se torna inquietante, ambigua,

situada en los márgenes de lo aceptable. No es una amenaza abierta, sino un elemento que genera desconcierto, en tanto no puede ser asimilado ni rechazado sin consecuencias trágicas. En ese sentido, la figura de Inés se aproxima al concepto de monstruo, entendido no sólo como aberración física, sino como encarnación de una disonancia estructural en el cuerpo político y familiar: una figura que muestra lo que no debería mostrarse, una excepción que revela la fragilidad de la norma. El monstruo es ese otro capaz de atravesar las fronteras, de desobedecer las prohibiciones y de incumplir los tabús, que quiere mezclarse, mestizarse, hibridarse, y, al hacerlo, amenaza con disolver las distinciones que creíamos y queríamos claras. Por lo tanto, el sacrificio final es el punto culminante de este proceso, donde la extranjería y la violencia simbólica se entrelazan para justificar la eliminación de lo que es percibido como una amenaza, como lo extraño. Así, Inés se vuelve signo de la ambivalencia barroca: simultáneamente víctima y perturbadora, idealizada y sacrificial. Su ejecución pública, lejos de clausurar el conflicto, lo intensifica, inscribiéndola en una lógica de expiación necesaria para restaurar el orden. La tragedia, en su capacidad para teatralizar lo irresoluble, ofrece un marco eficaz para desplegar estas tensiones, y la extranjería de Inés deviene no sólo motivo argumental, sino lugar crítico desde el cual interrogar el vínculo entre poder, género y alteridad.

Referencias

- Botta, P. (1993). El fantasma de Inés de Castro entre leyenda y literatura. *AISO. Actas III*, pp.87-95. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_2_011.pdf
- Izaola Argüeso, A. y Zubero Beascochea, I. (2015). La cuestión del otro: forasteros, extranjeros, extraños y monstruos. *Papers. Revista de Sociología*, 100(1), 105-129. <https://papers.uab.cat/article/view/v100-n1-izaola-zubero>
- Vélez de Guevara, L. ([1579-1644] 2014). *Reinar después de morir* (C. G. Peale, Ed.). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc-fn318>

Horror y hedor en *El príncipe constante* de Calderón: representaciones de la alteridad en el teatro del Siglo de Oro

Marcela Beatriz Sosa

Universidad Nacional de Salta - ICSOH

sosamar57@gmail.com

Fecha de recepción: 14/12/2024

Fecha de aceptación: 30/04/2025

Palabras clave: representaciones, alteridad, Calderón, memoria

Resumen

La comedia *El príncipe constante* (2015 [1629]) de Calderón de la Barca, de base histórica, gira en torno al Infante don Fernando de Portugal (1402-1443), tomado como rehén cuando él y su hermano Enrique, el Navegante, realizaron una incursión militar contra Tánger. El prisionero debía ser intercambiado por Ceuta, ciudad en manos cristianas, según el testamento del rey Duarte; sin embargo, se niega a ser liberado a cambio de entregar la ciudad y desde este momento es tratado brutalmente como esclavo por el rey marroquí hasta llegar a un estado de degradación y hedor que culmina con su enfermedad y muerte.

Musulmanes y cristianos entablan relaciones que los definen como sujetos individuales y colectivos, representan una religión y ésta a su vez, una identidad. Lo cual conduce a la cuestión de la alteridad. Este trabajo pretende mostrar cómo la *memoria* recuperada en el siglo XVII sobre la muerte del Infante Fernando, ocurrida en el siglo XV a manos del poder islámico a través de la actualización calderoniana, coadyuva a estrategias de tecnología pastoral de la monarquía hispana y al gobierno del *otro*, alertando contra cualquier posible disidencia. Nuestra mirada se centrará en el cuerpo abyecto y el hedor del príncipe Fernando, pero también en aquellas estrategias retóricas y dispositivos (meta) teatrales que permiten leer en el texto la transcripción de la identidad/alteridad.

Key words: representations, alterity, Calderón, memory

Abstract

The historical comedy *El príncipe constante* (2015 [1629]) by Calderón de la Barca revolves around the Infante Don Fernando of Portugal (1402-1443), who was taken hostage when he and his brother Enrique el Navegante carried out a military raid against Tangier. The Infante was to be exchanged for Ceuta, a city in Christian hands, according to the testament of King Duarte. Prince Fernando refuses to be released in exchange for giving up the city and from that moment he is brutally treated as a slave by the Moroccan king, until reaching a state of degradation and

stink that culminates with his illness and death.

Muslims and Christians enter into relationships that define them as individual subjects, but also as collective: they represent a religion and this, in turn, an identity. This leads to the question of otherness. This work aims to show how the memory recovered in the seventeenth century of the death of the Infante Fernando occurred in the fifteenth century at the hands of the Islamic power -through the Calderonian update-, contributes to strategies of pastoral technology of the Hispanic monarchy and the government of the *other*, warning against any possible dissent. Our gaze will focus on the abject body and the stench of Prince Fernando, but also on those rhetorical strategies and (meta)theatrical devices that allow us to read in the text the transcription of identity/alterity.

Introducción

La obra de Calderón de la Barca *El príncipe constante* (2015 [1629]) ha sido ase-
diada desde distintos ángulos¹: la santidad del infante Fernando, el estoicismo
y su relación con la (in)constancia, la categorización genérica –si admite o no la
calificación de “tragedia” pues es una comedia hagiográfica en torno a un már-
tir cristiano², los logros líricos de los dos sonetos insertos, la vinculación con
la historia portuguesa. Sin embargo la perspectiva que nos interesa abordar es
el tratamiento de la alteridad³, cuestión que, no por obvia, ha sido suficiente-
mente esclarecida.

La hipótesis de nuestra investigación es que el teatro barroco, en tanto fenóme-
no de masas e instrumento propagandístico del Estado, constituía un soporte
discursivo de extraordinaria potencia para representar la otredad *al interior*
de la sociedad metropolitana del ‘600, que manifestaba una profunda escisión
entre un nosotros/los otros. Polaridad que implicaba la pertenencia a la ma-
yoría católica, sede de la identidad sociocultural, frente a sectores marginales
y sospechados de heterodoxia (cristianos nuevos, criptojudíos, criptomusul-
manes, herejes, indios...). Si bien el contexto contrarreformista de la España
del siglo XVII avalaba operaciones discursivas de apología y propaganda en
función de la homogeneización del imaginario social⁴, es posible problemati-
zar el carácter monolítico del discurso teatral mediante la confrontación de las
representaciones de la otredad en una pluralidad de textos pertenecientes a
distintos dramaturgos barrocos, inclusive en aquellos denominados canónicos
u “oficialistas” como Calderón de la Barca.

1 Citamos algunos de los numerosos estudios sobre esta comedia (Porqueras Mayo, 1974; Rodríguez Puértolas, 1991; Baczyńska, 1996; Rodríguez Rodríguez, 2000; Stroud, 2006; Serrano Deza, 2007; Martí, 2008; Hernando Morata, 2015; Álvarez Sellers, 2015; Checa, 2023).

2 Quienes niegan que esta obra sea una tragedia subrayan su incongruencia con la de-
finición aristotélica del género. Durante décadas se problematizó el hecho de que el teatro
áureo español hubiera producido tragedias por su catolicismo (a causa de la posibilidad de la
salvación eterna) y/o por su devoción patriótica. A modo de ejemplo véase Parker (1962), Rei-
chenberger (1965), Antonucci (2012), Yannick (2020).

3 Problemática que estamos abordando en el Proyecto N° 2758 (CIUNSa): “Alteridad, ima-
ginario y melancolía: representaciones del *otro* en el teatro del Siglo de Oro” (2022-2025), bajo
mi dirección.

4 Recordemos que el teatro en el siglo XVII estaba sujeto al férreo control de la Inqui-
sición, por lo cual la posibilidad de lo “escenificable” debía moverse cautelosamente entre lo
explícito y lo velado o aludido.

Precisamente los hechos ficcionalizados en *El príncipe constante* permiten observar cómo musulmanes y cristianos entablan relaciones que los definen como sujetos individuales pero también colectivos, pues representan una religión y esta, a su vez, una identidad, dado que la acción dramática trata de las disputas territoriales y religiosas entre los reinos de Portugal y de Fez (en el norte de África) durante el siglo XV.

Este trabajo pretende mostrar cómo la actualización calderoniana en el siglo XVII de la muerte sacrificial del Infante Fernando, a manos de los musulmanes en el siglo XV coadyuva a distintas estrategias de tecnología pastoral de la monarquía hispana⁵ e, indirectamente, al gobierno del “otro”, alertando contra cualquier posible disidencia. Nuestra mirada se centrará en el cuerpo abyecto del príncipe Fernando, en su hedor y aquellas estrategias retóricas y dispositivos (meta)teatrales que permiten leer en el texto la transcripción, a veces difusa o ambigua, de la identidad/alteridad.

Los hechos y la intriga

Haremos una sucinta referencia a los componentes específicos que Calderón rescata y manipula en función de las estrategias retóricas que sustentan la comedia. En 1437, los Infantes Fernando y su hermano Enrique el Navegante realizaron una incursión militar contra Tánger que fracasó. Fernando fue tomado como rehén, en paralelo al hijo del rey Salah ben Salah, en prenda de un acuerdo entre ambas naciones, ya que los musulmanes exigieron para la liberación del primero la ciudad de Ceuta que había sido conquistada por los portugueses en 1415. Aunque se negoció en varias ocasiones libertar al Infante (con planes de fuga, inclusive), la situación del rehén no cambió durante seis años. Fernando murió finalmente en Fez en 1443. En 1471, es decir, veintiocho

5 El reino de Portugal es anexado a España bajo el gobierno de Felipe II y esta incorporación se produce desde 1580 hasta 1640. Así, la gesta portuguesa es reivindicada como propia por Calderón. La historia portuguesa constituye el tema de diversas obras españolas del s. XVII por otra razón pragmática: numerosas compañías teatrales pasaban a Portugal y representaban sus repertorios en Lisboa. Es de suponer que el público local recibiría con especial beneplácito la ficcionalización de su pasado heroico.

años después, Alfonso V tomó Arcila y recuperó las reliquias de Fernando⁶, a cambio de la mujer e hijos del gobernador.⁷

EPC entrelaza dos intrigas: una gira en torno a la melancolía de la bella Fénix, hija del rey de Fez, y su enamorado, el general Muley, pero prometida al príncipe Tarudante, mientras que la otra tiene como protagonistas a los Infantes y Maestres de las órdenes de Cristo y de Avis⁸, don Fernando y don Enrique, quienes llegan a la costa africana para atacar Tánger. En una escaramuza, Fernando apresa a Muley, pero le concede la libertad, forjándose una relación de respeto mutuo. Posteriormente los cristianos son derrotados por las fuerzas del rey y Fernando es llevado como rehén para ser intercambiado por Ceuta. En este ínterin, fallece el rey Duarte quien, en su testamento, ha dispuesto la liberación de Fernando y la entrega de la ciudad. El príncipe se opone a este trato. A partir de este momento es tratado brutalmente como esclavo y llevado a un estado de degradación que culmina en su enfermedad y muerte, ante la pesadumbre de Muley que no ha podido ayudarlo a escapar.

Llega el ejército cristiano triunfador encabezado por el espectro de Fernando. La profecía árabe se cumple con el trueque⁹ de la libertad de Fénix –tomada prisionera por Alfonso y Enrique– a cambio del ataúd de Fernando¹⁰ que acaba de fallecer. La otra condición impuesta por el rey cristiano, que anuda ambas intrigas, es que Fénix se case con Muley.

Como vemos, más allá de la inclusión de la trama personal y de los persona-

6 Las crónicas relatan que Fernando, quien murió de disentería, fue desmembrado y expuesto, por lo que su ignominia alcanzó también a sus restos que descansan en Batalha.

7 Para los componentes históricos relativos a la intriga de la comedia –sobre los cuales hay varias versiones– nos atenemos a las referencias de Isabel Hernando Morata, responsable de su edición crítica de 2015, por la cual citaremos. De ahora en adelante identificamos *El príncipe constante* con la sigla EPC.

8 Son maestros de las órdenes de Cristo (procedente de la del Temple) y de Avis, esta última filial de Calatrava y destinada a defender la frontera de los almohades.

9 Remarcamos el valor comercial de este término puesto que todo el tiempo se repite que Fénix ha de ser el “precio” de un muerto.

10 El rey pretende seguir ensañándose con el ataúd de Fernando suspendido sobre la muralla de la ciudad, para que sea un padrón (“la columna de piedra, con una lápida o inscripción de alguna cosa que conviene que sea perpetua y pública” (*Diccionario de Autoridades*, Tomo V, 1737).

jes ficcionales de Fénix y Muley, hay una reducción del tiempo transcurrido entre el momento del cautiverio y la muerte del Infante –que en la realidad se produjo luego de seis años– y entre esta y el rescate de sus restos que, como sabemos, ocurrió veintiocho años después. Además, la escena entre el rey de Fez y Alfonso, sucesor de Duarte, quien ofrece riquezas y bienes a cambio de Fernando, nunca ocurrió en la historia. Son pujas políticas en la península las que entorpecerán la negociación de la libertad del príncipe. Ese significativo acortamiento temporal se relaciona con la magnificación del sacrificio de Fernando, lo cual añade un intenso y eficaz efecto de teatralidad.

En cuanto a la inclusión de los personajes ficcionales, fijémonos en la escena en que se enfrentan Fernando y Muley: el primero lo vence y muestra su magnanimidad, ya que habiéndose presentado este como sobrino del rey y general, el Infante lo libera, a diferencia de la conducta del rey de Fez y de la situación de rehén que se producirá casi inmediatamente. El contraste entre ambos representantes del poder (y entre ambos mundos) se hace más evidente aún por este paralelismo antitético. Asimismo, el encuentro personal de Muley y el príncipe –que emula el galante y cortés trato entre moros y cristianos presente en las novelas moriscas– establecerá un pacto de lealtad que condicionará futuras acciones del cautivo, prisionero también de su propio código moral. Con respecto a Fénix, se verá su fundamental rol al analizar el siguiente punto, aunque la presencia del principio constructivo bipolar nos permite intuir cuál es.

Estrategias retóricas y escénicas

a) La representación de la oposición mar/jardín

La obra se abre con el jardín del rey moro. Fénix se viste mientras los cautivos de Fez cantan para divertir su melancolía¹¹ (I, vv.1-6), aunque resaltan precisamente lo perecedero de glorias y beldades (I, vv.21-24). Fénix sale al jardín –lindante con el mar– y para terminar de acicalarse pide un espejo¹². No sabe a qué atribuir su tristeza. Aunque hermosos, ni el jardín ni el mar pueden contentarla:

11 Véase el tratamiento de la melancolía en el Siglo de Oro como una enfermedad social que asumía múltiples formas en Sosa y Balestrino (2022).

12 Como sostiene R. de la Flor, el espejo es un “agente libidinal (...) de primer orden, (que) termina metaforizando, en una inversión que resulta muy impresiva, la condición caduca, constituyéndose en una alegoría objetual de la evanescencia” (2007, p.363).

Pues no me puede alegrar,
formando sombras y lejos,
la emulación que en reflejos
tienen la tierra y el mar,
(...)
siendo ya con rizas plumas,
ya con mezclados colores,
el jardín un mar de flores
y el mar un jardín de espumas.
Sin duda mi pena es mucha:
no la pueden lisonjear
campo, cielo, tierra y mar. (I, vv.69-97)

Así, el cambiante espejo que es el mar no satisface a Fénix, como ninguno de los otros elementos calderonianos¹³. Todos expresan la reversibilidad y mutabilidad de la naturaleza, lo cual la inquieta. Luego sabremos que sus sentimientos también son mudables como esa misma naturaleza porque tampoco siente una gran pasión por Muley (él mismo la acusa de inconstante). Fénix es la inconstancia misma, lo efímero (por ello la equiparación con las flores, que estremece a la mora), como ha señalado Martí (2008)¹⁴; de allí también su melancolía, en oposición a la paciencia y constancia de Fernando. Con respecto al jardín, las flores que recoge y entrega el príncipe cautivo a Fénix acompañadas por el bello soneto "A las flores", son una metonimia de aquel, como significante predilecto del tópico del *tempus fugit* en la literatura barroca.

Volviendo al mar y a las múltiples connotaciones que puede asumir, las aguas

13 Al respecto de la imaginería calderoniana y los cuatros elementos: agua, tierra, fuego y aire, véase Wilson (1976, p.282).

14 "Calderón crea un estallido estructural en el cual los elementos fundidos se separan y entrelazan en Fénix y Fernando, dando al lenguaje valor polisémico. El agua y la tierra se entrecruzan, como el destino de ambos actantes, que se enfrentan y corresponden, aún más allá de las isotopías que los representan." (Martí, 2008, p.186). Coincidimos en esta última apreciación, aunque no del todo en su interpretación general.

adquieren el carácter de un umbral de santidad (configuran una suerte de apotheosis bautismal), pues Fernando, de ser un guerrero, un cruzado, se convierte en un mártir¹⁵: ha venido del mar y a través del mar ha realizado su transformación espiritual máxima. Como afirma Cirlot:

(...) la inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida. (...) la muerte afecta sólo al hombre natural, mientras que el nuevo nacimiento es del hombre espiritual, en esta particularización del simbolismo general de las aguas. (1969, p.69)

b) Visos, signos y presagios

La comedia está llena de presagios, empezando por el que es mencionado por el propio Muley: "(...) una profecía docta / de morabitos, que dicen que / en la margen arenosa / del África ha de tener / la portuguesa corona / sepulcro infeliz (...). (I, vv.371-377). Sin embargo, los signos que anticipan el cumplimiento de tal profecía no son interpretados correctamente por diversos personajes, incluido Fernando. Es la perspectiva dudosa de la que hablan los visos, también presentes en ese mismo fragmento en el que el mar y el cielo muestran su engañosa apariencia a la vista humana y cómo esta yerra al interpretarla (I, vv. 233-268). El segundo presagio es la caída del melancólico Enrique, que es leída por él como un signo de mal agüero: "Enrique. – (...) desde que de Lisboa salí, solo / imágenes [sic] he visto de la muerte." (I, vv.517-520). Fernando reinterpreta su significado positivamente, lo que constituye una ironía, puesto que él será la víctima sacrificial. El tercer presagio es el sueño de Fénix relatado a Muley: una anciana espectral le predice que ha de ser el precio de un hombre muerto (II, vv.1029-1030). Nuevamente se produce una interpretación errónea de los signos, esta vez por parte del general. El cuarto presagio se produce en la II Jornada cuando llega una galera de luto, las velas negras son literalmente

¹⁵ Hernando Morata (2015) menciona la distinción fundamental entre Job (quien es puesto a prueba por Dios) y Fernando (quien acude voluntariamente al martirio).

imágenes de muerte, pero otra vez se produce una lectura equivocada, esta vez por parte de Juan. El luto por la muerte del rey Duarte preanuncia la del Infante ya que, contradiciendo el testamento en que se decide el intercambio de Fernando por Ceuta, Fernando se opone y es el comienzo de su morir (el cautivo es un muerto en vida, es una “tabla borrada” [Cfr. Nota Hernando Morata, 2015]).

c) El hedor de Fernando

Muley intercede por Fernando quien, reducido al más miserable estado, enfermo, tullido y con un olor nauseabundo, es tratado como un leproso por los otros cautivos. A su pedido de horror y de asombro, el rey se niega:

(...) los cautivos –¡pena fiera!– en una mísera estera
le ponen en tal lugar
que es –¿direlo?– un muladar,
porque es su *olor* [énfasis agregado] de manera
que nadie puede sufrille junto a su casa, y así
todos dan en despedille y ha venido a estar allí
sin hablarle y sin oírle
ni compadecerse de él. (III, vv.1946-1956).

M. Moraña, en *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo* (2021), afirma que el cuerpo es el lugar del encuentro con el otro, de los rituales, del amor, de la racialización, de la privación, de la enfermedad y de la muerte, donde proliferan degradaciones, anomalías y florecimientos. Es límite y frontera. “No hay cuerpo sin otros”. Sus palabras se ajustan exactamente al proceso de degradación que ha sufrido el Infante entre la II y la III jornada de EPC. En una secuencia subsiguiente a la citada, Tarudante, Fénix y el rey pasan por la calle adonde han sacado a Fernando a que tome aire, ya muy enfermo. El rey que en su “doméstica guerra” (II, v.1797) ha prohibido hasta el suministro de agua al cautivo, lo deja librado a su suerte y se va, lo mismo que Tarudante y Fénix, horrorizados por el estado del infante. Fénix no soporta la súplica de Fernando. El cuerpo abyecto del príncipe emite un hedor insoportable.

Ese olor admite varias lecturas: ¿es el hedor de la otredad, del miserable, del tullido, del más hundido en la escala humana? ¿Aquello que, por su abyección, consideramos irremediablemente un otro, absolutamente diferente de nosotros? Las palabras de Fénix –de espaldas al mísero Fernando, como indica la didascalia implícita– parecieran confirmar la presencia de lo abyecto: “Horror con tu voz me das / y con tu aliento me hieres. / ¡Déjame, hombre! ¿Qué me quieres? / Que no puedo sentir más”. (III, vv.2484-2487).

Las conceptualizaciones de Kristeva sobre la abyección en Céline iluminan nuestra lectura de este aspecto de la comedia calderoniana:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable (2006, p.7).

Abyecto es aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. La ejemplificación con el asco hacia una comida, una suciedad, un desecho parecen la exacta descripción de la reacción de Fénix ante Fernando, al que ni siquiera puede mirar o acercarse.

Creemos que no hay mejores términos para expresar la ambivalencia que significa la otredad, espejo que devuelve una imagen aborrecida de uno mismo, como les pasa a los personajes musulmanes de EPC (cfr. Perceval, 1990). En ese sentido, Fénix es el otro por antonomasia en esta comedia, no Muley, el valiente y fiel general amigo de Fernando que, de alguna manera, protagoniza el desenlace canónico en la boda.

¿Es el hedor de Fernando, por el contrario, el olor de santidad que, según creencias medievales, exhalaban los santos en el momento de su muerte? ¿Es ya el Infante ese cuerpo santo –muerto en vida– que acredita el triunfo de la fe? Según el *Diccionario panhispánico de dudas*, “(...) la palabra *olor* (...) usada en sentido metafórico, frecuente en textos medievales y clásicos, (...) se refiere normalmente a virtudes (...)” (Real Academia Española, s.f, definición 2) En la construcción “morir en olor de santidad” influyó la creencia extendida de que el cuerpo incorruptible de los santos exhalaba en el momento de la muerte un

olor especial. El desenlace de la comedia, con la aparición del espíritu de Fernando sobre las huestes triunfantes portuguesas, parece abonar esta segunda hipótesis.¹⁶ Esto no oblitera, por supuesto, la primera interpretación señalada. El olor de la muerte del otro espeja mi propia e insoportable muerte.

d) Estrategias metateatrales

Para completar este somero análisis de la comedia conviene puntualizar la perspectiva metateatral que ha sido poco abordada. Hernando Morata afirma que el romance en el que Fernando renuncia a ser liberado a cambio de Ceuta divide la trama en dos por la oratoria grandilocuente del pasaje: “La intensidad del rechazo, la violencia en la ejecución actoral, la elaboración retórica: todo configura un momento de gran fuerza dramática” (2015, p.26). Esta “sobreteatralidad” en la que el Infante toma al universo entero como espectador de su sacrificio por la fe cristiana se vuelve explícita en el siguiente aparte que apela al público excediendo los límites del tablado: “Hombres, doleos de mí / que una fiera de otra fiera / se compadece” (III, vv.2274-2276). Se trata de un “teatro de la muerte” (palabra repetida en los parlamentos, no solo bélicos)¹⁷ que atraviesa toda la obra, inclusive en la secuencia de la estera en la que Fernando es “exhibido” y es “visto” por el rey de Fez, Fénix y Tarudante en una calle, en sus momentos de agonía.¹⁸

“Porque es de Dios y no es mía”

Recordemos las características del contexto histórico de la obra, tanto del ficcionalizado (mediados del siglo XV) como el de producción (XVII), y pensemos cuál era la función pragmática que conllevaba la actualización en escena de la biografía del Infante Fernando: servía probablemente para (re)activar la memoria colectiva de los espectadores del ‘600. El peligro de la histórica presencia berberisca en el mar Mediterráneo reenviaba, implícitamente, a los conversos

¹⁶ De hecho, hubo intentos de canonización del Infante. Hoy en día es considerado beato.

¹⁷ Por ejemplo, Muley “muere” de amor por Fénix. Sobre Eros y Tánatos en EPC, véase Cancelliere (1992).

¹⁸ Mencionamos otros elementos metateatrales: el gracioso Brito será primero espectador y narrador de una lucha entre moros y cristianos, para actuar luego su propia muerte y salvarse del enemigo (narrador en el teatro, teatro en el teatro).

de moro que cohabitaban la península. Fernando, el cordero sacrificial de la conquista africana, ilustra la fusión de los más altos ideales de la nobleza castiza (también representados por el otro Maestre) con la religión¹⁹, para sustentar la identidad española y asegurar su homogeneidad a ultranza.

R. de la Flor señala que el príncipe barroco es una figura jánica, que puede albergar los rostros del tirano y del mártir, este último con una perspectiva ascética y penitencial que encarna idealmente el poder: “

De este príncipe, de la parte que en él hay de víctima y de cuerpo elegido que debe, en mimesis de Cristo, ofrecerse en silencio como oblación redentora de todo su pueblo, darán cuenta obras ficcionales tan significativas a este respecto como el calderoniano *Príncipe constante*. (2005, pp.48-49).

La producción del horror y de la compasión en los espectadores resulta una de las características más destacadas de EPC. Las reacciones de los personajes ante el sufrimiento de Fernando –ante esa “oblación”– dirigen la respuesta emocional del público. Muley le pide al rey en la III Jornada: “[...] ten del príncipe, señor, / ya que no piedad, horror; / asombro, ya que no llanto” (vv.1977-1979). “Muley menciona el horror, que equivale, según la estructura quiasmática, al asombro, y la piedad, al llanto: son el *éleos* (piedad) y el *phobos* (terror) referidos por Aristóteles en su *Poética* (VI), pasiones que debe provocar la pieza trágica en el espectador” (Hernando Morata, 2015, p.64)

Otras consideraciones de Kristeva sobre lo abyecto explican las emociones de espectadores internos y externos, del siglo XVII o del XXI, hacia la otredad vista como un desecho:

(...) Así como un verdadero *teatro*, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. (2006, p.10).

19 Fernando arenga antes del combate: “Pues Avis y Cristo / a voces repitamos / y por la fe *muramos* [énfasis integrado] / pues a *morir* [énfasis integrado] venimos” (I, vv.867-870)

Calderón construye su tragedia con materiales de lo abyecto, moviendo a su público entre los polos del hedor y el horror, entre los límites de la alteridad y la identidad. Los procedimientos retóricos y metateatrales antes analizados coadyuvan a las estrategias de tecnología pastoral e indirectamente, al gobierno del otro. Frente a la presunta –y presumida– Fénix²⁰, Fernando es el verdadero fénix: el príncipe cristiano degradado, con olor pútrido, se vuelve, con su muerte, en el símbolo perfecto de la verdadera fe, el catolicismo, inamovible y constante ante los embates y fugaces victorias²¹ del otro, sea este moro o morisco. La ciudad no negociada, Ceuta, alegoriza la histórica ofrenda de la cristiandad ibérica a la difusión de la verdadera religión, mientras advierte al mismo tiempo que está dispuesta a cualquier sacrificio para aherrojar cualquier disidencia que ponga en peligro su hegemonía e identidad.

20 Martí (2008) también señala el valor ambiguo del nombre de la infanta, que parece anunciar una transformación que no llega nunca.

21 Efímeras e inconstantes como la princesa Fénix, sujeta a la voluntad despótica de su padre, apenas un cuerpo intercambiable por el cadáver –ya trascendido en espíritu combativo– de Fernando.

Referencias

- Álvarez Sellers, M. R. (2015). Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de Oro. *Hipogrifo*, 3(2), 15-31. <http://dx.doi.org/10.13035/H.2015.03.02.03>
- Antonucci, F. (2012). Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42(1), 145-162.
- Baczynska, B. (1996). Monte y flores sub iove del escenario áureo: El príncipe constante de Pedro Calderón de la Barca. *Actas IV AISO*. https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_017.pdf
- Calderón de la Barca, P. (2015). *El príncipe constante*. En I. Hernando Morata (Ed.), *Comedias completas de Calderón* (Vol. XIII). Iberoamericana / Vervuert.
- Cancelliere, E. (1992). Estrategias simbólicas e icónicas del Thanatos en *El príncipe constante* de Calderón. En Juan Villegas (Ed.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 3, (pp. 177-189).
- Cirlot, J. E. (1969). *Diccionario de símbolos*. (2da ed.). Siruela.
- Checa, J. (2023). Filosofía y santidad: el diálogo con el estoicismo en *El príncipe constante*. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 99(1), pp. 17-48. <https://doi.org/10.55422/bbmp.835>
- Hernando Morata, I. (2015). La tragedia nueva y *El príncipe constante*, de Calderón. En A. Sánchez Jiménez (Ed.), *Calderón frente a los géneros dramáticos* (pp. 59-70). Ediciones del Orto.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Martí, I. (2018). La fusión de los opuestos mar-agua, jardín-tierra como representaciones de Fénix y Fernando en “El príncipe constante” de Calderón de la Barca. *Revista de Estudios Hispánicos*, 35(1-2), 179-187.
- Moraña, M. (2021). *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo*. Herder.
- Parker, A. (1962). Towards a definition of Calderonian Tragedy. *Bulletin of Hispanic Studies*, 39(4), 222-237.
- Perceval, J. M. (1990). “Asco” y “asquerosidad” del morisco según los apologistas cristianos del Siglo de Oro. *La Torre, Revista de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico*, 13, 21-47.
- Porqueras Mayo, A. (1974). En torno al *Príncipe constante*: La relación Fénix-Fernando. *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 5(2), 687-698. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_vb.htm
- Real Academia Española. (1737). *Diccionario de autoridades* (Tomo V). [En línea], <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario panhispánico de dudas* (2ª ed., versión provisional). [En línea]. <https://www.rae.es/dpd/>
- Reichenberger, A. (1965). Calderón's *El príncipe constante*: A tragedy? En B. W. Wardropper (Ed.), *Critical essays on the theatre of Calderón* (pp. 161-163). New York University Press.

- Rodríguez de la Flor, F. (2005). El príncipe escéptico. En *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano* (pp. 45-86). Marcial Pons.
- Rodríguez de la Flor, F. (2007). Príncipes errantes. En *Era melancólica* (pp. 210-217). Marcial Pons.
- Rodríguez Puértolas, J. (1991). En torno a *El príncipe constante* de Calderón. En H. Castellón Alcalá, A. de la Granja López y A. Serrano Agulló (Coords.). *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las Jornadas I-VI* (pp.121-136). Instituto de Estudios Almerienses.
- Rodríguez Rodríguez, J. J. (2000). “¿Es humildad o valor / esta obediencia?” Género y sentido de *El príncipe constante*. *CRITICÓN*, 78, 93-108. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/078/078_095.pdf
- Serrano Deza, Ricardo (2007). “*El príncipe constante* o la locura del despojamiento”. En G. Vega García-Luengos y R. González Cañal (Coords.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro* (pp. 455-468). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sosa, M. B. y Balestrino, G. (Coords.). (2022). *El imperio de la melancolía: (meta)teatro e imaginario en la España del Siglo de Oro*. Instituto de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades-CONICET. PDF.
- Stroud, M. D. (2006). Another Look at Calderón’s *El Príncipe Constante* as Tragedy. En B. Simerka, A. Williamsen y S. Polchow (Eds.). *Critical reflections: Essays on golden age Spanish literature in honor of James A. Parr* (pp.17-30). Bucknell University Press.
- Wilson, E. M. (1976). Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón. En M. Durán y R. González Echevarría. *Calderón y la crítica: historia y antología*. II. (pp. 277-299). Gredos.
- Yannick, B. (2020). Lo santo y lo visible en *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca. *CRITICÓN*, 140, 77-98. <https://journals.openedition.org/criticon/17388#abstract>

Godos y moros en un drama histórico de Lope de Vega. *El último godo* y la manipulación de los mitos fundacionales en la construcción de la identidad nacional española

Ariel Oscar Sánchez Wilde

Universidad Nacional de Salta- CIUNSa

asanchezwilde@gmail.com

Fecha de recepción: 16/12/2024

Fecha de aceptación: 12/05/2025

Palabras clave: Siglo de Oro, dramaturgia, alteridad, memoria.

Resumen

La memoria del proceso histórico conocido como “Reconquista” y la lucha contra el Islam eran fundamentales para la identidad nacional y religiosa. El drama histórico del Siglo de Oro no solo sirve como un comentario sobre la historia pasada, sino especialmente como el espacio de representación de las preocupaciones contemporáneas de la España de los Austrias, tales como la unidad religiosa y la legitimidad monárquica. Al plantear una específica intencionalidad política que prima sobre la consideración meramente historicista, el drama histórico ofrece una reflexión crítica, didáctico-moralizante e ideológica, sobre su tiempo presente. A diferencia de lo que sucede en otras obras, en *El último godo* (escrita entre 1599 y 1603), Lope se distancia del propagandismo monárquico que caracteriza a gran parte de su dramaturgia histórica y se centra en una valoración religiosa y moral, al ofrecer una visión providencialista de la historia, representando la caída del reino de Rodrigo como un castigo divino por los pecados del monarca y por los conflictos internos entre los nobles visigodos. Para acentuar la conflictividad recurre a la representación de los moros como una fuerza extranjera con una religión y cultura asociadas a la barbarie y la herejía desde la perspectiva cristiana de la época. Sin embargo, a pesar de la visión negativa predominante, algunos personajes moros en la obra presentan ciertas cualidades positivas, como la valentía y la nobleza en el campo de batalla. Este reconocimiento de la virtud en el enemigo, donde los antagonistas a veces son dotados de características que los hacen dignos o formidables, expone una mirada crítica sobre el accionar de los nobles cristianos, tensionando el relato épico sobre la “Reconquista”.

Key words: Golden Age, dramaturgy, otherness, memory

Abstract

The memory of the historical process known as the “Reconquest” and the struggle against Islam were fundamental to national and religious identity. The historical drama of the Golden Age

serves not only as a commentary on past history, but especially as a space for the representation of contemporary concerns of Hapsburg Spain, such as religious unity and monarchical legitimacy. By posing a specific political intentionality that takes precedence over the merely historicist consideration, the historical drama offers a critical, didactic-moralizing and ideological reflection on its present time. Unlike what happens in other works, in *El último godo* (written between 1599 and 1603), Lope distances himself from the monarchic propagandism that characterizes much of his historical drama and focuses on a religious and moral evaluation, offering a providentialist vision of history, representing the fall of Rodrigo's kingdom as a divine punishment for the sins of the monarch and for the internal conflicts among the Visigothic nobles. To accentuate the conflict, he resorts to the representation of the Moors as a foreign force with a religion and culture associated with barbarism and heresy from the Christian perspective of the time. However, despite the predominant negative view, some Moorish characters in the play present certain positive qualities, such as bravery and nobility on the battlefield. This recognition of virtue in the enemy, where the antagonists are sometimes endowed with characteristics that make them worthy or formidable, exposes a critical view of the actions of the Christian nobles, putting tension on the epic account of the "Reconquest".

Introducción

La comedia histórica¹ *El último godo* de Lope de Vega aborda varios problemas históricos y culturales que se relacionan con la caída del reino visigodo en España y la invasión musulmana. Obra escrita a principios del siglo XVII, escenifica una compleja perspectiva sobre los eventos que condujeron al final del dominio visigodo en la península ibérica y la llegada de los musulmanes en el año 711.

Henry Kamen (2006) señala que el Imperio español fue una construcción multinacional y multicultural, sostenida no sólo por los recursos españoles, sino también por la colaboración de diversas naciones europeas y coloniales. De este modo, sugiere que, lejos de ser una potencia militar omnipotente, España tenía severas limitaciones económicas y militares. Argumenta que España nunca tuvo una infraestructura interna sólida para mantener su vasto imperio, dependiendo en gran medida de recursos externos (como la plata de América) y de la colaboración de otros países. Asimismo, desmitifica la visión de una España homogéneamente católica y presenta una imagen más plural.

Como sostiene Ana Benito (2015), el símbolo de la Reconquista juega un papel central en la redefinición identitaria durante el Siglo de Oro. La lucha contra el musulmán se convierte en una referencia constante, “en el modelo que permite a los españoles en un proceso dialéctico ser inteligibles para ellos mismos” (p. 110). De ahí la continua presencia de personajes moros en el teatro español.

Entre los años 1600 y 1612 Lope de Vega produce, tomando como fuentes una serie de romances y crónicas, tres comedias históricas que se centran en el nacimiento de los reinos cristianos peninsulares durante la alta Edad Media: *Los*

1 Lope de Vega define su concepto de comedia principalmente en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), una obra escrita en verso donde explica y justifica su manera de hacer teatro, rompiendo con las normas clásicas de Aristóteles y Horacio. En ese contexto, “comedia” no se refiere únicamente al género cómico, sino más ampliamente a la obra teatral en verso destinada al entretenimiento del público, que puede ser trágica, cómica o una mezcla de ambas. Según Melchora Romanos (1998), las comedias históricas forman un grupo importante dentro de la extensa producción teatral de Lope de Vega. En ellas se dramatizan episodios del pasado, especialmente de la historia de España, con fines tanto patrióticos como didácticos y estéticos, aunque siempre buscando entretener al público. Estas obras, aun tratándose de la representación de sucesos históricos, siguen las claves de su concepción general de la comedia: mezcla de géneros, respeto por la honra y exaltación de valores tradicionales.

Benavídez, El último godo y El bastardo Mudarra. Este conjunto de obras, aunque buscan representar el pasado nacional, contienen referencias inequívocas al reinado de Felipe III y al problema morisco. Durante la serie de conflictos desarrollados durante finales del siglo XVI y principios del XVII, la minoría morisca había pedido ayuda al imperio otomano. En pleno auge del poder otomano y argelino, el “fantasma del 711”, de una nueva pérdida de España, adquiriría consistencia dramática y verosimilitud amenazante.

La política interior desarrollada por Felipe III, a través del ejercicio efectivo del poder por parte de Francisco de Sandoval, duque de Lerma, buscaba redefinir la identidad hispánica evaluando dos alternativas: la inclusión o exclusión de la diversidad religioso-cultural. Finalmente, primó la decisión de expulsar masivamente a los moriscos; decisión basada en razones de seguridad, presión social y religiosa, con profundas repercusiones demográficas, económicas y culturales para España.

Los moriscos eran vistos con sospecha y eran considerados una amenaza potencial para la seguridad del Estado. Se temía que pudieran aliarse con potencias extranjeras enemigas de España, como el Imperio Otomano, o con los piratas berberiscos del norte de África. Desde una perspectiva política y militar, la expulsión fue vista por algunos como una medida para consolidar el control y la estabilidad interna del reino.

Al mismo tiempo, había una fuerte presión de parte del clero y de la sociedad cristiana para eliminar lo que consideraban una herejía y una amenaza para la pureza religiosa y cultural del país. La Inquisición también jugó un papel destacado en fomentar esta animosidad. El proceso de expulsión se inicia con la aprobación por el Consejo de Estado el 3 de enero de 1602 y se ejecuta en sus capítulos esenciales entre septiembre de 1609 y 1610. Durante este periodo escribe Lope sus obras que giran alrededor del proceso histórico de la Reconquista.

Una parte importante de las comedias históricas de Lope de Vega exploran la lucha entre cristianos y musulmanes, vinculadas a la Reconquista, centrándose no tan solo en los conflictos religiosos y políticos, sino también en problemáticas que atañen al ámbito privado o doméstico de la vida de sus protago-

nistas. En estas obras los personajes históricos son representados mediante elementos épicos y heroicos, aunque también se presentan de modo ambiguo, con falencias humanas. A menudo se puede observar también el patriotismo y exaltación nacional; al celebrar la historia de España, se busca establecer un vínculo entre el pasado glorioso con el complejo presente del imperio español a inicios del siglo XVII. Asimismo, en numerosas comedias Lope destaca el vínculo entre el rey y sus súbditos, presentando una visión idealizada de la autoridad real.²

La memoria del proceso histórico conocido como “Reconquista” y la lucha contra el islam eran fundamentales para la identidad nacional y religiosa. El drama histórico del Siglo de Oro no solo sirve como un comentario sobre la historia pasada (especialmente la de los sucesos de principios del siglo VIII), sino especialmente como el espacio de representación de las preocupaciones contemporáneas de la España de los Austrias de las primeras décadas del siglo XVII, tales como la unidad religiosa y la legitimidad monárquica. Al plantear una específica intencionalidad política que prima sobre la consideración meramente historicista, el drama histórico ofrece una reflexión crítica, didáctico-moralizante e ideológica, sobre su tiempo presente.

El fin del reino visigodo: tragedia mítica nacional

El conflicto de la invasión árabe a España en el siglo VIII —la entrada de los musulmanes en la península ibérica en el año 711, que puso fin al reino visigodo— fue una realidad histórica transformada, reinterpretada y mitificada en la literatura medieval hispánica. En los textos, el hecho histórico adquiere tintes épicos, religiosos y simbólicos. En ellos se representa tanto la ideología cristiana de la Reconquista como los temores y aspiraciones de la sociedad medieval.

En la literatura medieval, la invasión árabe no se trata como un hecho históri-

2 Lope de Vega otorgó un papel central a la figura del rey en varias de sus obras, especialmente en aquellas que forman parte del subgénero de dramas de honor y comedias palatinas, como, por ejemplo, *Peribañez y el comendador de Ocaña* (1604-1605); *El remedio en la desdicha* (1603-1610); *Fuenteovejuna* (1612-1614) y *El mejor alcalde, el rey* (1620). En estas obras, el rey aparece como símbolo de justicia, equilibrio y restauración del orden, cumpliendo un rol crucial dentro del ideal político de la monarquía hispánica. De esta manera, Lope utiliza la figura del rey no solo como personaje dramático, sino también como proyección del ideal de soberanía justa, alineado con el pensamiento político monárquico del siglo XVII.

co objetivo, sino como una tragedia mítica nacional, usada para construir un discurso de identidad cristiana, legitimar la Reconquista y proyectar una visión providencialista del pasado.

Textos como la *Crónica de Alfonso III* (siglo IX), la *Crónica Silense* (siglo XI), el *Poema de Fernán González* (siglo XIII) y el “Romance del rey don Rodrigo” del *Romancero viejo* (siglos XIV–XV) interpretan la invasión árabe como un castigo de Dios por los pecados del último rey visigodo, Don Rodrigo, y de su corte. De esta manera, Don Rodrigo se convierte en símbolo de la decadencia visigoda. La leyenda más influyente es la de Florinda “la Cava”, hija del conde don Julián, violada (según la versión más popular) por Rodrigo, lo que lleva a la traición del conde, quien facilita la invasión.

Asimismo, los textos medievales también exaltan focos de resistencia, como el del mítico Don Pelayo, noble visigodo, posiblemente guarda personal del rey Rodrigo, representado como un elegido por Dios, similar a un nuevo Moisés, que guía a los cristianos hacia la recuperación de su tierra, iniciando la Reconquista en la Batalla de Covadonga.

De godos y moros

El problema de la alteridad —es decir, la representación del otro, lo diferente, lo que está fuera del “nosotros”— es un tema clave en el teatro español del Siglo de Oro, y se manifiesta de múltiples formas, vinculadas tanto con las tensiones sociales, religiosas y políticas de la época, como con los ideales de la monarquía católica de los Austrias y su proyecto imperial. La alteridad se constituye mediante la construcción del “otro” como diferente frente a un grupo hegemónico. En el Siglo de Oro español, esa hegemonía está representada por el catolicismo oficial, lo hispano-cristiano, y la monarquía como orden legítimo. No obstante, aunque el teatro reproduce muchos estereotipos del “otro”, también problematiza esa otredad, mostrando la relatividad del poder y la fragilidad de las fronteras morales y culturales.

En gran parte de sus obras, Lope de Vega, según apunta Antonio Carreño Rodríguez (2002), suele subrayar la importancia de la autoridad real como fuente

de estabilidad y cohesión social. Por esta razón, presenta al monarca como un mediador entre el caos y el orden, cuya intervención asegura la justicia y la paz social. Esto no sucede en *El último godo*. En esta comedia histórica Lope de Vega representa la alteridad principalmente a través del conflicto entre el personaje del rey Rodrigo y los musulmanes invasores.

La oposición entre cristianos y musulmanes es central en la obra, donde los cristianos son retratados como víctimas de una agresión externa, reforzando la narrativa de una identidad española vinculada a la religión y la lucha contra los invasores. Los moros son presentados como “el otro”, una fuerza extranjera que amenaza el orden cristiano y la identidad española.

No obstante, Lope caracteriza a los godos de manera dual. Por un lado, los presenta como nobles y valientes, conectados con la identidad cristiana de España, especialmente a través de los personajes de Pelayo y su hermana Solmira. Sin embargo, también destaca sus fallas internas, como la traición y la decadencia moral, que condujeron a la pérdida del reino frente a los moros. El rey Rodrigo, como último rey visigodo, personifica este declive: un monarca que, a pesar de su valor al haber terminado con el ilegítimo reinado de Witiza, comete errores fatales que precipitan la caída de su reino: en primer lugar, el matrimonio con la hija del rey de Argel, la princesa mora Zara, quien abandona a su prometido Abenbúcar, hijo del rey de Túnez, y se convierte a la fe cristiana adoptando el nombre de María; y en segundo lugar, la violación de la joven Florinda, a quien el conde Julián había dejado bajo la custodia del matrimonio real al tener que oficiar de embajador de Rodrigo ante el rey de Argel.

Lope de Vega se interesa por la representación de personajes moros en sus obras por varias razones históricas y culturales. Primeramente, la lucha entre cristianos y musulmanes forma parte de la identidad histórica de España, y Lope, como muchos autores del Siglo de Oro, utiliza este tema para resaltar el conflicto entre la cristiandad y el islam. En segundo lugar, el teatro oficia también como propaganda religiosa debido a que la caracterización de los moros como “el otro” sirve para exaltar la superioridad de la fe cristiana y justificar la hegemonía religiosa y cultural católica. Por último, en el contexto de la España imperial de los Austrias, la lucha contra los moros simboliza la resistencia fren-

te a cualquier amenaza externa, representando a su vez preocupaciones políticas contemporáneas de la España del XVII. En su obra, Lope de Vega caracteriza a los moros como una amenaza externa que pone en peligro la cristiandad y el orden establecido en la península ibérica. Personajes como Muza o Tarife son retratados como invasores poderosos y enemigos del reino cristiano, en consonancia con la representación tradicional del otro en la literatura de la Reconquista. Aunque los moros son vistos como adversarios fuertes, también se subraya su rol como catalizadores de la decadencia interna del reino visigodo, destacando los errores de los cristianos que abrieron el camino a su invasión. En lo que respecta a este último conflicto, su representación excede a la muy conocida venganza del conde Julián a la deshonra sufrida por la violación de su hija a manos del rey godo, con la consecuente traición al facilitar el ingreso de las tropas musulmanas del rey de Argel a través de sus posesiones en la península, para que invadan el reino cristiano.

Esta visión coincide, por ejemplo, con la del historiador Roger Collins (2005), quien en su libro *La España visigoda (409-711)*, reexamina la historia del reino visigodo en la península ibérica, desde el fin del dominio romano hasta la conquista árabe, y nos presenta, al igual que la obra de Lope, una crítica a la visión tradicional de la monarquía visigoda como una unidad estable entre Iglesia y Estado, destacando las divisiones internas, las complejidades étnicas y la falta de cohesión política. A través de un enfoque crítico basado en nuevas investigaciones, expone la naturaleza fragmentada y diversa de la sociedad visigoda, mostrando que su declive no fue inevitable ni lineal.

Esto último difiere con lo que representa *El último godo*. Allí, Lope ofrece una visión providencialista de la historia, al representar la caída del reino de Rodrigo como un castigo divino por los pecados del monarca y por los conflictos internos entre los nobles visigodos. Por ejemplo, en las dos primeras jornadas se suceden una serie de augurios que presagian el rol que jugarán por un lado, el rey Rodrigo y, por otro, la joven Florinda en la llamada “pérdida de España”. Al coronarse rey, el cetro y la corona de Rodrigo caen al suelo, apenas inicia la obra. Más adelante, el Rey fuerza la entrada a una estancia y encuentra en el interior un documento en el que se representa a hombres vestidos a la manera musulmana y se lee: “hombres como estos serán / los que España quitarán / a

quien estos lienzos vieren" (1962, p.633) Pero las señales más agoreras se dan en el plano de los personajes del conde Julián y su hija Florinda; por esto el mismo Conde le cuenta a Muza:

Tenía una hermosa hija,/ más que bella, desdichada, /que una
hija hermosa a veces es destrucción de una casa./ Florinda, por
ser tan linda, / le puse en la Iglesia santa, cuando a seis días
nacida / le dieron la crisma y agua. (...) / Cuando el ama la en-
señó, fue la primera palabra / España y otras; ella dijo: /«Nací
para mal de España»./ Seis años la tuve enferma,/ melancólica
y turbada, / porque decía que vía / muertes, moros y fantas-
mas. / Jamás en sus blancas manos / tomó género de armas /
que no hiciese con ellas / cosa que en extremo espanta. / En
mi mesa los cochillos, / botos y sin punta andaban, / y cerrados
hasta el medio /corredores y ventanas. / Porque un astrólogo
dijo / que de una torre muy alta / se había de echar Florinda /
en la ciudad de Malaca (1962, pp. 641-642)

Por último, momentos antes de que Rodrigo se entere de que Florinda ha informado a su padre de su deshonor y de que este ha llegado a España acompañado de las huestes moras, el rey se despierta inquieto por un sueño en el que un perro le mordía las vestiduras. Mientras el Rey organiza el reclutamiento de tropas para la batalla, le anuncian que Pelayo, quien había abandonado la vida cortesana luego de la derrota a Witiza, ha regresado a Asturias, donde se ha entregado a la fabricación de espadas, cascos, petos y ballestas. Este noble godo terminará encarnando, junto a su hermana Solmira, la esperanza de la resurrección del dominio cristiano en España.

Al ser derrotado por las tropas comandadas por Tarife, Rodrigo busca poner fin a su vida, pero es capturado para ser ajusticiado. En este momento, las palabras del rey godo dan cuenta de un momento de iluminación, que incluye una importante y muy barroca reflexión acerca de la fugacidad de la vida y del poder temporal:

¡Oh, guerra! / ¡Oh, muerte!, mis ojos cierra, / ayer era rey de
España, / hoy por mi desdicha estraña / no tengo un palmo de

tierra. / Del cielo ha sido el castigo, / sin remedio o sin amigo,
/ de polvo y sangre cuajado, / de las batallas cansado / se sale
el rey don Rodrigo. / Acaba mi vida, acaba, / como arrojada en
tu cieno, / del cuerpo sepulcro y Cava (...) (p. 649)

Y de esta manera, Rodrigo concluye su reflexión acerca de su aciago final: “¡Oh, humano desengaño! / ¡Oh, vida, juego engañado/donde es perder el vivir! / ¡Oh, reino prestado estado, / que del reinar al morir / no hay más que volverse el dado!” (p. 650)

En el final de la segunda jornada de la comedia, lejos del campo de batalla, Florinda decide poner fin a su vida, frente a los ojos de su padre, no sin antes proferir estas duras palabras:

Padre infame, / que tan mala hija has hecho, / ¿cuándo ha visto
que por mí / España se perdiera así / y que su sangre derra-
mas / y que en pechos de sus amas / hablan los niños de mí? /
Cuando veo que he de ser, / de todos llamada Cava, / [por ser
tan mala muger,] / [y que este mi nombre acaba] / de España
gloria y poder, / en extremo arrepentida. / A cobrar quiero mi
vida, / aquesta villa llamad, / Malaca o Málaga [y dad], tierra a
la Cava homicida. / No de ti ni un hombre solo, / sino de tantos
que acaba/ que será de Polo a Polo / maldito el nombre de
Cava. (p. 648)

Para acentuar la conflictividad, Lope recurre a la representación de los moros como una fuerza extranjera con una religión y cultura asociadas a la barbarie y la herejía desde la perspectiva cristiana de la época. Sin embargo, a pesar de la visión negativa predominante, algunos personajes moros en la obra presentan ciertas cualidades positivas, como la valentía y la nobleza en el campo de batalla. Este reconocimiento de la virtud en el enemigo, donde los antagonistas, a veces, son dotados de características que los hacen dignos o formidables, expone una mirada crítica sobre el accionar de los nobles cristianos, tensionando el relato épico sobre la “Reconquista”.

De esta manera, la tercera jornada se desarrolla mediante una doble intriga que funciona de manera especular. Ante el avance triunfal de los moros se

erige la figura de Pelayo como símbolo de resistencia en tierras asturianas. Esta resistencia se manifiesta, en primer lugar, como una actitud íntegra en tanto noble cristiano, oponiéndose al soborno de los musulmanes para salvar su propia vida y la de su hermana. Pelayo relata cómo debió esconderse en su intento de liberar a su hermana prisionera; en una cueva se encuentra con Orpaz, el antiguo obispo, quien le anuncia que vive rico y honrado entre los musulmanes y aconseja a Pelayo que se entregue para correr la misma suerte:

Vi de Rodrigo el lastimoso empleo / que en él hicieron góticos
hispanos / desta joya de España a quien mil reyes / dieron
santas costumbres, justas leyes. / Fui con él a Jerez y porque
fuese / vencido de Tarife como cuerdo, / mandé que mi escua-
drón se retrujese, / pues gano agora lo que entonces pierdo. /
Dijéronme que yo cuanto quisiese / tomase del despojo, y por
acuerdo / de deudos míos tomé treinta villas, / todas en tierra
de las dos Castillas. / Estoy rico, contento, honrado y vivo, / a
mi modo, a mi ley, sin ley, sin cosa / que impida el bien que de
vivir recibo, / vida tan descansada y deleitosa. (...) Vuelve, man-
cebo ilustre y generoso, / los ojos a tu patria desdichada; mira
el estrago rívido y lloroso / que ha hecho en ella la africana
espada. / ¿Qué me miras, intrépido y furioso, / no es mejor que
tu frente coronada, / descanse en paz sirviendo al gran Tarife,
/ que no que ocupe un banque de su esqui? / Darete si te
rindes seis ciudades, / cincuenta villas y de sus tesoros. (p. 655)

Pelayo, furioso, no acepta el soborno y acusa a Orpaz de cobarde. A esta resistencia moral le sigue luego la resistencia en las armas. Cuando los árabes atacan sus tierras se produce un milagro: las flechas lanzadas por los moros a Pelayo y los suyos vuelven sobre ellos; los cristianos, animados, acometen al ejército musulmán y matan al obispo apóstata Orpaz. De este modo se erige, de entre los degradados godos representados por Lope en su comedia, la figura excepcional de Pelayo, erigido por las crónicas medievales cristianas, el romancero y la historia oficial de la España imperial como el símbolo de la resistencia al poderío musulmán y la semilla del secular proceso de reconquista:

(...) mas yo soy Pelayo, España, yo la piedra / que te ha quedado, sola en esta vuelve / a hacer tus torres que no ofenda el rayo, / las que de sangre vestiré de yedra, / que puesto que Rodrigo se resuelve / de sus cenizas nacerá Pelayo. (p. 658)

A la conversión de Orpaz, Lope le opone otra escena de conversión. En Córdoba, María / Zara, ahora cautiva de los musulmanes, responde a la petición de matrimonio de Abembúcar, rogándole que se convierta al cristianismo: el musulmán acepta, al interpretar que la religión que lo separa de su amada no puede ser verdadera, aunque admite que deberá bautizarse en el más absoluto secreto, eligiendo el nombre de Juan para su nueva vida cristiana. Descubierta la conversión al cristianismo de Abembúcar, Tarife manda que lo degüellen junto a Zara, y ambos aceptan muy felices la muerte.

Por último, importa señalar, el final trágico del traidor Julián. El conde reflexiona y se siente desconsolado al recordar a su esposa y a su hija, ya muertas, y al ver su tierra en manos de bárbaros africanos, se muestra arrepentido por haber entregado la península. Busca huir, acaso para suicidarse:

Vendí mi patria, puse fuego a España, / vendí mi caro honor, mas del honesto / metí en mi propia tierra gente estraña; / lunas por cruces en su campo he puesto, / en su sangre por mí, sus montes baña, / los huesos de sus hijos por los cerros / blanquean comidos de águilas y perros. / Murió en los campos de Jerez Rodrigo, / arrastrólas banderas de los godos / el africano bárbaro enemigo, / entre sus armas perecieron todos; / despeñose Florinda por castigo, / blasfémala los hombres de mil modos, / Cava la llama el moro por ser mala, / tan mala que ninguna hasta hoy la iguala. ¿Qué haré, triste de mí, que en templos santos, / donde adorado fue Cristo y de Roma le obedeció al pontífice Ancitantos? / Por mí se adora en ellos a Mahoma, / no usando otra cosa sino llantos. (p. 654)

No obstante, Tarife, quien desprecia al traidor aun cuando haya incentivado la traición de Julián, le anuncia que piensa matarlo para, paradójicamente, vengar a la España cristiana vencida por su felonía:

Allá vais, traidor, que si me aguarda / la traición, aborrezco al
que la ha hecho. / Moros, corred tras él, sacad la espada / o
con las lanzas le pasad el pecho, / que un hombre que vendió
su patria amada / no puede ser a nadie de provecho. / Casti-
garme Alá si aquí le tengo; / voy a matarle, que hoy a España
vengo. (p. 655)

Conclusión

La comedia histórica *El último godo* es una muestra de la capacidad de Lope para combinar temas universales como la deshonor, la traición y la venganza con problemáticas específicas de su contexto histórico, como el de la preocupación por la amenaza otomana y el riesgo de una nueva pérdida de España, haciendo que sus obras, en consonancia con los preceptos poéticos expuestos en su tratado de 1609, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, sean a la vez accesibles y resuenen tanto con el público popular como con las élites. Como afirman Kirschner y Clavero (2008), Lope se sirve del pasado histórico para plantear oblicuamente problemas relacionados con el gobierno monárquico y con la estructura social de su época. A diferencia de lo que sucede en otras obras, Lope se distancia en *El último godo* del propagandismo religioso y monárquico que caracteriza a gran parte de su dramaturgia histórica, al cuestionar el valor del ejercicio de una autoridad que se ejerce sin valores éticos acordes a la moral católica.

Mediante la apropiación, manipulación y subversión de las fuentes histórico-literarias, Lope aborda la representación dramática de la pérdida de España como una reflexión sobre la historia y el destino de la nación, desde una doble perspectiva. Por un lado, como resultado de problemas morales y sociales de la sociedad española (más específicamente de aquellos sectores involucrados en la administración del estado monárquico); por otro, desde una perspectiva política, mediante la exploración de temas como la incompetencia de los líderes, la corrupción y las luchas internas, encarnados en las figuras del rey godo Rodrigo, su cortesano, el conde Julián y el obispo apóstata Orpaz.

Si, como sostiene Benedict Anderson (2006), la creación de identidades nacionales se realiza a través de los textos impresos y otros símbolos culturales, como aquellos representados en el teatro áureo, para permitir que las personas desarrollen una conciencia nacional compartida y un sentido de pertenencia y solidaridad entre ellos, generando de esta manera la formación de las identidades colectivas, el teatro de Lope de Vega, con sus godos y moros, con su particular representación del conflicto entre musulmanes y cristianos en el siglo VIII, y la manipulación de las representaciones generadas por otras textualidades, a lo largo de nueve siglos (cantares de gesta, crónicas medievales, romances viejos y nuevos), busca aportar a este proceso una visión compleja y problematizadora, no solo del proceso histórico medieval sino del presente de un imperio que está buscando, como afirma Henry Kamen (2006), una homogeneidad religiosa y política en medio de una pluralidad y heterogeneidad imposible de borrar.

Referencias

- Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Ballester Rodríguez, M. (2010). *La identidad española en la Edad Moderna (1556-1665). Discursos, símbolos y mitos*. Tecnos.
- Benito, A. (2015). La ubicua presencia del moro: Maurofilia y maurofobia literaria como productos de consumo cristiano. En B. Bistué & A. Roberts (Eds.), *Disobedient practices: Textual multiplicity in Medieval and Golden Age* (pp. 103-128). Juan de la Cuesta - Hispanic Monographs. http://opus.ipfw.edu/ilcs_facpubs/89
- Carreño-Rodríguez, A. (2002). La fuerza de las historias representada: Lope de Vega y las alegorías de poder. En E. García Santo-Tomás (Ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: Encuentros y revisiones* (pp. 205-236). Iberoamericana.
- Collins, R. (2005). *La España visigoda (409-711)*. Crítica.
- Kamen, H. (2006). *Del imperio a la decadencia. Los mitos que forjaron la España moderna*. Temas de hoy.
- Kirschner, T y D. Clavero. (2008). *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*. Publicaciones Universidad de Alicante.
- Lope de Vega, F. (1962). *El último godo en Obras escogidas. Tomo III. Teatro*. Aguilar.
- Romanos, M. (2000). La construcción del drama histórico a partir de Lope de Vega. En F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerro (Coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998*. (Vol. 1, pp. 697-705). Castalia.

La construcción de otra Jimena en *Anillos para una dama* de Antonio Gala

Mariel Silvina Quintana

Universidad Nacional de Jujuy

marielquintana@gmail.com

Fecha de recepción: 25/02/2025

Fecha de aceptación: 30/04/2025

Palabras clave: mito cidiano, intertextualidad, reescritura, metaficción

Resumen

Anillos para una dama (1973) del dramaturgo español Antonio Gala, relee y reescribe el mito cidiano restituyendo la voz a un personaje silenciado en el cantar medieval: doña Jimena. La esposa ejemplar del Campeador da paso a una Jimena diferente, un personaje más humano, más activo y con una voz propia.

En este abordaje nos centraremos en las operaciones de relectura, reescritura y desmontaje del mito del Cid, así como en las estrategias metaficcionales que entran en juego en la acción dramática, problematizando los límites entre ficción y realidad, y los vínculos entre la Historia oficial y la historia privada. Todo ello en estrecha relación con las circunstancias sociohistóricas de producción y circulación textual que habilitan la actualización y transformación del mito medieval en la obra de Gala.

Para ello, consideramos el fenómeno intertextual a partir de los enfoques teóricos deudores de la noción de dialogismo acuñada por Mijail Bajtin.

Key words: Cidian myth, intertextuality, rewriting, metafiction.

Abstract

Anillos para una dama (1973), a play by Spanish playwright Antonio Gala, rereads and rewrites the Cidian myth, restoring the voice of a silenced character in medieval epic: doña Jimena. The Campeador's exemplary wife of the gives way to a different Jimena—a more human, active character with her own voice.

In this approach, we will focus on the processes of rereading, rewriting, and deconstructing the myth of El Cid, as well as the metafictional strategies that come into play in the dramatic action. These strategies problematize the boundaries between fiction and reality and the connections between official History and private. This is closely related to the socio-historical circumstances of textual production and circulation that enable the updating and transformation of the medieval myth in Gala's work.

In order to do this end, we consider the phenomenon of intertextuality through theoretical approaches indebted to Mikhail Bakhtin's notion of dialogism.

*Bueno, por fin vamos a poder tomarnos
una tacita de café sin contar con la Historia.
(Jimena, Anillos para una dama)*

Anillos para una dama, obra teatral de Antonio Gala, estrenada en Madrid en 1973, relee y reescribe el mito cidiano restituyendo la voz a un personaje silenciado en el cantar medieval: doña Jimena. La mujer “complida” y sumisa, esposa ejemplar del Campeador, da paso a otra Jimena, un personaje más humano, más activo, y con una voz propia. Una Jimena viuda, desenfadada e irónica que pretende rebelarse frente a lo establecido y adueñarse de su vida.

Para este abordaje resulta imprescindible considerar el fenómeno intertextual a partir de los enfoques teóricos deudores del concepto de dialogismo acuñado por Mijail Bajtin, pues el texto se nos presenta “como reminiscencia, como transformación de una escritura precedente que lo ubica en la historia” (Barei, 1998, p.69). En esta dirección también es operativa la noción de reescritura, entendida como un espejo biselado que “se emplaza frente a su modelo en un borde incierto, estableciendo una sutil trama de repetición y diferencia” que es, finalmente, “otra escritura” (Balestrino y Sosa, 1997, p.27).

En términos de Genette (1987), nos enfrentamos a un hipertexto: *Anillos para una dama* (gestado para ser representado en un escenario) derivado de un texto anterior, un hipotexto: el *Poema de Mio Cid* junto a crónicas medievales y romances tradicionales que refieren a las hazañas heroicas de Rodrigo Díaz de Vivar, un personaje de existencia histórica en la Castilla del siglo XI. La acción dramática se ubica con posterioridad a los hechos narrados en el cantar épico, en el segundo aniversario de su fallecimiento, y coincide con la pérdida de Valencia en manos de los almorávides. Su protagonista es Jimena Díaz, y la secundan Minaya, el Rey Alfonso VI, su hija María y una vieja criada.

La trama del hipotexto constituida por discursos de peso histórico y literario, signada además por un discurso monológico propio de la épica, reviste aun mayor complejidad por su carácter mítico. Según expresa Roland Barthes en *Mitologías*, el mito es un modo de significación, un metalenguaje que naturaliza a su objeto ya que “transforma la historia en naturaleza” (Barthes, 1999,

p.132), “es leído como un sistema factual cuando solo es un sistema semiológico” (p.133) y “las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción” (p.141). Precisamente, el mito cidiano se corresponde con esta caracterización: refiere al héroe nacional español (quien vivió cuando la idea de Nación y de España eran inexistentes) y cuyas fuentes literarias, históricas, asentadas en tal o cual tradición son irrelevantes. Este metalenguaje esencializa lo que significa y, paradójicamente, “en él la historia se evapora” (1999, p.147). Así, nos enfrentamos a un Cid sacralizado, eterno, heroicamente perfecto en todas las instancias de su vida pública y familiar, como algo dado naturalmente, libre de contradicciones y explicaciones.

Crespo-Vila dice al respecto:

La figura del Cid Campeador constituye un ejemplar programático de la adaptabilidad mítica y, gracias a su extraordinaria ductilidad, ha superado las inclemencias del tiempo para mantenerse vivo en el imaginario colectivo contemporáneo. (...) El mito cidiano se ha ido reciclando de manera intermitente a lo largo de la historia literaria española para dar cobertura a períodos culturales y sociopolíticos bien dispares y ofrecer, en cada uno de ellos, un inestimable recurso expresivo. (2015, p.32).

Esta productividad se evidencia también en su uso por parte del franquismo, que recurre a esa cantera de valores y sucesos asentados en el imaginario de lo español, patriótico e intemporal, para justificar sus acciones, equiparando al Generalísimo Franco con el héroe nacional.

La construcción del héroe efectuada por Menéndez Pidal en *La España del Cid* (1929) considerada por el ámbito académico de la época como “una contribución al saber histórico y una lección de patriotismo” (Lacarra, 1980, p.107) fue el modelo a seguir por el aparato propagandístico del régimen, abordada como un manual militar. Así, se establecieron correspondencias entre el accionar político y militar del Cid y de Francisco Franco, el nuevo caudillo, cruzado, defensor de la Patria y la unidad nacional, como antiguamente lo fuera Rodrigo Díaz.

En las “Palabras del autor” que preceden a la obra, Gala declara que la Historia de España es la materia de su (re)escritura:

De nuevo cuento hoy una historia española. Sin embargo, en esta ocasión utilizo la Historia de España en cierto modo. (Acaso sea la Historia el único río en que nos podemos bañar más de una vez: cualquier cronología es una convención). (Gala, 2001, p.149).

Se sumerge en esas aguas conocidas (metáfora que se aleja de lo inmutable) para subvertir el mito y proponer una lectura y escritura centradas, ya no en el héroe, sino en su esposa sumisa e invisible: una mujer –hasta ahora– sin voz. Se trata de una historia de “aspecto intemporal” (2001, p.149), cuestión difícil de definir y que trata explicar a partir de las didascalías:

El vestuario, que al principio es de época, aunque no muy marcado, luego va modernizándose. Pero no se debe hacer rabiamente. Que suceda como con el lenguaje: es de hoy, lo entendemos, pero tiene no sé qué aroma ajeno al lenguaje estrictamente de hoy. (2001, p.153)

La vestimenta de Minaya es “imposible de situar en época alguna” (p.155) y la ropa interior de Jimena es “absolutamente actual” (p.159). También en el uso de giros lingüísticos como “la cusqui” (p.210) o “tiquismiquis” (p.210) que acercan el tiempo representado al del espectador de la España de los 70. Además, se presentan situaciones anacrónicas que provocan una ilusión de continuidad, de contemporaneidad. Así, Jimena desde un pasado mítico, aparentemente lejano y cerrado, impone su voz y su individualidad en el presente de la mujer española de los años finales del franquismo, desnudando una misma problemática: la ausencia de libertad.

A partir de esta relación hipertextual de base, que da cuenta del diálogo entre el mito cidiano y la obra de Gala en un nivel macro, observamos cómo, al interior de la obra, “el texto revela una estrategia narcisista, se pone en relación consigo mismo, vuelve sobre sí, explora sus propios límites” (Orejas, 2003, p.44). Los personajes, especialmente Jimena, y los acontecimientos que protagonizan, se encuentran escindidos en dos planos diferenciados a lo largo del texto:

la Historia con mayúscula que remite a lo público, una Historia oficial que sostiene y alimenta el mito del Cid, y la historia privada, de la cotidianidad de los personajes que actúan determinados papeles en la primera. Así, el discurso se torna autorreferencial y los personajes hablan sobre sus propios roles en esa Historia que resulta ser un espectáculo impostado, en oposición a la historia con minúscula, íntima y humana, que permite la vivencia de lo volitivo y del amor.

En el epígrafe que abre estas reflexiones pueden verse ambos niveles: la historia cotidiana se centra en el acto simple –y anacrónico en este caso– de compartir una taza de café con el ser amado –pues la Jimena de Gala está secretamente enamorada de Minaya, y él de ella– frente a la Historia en mayúscula que existe por “afuera”. La Historia de los almorávides sitiando Valencia y que la condena a representar el papel de la viuda eterna de un mito, una muerta en vida: “eres doña Jimena, la viuda del Cid, ¿te suena?” (2001, p.165) le recrimina la hija; “hay cosas que la viuda de Cid no puede hacer” (p.178) advierte Minaya. Frente a ello, Jimena reclama por su libertad, por el derecho a vivir su amor: “Que me dejen salirme de la Historia Dios mío, y esconderme en el último rincón... No pido nada a nadie. Que se olviden de mí es lo que pido y me consientan ser yo una vez siquiera” (p.195).

El accionar de los personajes se sostiene en un contrapunto lúdico que desmonta progresivamente el mito. La obra inicia con la oración fúnebre de Jerónimo, el obispo de Valencia y antiguo compañero de armas del Cid, en el aniversario de muerte. Su discurso repasa los momentos más conocidos de su Historia –el destierro, las batallas, la afrenta de Corpes– para así ensalzar la figura del héroe que constituye “la encarnación de la gloria de España” (p.158). La solemnidad del momento contrasta con el hastío y el calor de Jimena que hace ruidos y comentarios inoportunos durante el rezo, para finalmente desacralizar la escena: “Largo estuvo el obispo, ya chochea” (p.158).

Ya en esta primera situación aparece la tensión entre la Historia altisonante, encargada de custodiar y enaltecer las virtudes del héroe muerto, y la realidad cotidiana de los otros personajes, menores en el universo de la épica, que se quejan del calor, de la ropa, y de la inconveniente mención de los sucesos del robledal de Corpes por parte del obispo.

De esta manera, el texto problematiza los límites entre ficción y realidad, una realidad a su vez escindida en dos planos. Son múltiples las referencias que dan cuenta de la Historia como un espectáculo dentro de la vida ficticia de Jimena que, a su vez, representa la comedia, o el drama, de su vida personal, la que paradójicamente se postula como real frente a los mandatos de la Historia que la obligan a representar ante los ojos del mundo. Así, en un principio Jimena afirma:

Los actores que representan una historia sin los trajes, ni los objetos, ni las palabras adecuadas; sin todo el *atrezzo* que corresponde a esta historia, pueden parecer locos...

Pero más locos son los que creen estar representando la verdadera Historia, la Historia con mayúscula, hija mía... (más cercana). Yo siempre me he encontrado perdida en esa Historia por todos lados... (Maliciosa). El muerto era mayor... Y me he visto obligada a reducirla a límites caseros... Aunque te lo parezca, no estoy loca. (p.166).

A partir del gesto metafictivo, Gala devela paulatinamente los andamiajes del mito: el Cid y Minaya son solo dos actores, el primero es un héroe en la guerra y en la vida, y su segundo es un cobarde en el amor.

JIMENA. (...) En esta tonta comedia de la vida, cuyo argumento sólo al final se nos cuenta, no hay más que dos papeles bonitos realmente: el del Cid, el del héroe por encima de todo, que ignora el precio de las cosas, sobre el que giran los grandes días y las grandes noches de una guerra feliz... (Suspirando). Para ellos, todo es grande y feliz. Sangrante y peligroso, pero feliz... Porque se trata de una guerra suya, que ellos han inventado, a la que nos llevan a los otros a ciegas, como el caballo de los picadores.

MINAYA. —(Para bajarla hasta él) ¿Y el otro buen papel?

JIMENA. —El de Minaya. El amigo perfecto, el capitán osado y obediente que sabe bien cuál es su sitio —en la segunda fila,

por supuesto, pero bueno también—, el enamorado que románticamente renuncia a lo que de antemano sabe que sería inútil desear... (Concluyendo) El resignado —en el fondo, un cobarde— y el héroe: esos son los mejores papeles. (pp.171-172)

Y el Rey Alfonso, despojado de su investidura, es presentado como un hombre más, el tío de Jimena. En varias ocasiones, ella se despacha cuestionando los motivos del accionar real en referencia a hechos históricos conocidos y de la intimidad familiar, Alfonso es el más hipócrita de los comediantes:

(...) Alfonso es un rey moderno, ¿no lo ves? Nada de trompete-rías. Si la Historia llama a la puerta, él se viste de prisa y abre; pero, entre tanto... ¿eh? Él de paisano... (p. 182)

Esta doble dimensión del papel histórico a interpretar y el trivial, pragmático, de la cotidianidad, no solo aparece referido en el discurso de los personajes sino que en un momento de la acción se proyecta en el desdoblamiento de la protagonista entre la Jimena que conocemos y vemos actuar y la “Voz *en off* de Jimena”, que quizá sea la voz de la conciencia o de otro plano de la acción, o tal vez ambas. En una especie de contrapunto, esta voz da cuenta del rol asignado a Jimena por la Historia oficial, pues la viuda del Cid arenga a las mesnadas a defender Valencia frente al ataque almorávide: “¡A cabalgar! En nombre de Dios y de Santiago! (...) aún cabalga Mío Cid Rodrigo entre vosotros” (2001, p.179). Esto contrasta con los dichos de la Jimena “real”, que sabe de guerras y ya no cree en milagros: “Con palabras no se adelanta nada. Alrededor de Valencia hay cincuenta mil tiendas enemigas. Y eso no son palabras” (p.178).

Por último, la imagen de Jimena frente al espejo confluye con la voz *en off* que, angustiada, se debate sobre su identidad como personaje de un mito o su realidad, correspondiente al momento anterior a su boda con el Cid: “¿Eres Jimena acaso o eres solo esa figura negra a la que llaman viuda del Cid?” (p.180).

La Historia, el escenario mítico, donde se mueven los personajes conforme a un metalenguaje desrealizador, escinde a esta Jimena de la reescritura de Gala, otra Jimena, pero no tan otra —podríamos decir parafraseando a Alfonso Sastre—. Una Jimena que, reflejada en el bisel del espejo, nos muestra un carácter y una voz ausentes en el texto medieval.

La obra de Gala cuestiona el estatuto de la Historia que se convierte en una comedia representada ante el gran público y también en un relato, Alfonso da cuenta de ello: "(...) Todos nosotros somos comas, puntos y aparte, puntos y seguido en este vago relato de la Historia" (p.185). El guiño metafictivo se replica cuando María alude al episodio de la Jura de Santa Gadea, recogido por el romancero, como un suceso probado, y entonces Alfonso se queja: "Esta muchacha está llena de tópicos." (p.186).

En esta explosión autorreferencial, la Historia-comedia-relato se construye también como un cuadro donde cada personaje ocupa una posición, una pose. Por ejemplo, dice Jimena al final de la obra:

La Historia contará este hermoso cuadro que formamos: la viuda sollozante, el rey que reconoce el poder de un vasallo, el obispo que reparte bendiciones y buenos consejos, la hija consternada que besa la mano de su madre. (...) (p.216 - 217).

Los personajes viven y actúan ese relato y tienen conciencia de ello. Jimena insta a su hija a participar de esa doble naturaleza -narrativa y dramática- de la Historia porque

cambia tanto según quien nos la cuente... Por eso los reyes pagan tan buenos sueldos a los cronistas. Son los embellecedores de la Historia, ¿eh, Alfonso? Ay, pero luego llega una destrozona con jabón y bayeta y saca a relucir la verdad, que con tanto cuidado disfrazamos (...) (p.199).

La probada productividad del mito cidiano, enunciada y denunciada por el mismo Rey Alfonso, da por tierra con las pretensiones de libertad de Jimena, presa del rol de esposa, primero, y viuda, después, incapacitada para vivir su vida como mujer.

(...) la memoria del Cid y sus devotos es una de las pocas bazas con que aún contamos. Podemos prescindir de ella para sustituirla por una fuerza presente y eficaz. Lo que no es permisible es tirarla por tierra y quedarnos sin nada... Porque el amor, tu amor, Jimena, al pueblo y a la Historia les importa un pimiento. (p.200).

Jimena, la mujer enamorada, pierde; así como pierde a Valencia en manos de los moros. Quiere tomar su vida entre los dientes pero el mito la condena, y la cobardía de Minaya la doblega. La Historia, con sus intrigas y luchas, termina por vencerla. Finalmente se destruye el legado del Cid, solo queda su féretro, su viuda eterna y las palabras que cimentan el mito inalterable.

En un acto narcisista final, el texto vuelve, nuevamente, sobre sí mismo, pues esta Jimena derrotada se reconoce como personaje de un texto futuro, el texto de Gala al que asistimos como espectadores/lectores: “algún día remoto, alguien, (...) contará mi dolor, esta pequeña historia mía” (p.217). De esta manera la borradura de los límites entre realidad y ficción se profundiza y se tornan tan difusos como los del pasado y el presente, estamos frente a la ilusión de la intemporalidad.

En este diálogo intertextual propiciado por la reescritura, la Historia oficial y el mito son minados por acción de una ficción que cuestiona sus bases. A través de este drama, Gala critica los modos de construcción del discurso histórico, sea en la Edad Media o en el tiempo que actualiza la obra; un discurso que es relato y es comedia. Satiriza los roles del Estado y la Iglesia a través de las figuras de un rey manipulador y egoísta, y un obispo viejo y sordo; y da cuenta de la falta de libertad en la figura de una mujer que no es dueña de su vida. De esta manera, *Anillos para una dama* le permite cuestionar, veladamente, al régimen gobernante -nutrido del mito que se subvierte- en un contexto de producción y circulación que, si bien tiene lugar diez siglos después, se espeja con el medieval.

Referencias

- Barei, S. (1998). *Teoría de la crítica*. Alción Editora.
- Balestrino, G. y Sosa, M. (1997). *El bisel del espejo*. CIUNSA.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI Editores.
- Crespo-Vila, R. (2015). Reescrituras cidianas: Rodrigo Díaz de Vivar y la condición posmoderna. *Cuadernos de Aleph*, 7, pp. 31-51. <https://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2015/02.pdf>
- Gala, A. (2001). *Anillos para una dama. Los verdes campos del Edén*. EDAF.
- Genette, G. (1987). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Lacarra, E. (1980). La utilización del Cid de Menéndez Pidal en la ideología militar franquista. *Ideologies & Literature*, 3(12), pp. 95-127.
- Orejas, F. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Arco Libros.

Shakespeare y la *Querelle des femmes*: dinámicas de género en *Mucho ruido y pocas nueces*¹

María Soledad Blanco

Paola Andrea De Spirito

Universidad Nacional de Jujuy

msoledadblanco@gmail.com

Fecha de recepción: 25/02/2025

Fecha de aceptación: 12/05/2025

Palabras clave: Shakespeare, *Mucho ruido y pocas nueces*, *Querelle des femmes*, género

Resumen

La *Querelle des femmes* fue un debate literario y filosófico sobre la naturaleza y condición de las mujeres, que se dio entre los siglos XIV y XVII, en diferentes países de Europa. La disputa gira en torno a la condición de inferioridad de la mujer respecto del hombre, sus capacidades morales e intelectuales, sus posibilidades de acceso al saber, la legitimidad de su voz en el espacio público, entre otros aspectos, y se efectuó a través de cartas, panfletos, poemas satíricos, tratados científicos, discursos religiosos, etc. Figuras como Christine de Pizan, Moderata Fonte, Lucrezia Marinella o Marie de Gournay ocupan un lugar destacado en este entramado discursivo.

En el caso de Inglaterra, el debate adquiere características específicas a fines del siglo XVI y principios del XVII, conformadas por factores como el prolongado reinado de Isabel I, los efectos culturales de la Reforma Protestante y el impacto de la imprenta como instrumento para la difusión y discusión de ideas. Es en este escenario que William Shakespeare escribe *Mucho ruido y pocas nueces* (1598-1599), una comedia que se permite interrogar —con ironía, ambigüedad y sutileza— ciertos supuestos sobre el lugar de la mujer en la sociedad.

Este artículo analiza las relaciones de género en esta obra shakesperiana a la luz de los discursos esgrimidos por la *Querelle*... Partimos de la hipótesis de que Shakespeare no permanece al margen de esta controversia, sino que dialoga con ella desde una posición ambivalente. Si

1 La traducción del título de esta comedia de Shakespeare *Much Ado About Nothing* plantea un interesante debate sobre los desafíos y las decisiones inherentes al proceso de traducción. Una primera opción, *Demasiado para nada*, busca mantener una fidelidad literal al título original, pero pierde el juego de palabras y el tono irónico presente en el original, ya que “nothing” en inglés isabelino también era un término coloquial que aludía a los genitales femeninos, añadiendo una capa de humor sexual (¿demasiado para acceder al coito?) que se pierde en la traducción literal. En cambio, *Mucho ruido y pocas nueces* opta por una adaptación más libre, utilizando un refrán popular en español que captura el espíritu cómico y satírico de la obra, pero se aleja también del texto original, sacrificando la ambigüedad y el doble sentido de “nothing” (Sevilla Muñoz, 2004).

bien la obra parece concluir con una restauración del orden patriarcal, también abre espacios para la agencia femenina, lo que permite una lectura crítica de las relaciones de poder entre los géneros en la sociedad isabelina.

Key words: Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, *Querelle des femmes*, gender

Abstract

The *Querelle des femmes* was a literary and philosophical debate concerning the nature and status of women that unfolded across various European countries between the 14th and 17th centuries. This dispute centered on the presumed inferiority of women in relation to men, their moral and intellectual capacities, their opportunities for accessing knowledge, and the legitimacy of their voice in the public sphere, among other aspects. It was conducted through diverse media such as letters, pamphlets, satirical poems, scientific treatises, and religious discourses. Figures like Christine de Pizan, Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, and Marie de Gournay hold a prominent place within this discursive framework.

In England, this debate assumed particular characteristics towards the end of the 16th and the beginning of the 17th centuries, shaped by factors such as the prolonged reign of Elizabeth I, the cultural effects of the Protestant Reformation, and the impact of the printing press as a means for the dissemination and discussion of ideas. It is against this backdrop that William Shakespeare wrote *Much Ado About Nothing* (1598–1599), a comedy that, with irony, ambiguity, and subtlety, interrogates certain assumptions regarding the role of women in society.

This article analyzes gender relations in this Shakespearean play through the lens of the discourses articulated within the *Querelle des femmes*. It proceeds from the hypothesis that Shakespeare does not remain disengaged from this controversy but, rather, dialogues with it from an ambivalent stance. While the play appears to conclude with the restoration of patriarchal order, it simultaneously carves out spaces for female agency, thereby enabling a critical reading of the power dynamics between genders in Elizabethan society.

La Querelle des femmes

La *Querelle des femmes* fue un debate literario y filosófico sobre la naturaleza y condición de las mujeres, que se dio entre los siglos XIV y XVII, en diferentes países de Europa. La disputa gira en torno a la condición de inferioridad de la mujer respecto del hombre, sus capacidades morales e intelectuales, sus posibilidades de acceso al saber, la legitimidad de su voz en el espacio público, entre otros aspectos.

Las autoras citadas frecuentemente por su contribución al debate son Christine de Pizan con *La Cité des Dames* [*La Ciudad de las Damas*] (1405), Moderata Fonte con *Il merito delle donne* [*El mérito de las mujeres*] (1600), Lucrezia Marinella con *La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' difetti, e mancamenti de gli huomini* [*La nobleza y excelencia de las mujeres, y los defectos y vicios de los hombres*] (1600), Marie de Gournay con *Equality between men and women* [*La igualdad entre los hombres y las mujeres*] (1622) y *Complaints of Ladies* [*Quejas de las mujeres*] (1626), entre otras. (Lerner, 1993).

Las escritoras se proclaman contra los catálogos elaborados por hombres, como el *De mulieribus claris* (1362) de Boccaccio, que reproducen las representaciones femeninas serializadas, símbolos de vicios o virtudes, y contra los manuales de conducta, como el de Francesco Barberino, *Reggimento dei costumi di donna* (1320) que las clasifica en grupos de solteras, vírgenes, casadas o viudas. Pero la importancia de estos escritos no es sólo la respuesta en tanto voz colectiva, sino que también permite a estas mujeres intelectuales afirmar su identidad personal, distinguiéndose de lo indiferenciado-colectivo femenino, marca de individualidad que estaba reservada al sujeto masculino. En este marco, *La cité des femmes* de Christine de Pizan inicia la disputa pública por la igualdad intelectual de las mujeres y la defensa de sus derechos.

Mercedes Arriaga (2021) trabaja la querella de las mujeres como un conjunto abigarrado de prácticas discursivas (teatro, prosa, poesía, diálogos, etc.), que constituyen un entramado del discurso social vigente a lo largo de un periodo de tiempo. Es una red intertextual que se produce en la cultura del Humanismo y Renacimiento.

Joan Kelly (1982) define la *Querelle...* como una larga polémica en la que se enfrentaron dos posiciones contrapuestas: por un lado, la misoginia erudita, heredera de la tradición grecolatina y medieval, y por otro, una serie de “defensas” o argumentos pro-mujer articulados fundamentalmente por mujeres cultas que cuestionaban esa demarcación sexuada del saber y del poder.

En el siglo XVI, la discusión sobresale en Inglaterra y fue este uno de los países, junto con Italia, en los que mayor producción hubo sobre el tema. Si bien tuvo características comunes al de otros países europeos, en Inglaterra la *Querelle...* estuvo marcada, como veremos luego, por sus particulares circunstancias políticas y culturales.

La *Querelle des femmes* en Inglaterra

Inglaterra será reconocida en la historia del feminismo por los debates alrededor de lo que se conoció como *The Woman Question*², un conjunto de discusiones que giraron en torno a la posición jurídica, social, económica y moral de las mujeres en el contexto de las grandes transformaciones de la Modernidad y el movimiento sufragista en el contexto victoriano, a fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Sin embargo, estas polémicas tuvieron raíces mucho más tempranas, en la Inglaterra de Shakespeare. La *Querelle des femmes* se tradujo allí en numerosas réplicas literarias y folletinescas escritas tanto por autoras identificadas (Rachel Speght, Mary Astell, Judith Drake) como por heterónimos femeninos (Ester Sowernam, Constantia Munda). Esta controversia fue particularmente intensa entre los años 1590 y 1620, abarcando temas como la educación de las mujeres,

2 La expresión *The Woman Question* alude al debate sistemático que, desde finales del siglo XVIII y especialmente durante el siglo XIX (sobre todo en el Reino Unido y Francia), giró en torno a la posición jurídica, social, económica y moral de las mujeres en el contexto de las grandes transformaciones de la Modernidad (Revolución Industrial, expansión de la esfera pública, auge de los derechos civiles). Bajo este rótulo se agruparon discusiones acerca de la educación femenina, el acceso al trabajo remunerado, la reforma del matrimonio, el sufragio, y la autonomía personal, confrontando posiciones conservadoras (que defendían la continuidad del patriarcado doméstico) y posiciones reformistas o protofeministas (que reclamaban la plena ciudadanía de las mujeres). En este último se puede incluir a *A vindication of the rights of woman: with strictures on political and moral subjects* [Una vindicación de los derechos de la mujer: con observaciones críticas sobre temas políticos y morales] de Mary Wollstonecraft (1792).

su capacidad intelectual y moral, su papel en el matrimonio y la familia y su participación en la vida pública.

El vigor y la extensión de la *Querelle...* en Inglaterra se explican por una confluencia de acontecimientos políticos y culturales de singular resonancia: en primer lugar, el reinado de Isabel I (1558-1603), ya que su ejercicio efectivo del poder monárquico desmantelaba *ipso facto* la idea de que la mujer carecía de las aptitudes políticas y racionales que legitimaban el gobierno, al tiempo que ofrecía un modelo vivo de mujer con autoridad capaz de sostener alianzas diplomáticas, comandar ejércitos y conducir políticas de Estado con éxito aunque, como veremos, a veces debía “masculinizarse” para hacerlo. En segundo lugar, la Reforma Protestante había reconfigurado las bases discursivas de la autoridad religiosa y, junto al avance de la imprenta, creó un espacio público literario sin precedentes, donde las mujeres alfabetizadas pudieron intervenir mediante epístolas, panfletos y poemas.

Según Kelly (1982), tres rasgos estructurales caracterizan esta *Querelle* inglesa: primero, la modalidad polémica, ya que todos los textos en defensa de las mujeres son réplicas directas a ataques previos, conformando una cadena dialéctica de invectivas y refutaciones; en segundo lugar, una conciencia de género proto-moderna a partir de que las autoras comprendían que la “inferioridad” asignada a las mujeres no era un dictado de la naturaleza, sino una construcción cultural e ideológica teñida de intereses masculinos; y, por último, un universalismo humanista según el cual las escritoras y polemistas apelaban a modelos históricos y clásicos de mujeres gobernantes o sabias (desde las reinas de Francia hasta las “viragos” renacentistas) para demostrar que, una vez liberadas de las restricciones sociales, las mujeres podían ejercer el poder y el saber con tanta virtud como los hombres.

Uno de los textos más representativos del pensamiento misógino de la época era *The First Blast of the Trumpet Against the Monstruous Regiment of Women* [Primer toque de trompeta contra el monstruoso regimiento de mujeres] (1558) de John Knox, un tratado en el que el autor afirma que el gobierno por parte de mujeres es contrario al orden divino y natural, ya que la mujer es inherentemente inferior al hombre en razón y capacidad política. Aunque su ataque es-

taba dirigido principalmente contra las monarcas católicas María Tudor y María de Guisa, su argumento tenía implicancias más amplias acerca de la subordinación femenina, en general. Sin embargo, la presencia de Isabel I en el trono forzó una reformulación del discurso patriarcal y, en años subsiguientes, algunos autores matizaron las ideas. John Aylmer, por ejemplo, en *An Harborowe for Faithfull and Trewe Subjectes* [Un refugio para súbditos fieles y leales] (1559), justificó el gobierno de Isabel aludiendo a su sabiduría divina y su excepcionalidad, lo que evidencia cómo la *Querelle des femmes* se articulaba también con las circunstancias políticas. Esta tensión se manifestaba en la propia reina, quien debía utilizar estrategias retóricas para justificar dicha autoridad, combinando la imagen de la soberana fuerte con la de la virgen casta y piadosa. En su discurso ante las tropas en Tilbury en 1588³, por ejemplo, proclamó “Sé que tengo el cuerpo de una mujer débil y endeble; pero tengo el corazón y el estómago de un rey, y de un rey de Inglaterra” (cit. en Beard y Furió, 2018, p.26). Este discurso sostiene la dualidad entre lo femenino y lo masculino, pero al afirmar poseer las cualidades tradicionalmente asociadas con los hombres (coraje, fuerza y liderazgo), genera una figura travestida que trasciende las limitaciones de género.

Por su parte, Hilda Smith (1998) realiza una recopilación de los escritos de mujeres inglesas entre 1400 y 1800. Entre las autoras más destacadas, menciona a Jane Anger, conocida por su obra *Jane Anger. Her Protection for Women* [Jane Anger. Su defensa de las mujeres] (1589); Rachel Speght, una de las primeras mujeres en publicar bajo su propio nombre en Inglaterra, con *A Muzzle for Melastomus* [Un bozal para el bocasucia] (1617), Aemilia Lanyer, cortesana, poetisa y escritora, conocida por su obra *Salve Deus Rex Judaeorum* [Salve Dios, Rey de los judíos] (1611), la primera mujer en publicar un libro de poesía con su nombre; Bathsua Makin, quien defendió la educación de las mujeres en su ensayo *To Revive the Ancient Education of Gentlewomen* [Revivir la antigua educación de las damas] (1673); Mary Astell, quien en “*A Serious Proposal to the Ladies*” [Una propuesta seria para las damas] (1694), abogó por la educación de las mu-

3 Este discurso fue pronunciado en el contexto de la amenaza de la Armada Invencible española, cuando Inglaterra se preparaba para defenderse de una posible invasión.

jeros y criticó el matrimonio como una institución opresiva; entre otras. Todas ellas participaron de la “guerra de panfletos”⁴.

Jane Anger, her protection for women [*Jane Anger. Su defensa de las mujeres*] (1589)⁵ es el primer texto conocido impreso en inglés en el que una mujer responde públicamente a las invectivas misóginas. Anger responde, aparentemente, a un panfleto anónimo en el que se despreciaba a la mujer pues no tenía nada más interesante que el sexo para ofrecer al hombre. La escritora, en cambio, defiende la superioridad moral e intelectual de la mujer y denuncia la hipocresía de los hombres que critican a las mujeres mientras dependen de ellas. Su tratado, como todos los publicados en este período en el que Shakespeare estaba iniciando o desarrollando su carrera teatral, es característico por su tono satírico y la retórica del ingenio.

Por su parte, el panfleto de Rachel Speght, *A mouzell for Melastomus*, es uno de los más famosos de esta batalla. Fue escrito en respuesta al panfleto misógino de Joseph Swetnam titulado: *The arraignment of lewd, idle, froward and unconstant women* [*El juicio a las mujeres lascivas, ociosas, atrevidas e inconstantes*] que se imprimió y repartió en 1615 con reimpresiones en 1616 y 1617. Aunque inicialmente Swetnam declara que su ataque se dirige únicamente a las mujeres tal como se definen en el título, el panfleto es en realidad una diatriba contra las mujeres en general por características que les atribuye como naturales: orgullo, extravagancia, crueldad e infidelidad. La popularidad de *El juicio...* fue tal, que no sólo se reimprimió, sino que provocó tres respuestas impresas, todas publicadas en 1617: la de Rachel Speght; la de Ester Sowerham (seudónimo) *Ester hath hang'd Haman* [*Ester colgó a Amán*], en la que realiza el juicio o procesamiento de los hombres y maridos lascivos, ociosos, perversos e inconstantes; y la de Constantia Munda (seudónimo) *The Worming of a Mad Dog: or, a Sop for Cerberus, the Jaylor of Hell* [*Desparasitación de un perro rabioso: o un consuelo para Cerbero, el guardián del infierno*], en la que reivindica con mucha gracia el panfleto de Speght:

4 Más de 2200 títulos se publicaron solo entre 1600 y 1715 (Lewalski, 1993).

5 Impreso por Richard Jones y Thomas Orwin en Londres en 1589, el panfleto completo se titula *Su protección de las mujeres. Para defenderlas de los escandalosos informes de un reciente Amante Harto, y todos los demás Venéreos semejantes que se quejan de estar tan hartos de la bondad femenina*.

... como ha sido la primera campeona de nuestro sexo que se enfrentó al bárbaro sabueso, y sabiamente tapó su boca y selló sus mandíbulas para que sus dientes venenosos, como perros rabiosos, no dañaran el crédito de muchas, no, de todas las inocentes damiselas; así, sin duda, si tu lengua soez y depravada rompe la prisión y se pone a lamer tu veneno vomitado hasta al fin poder expulsarlo con un daño más pernicioso, asegúrate de que no faltará una reserva de eléboro para limpiar el sumidero de tu tumultuoso desfiladero (cit. en O'Malley Gushee, 1996, p.254)⁶.

Rachel Speght no sólo había defendido el derecho de la mujer a la educación, sino que también argumenta teológicamente en contra de la idea de que la inferioridad de Eva justifica la subordinación femenina.

En la segunda respuesta, el título mismo de la obra evoca la historia bíblica de Ester y Amán, en la que Ester, una mujer judía, logra salvar a su pueblo de la destrucción tramada por el consejero del rey persa, Amán, quien finalmente es ajusticiado en la misma horca que había preparado para los judíos. La elección de esta referencia no es casual, ya que Sowerham se posiciona como una nueva Ester que, a través de la palabra escrita, ejecuta simbólicamente a Swetnam, el "Amán" moderno de la misoginia. En el texto, Sowerham desmonta las acusaciones de Swetnam contra las mujeres, refutando punto por punto sus afirmaciones y exponiendo la inconsistencia de sus argumentos. Una de sus estrategias más efectivas es invertir la lógica misógina para demostrar que las cualidades negativas que Swetnam atribuye a las mujeres pueden aplicarse, con igual o mayor razón, a los hombres. Otro elemento distintivo del tratado es el uso de una voz autoral firme y combativa, un tono desafiante.

En el ámbito literario, escritoras como Aemilia Lanyer (Emilia Bassano en su nombre original veneciano), en el poema "Salve Deus Rex Judaeorum" [Dios te salve, Rey de los Judíos] (1611), continúa este cuestionamiento a la narrativa cristiana que culpabilizaba a Eva por la caída del hombre. Sus dedicatorias a mujeres de la nobleza buscaban legitimar la educación y el liderazgo femenino en un contexto donde estas ideas eran aún marginales. Lanyer es la figura más

6 La traducción es nuestra.

cercana a Shakespeare: fue la primera mujer en Inglaterra en publicar un libro de poesía, y estuvo asociada con la corte isabelina. Además, fue la amante oficial de Henry Carey, Lord Hunsdon, quien era el mecenas de la compañía de teatro *The Lord Chamberlain's Men*, a la que pertenecía Shakespeare. Algunos estudiosos han especulado que Lanyer podría haber tenido contacto con Shakespeare en estos círculos cortesanos y teatrales e, incluso, algunos conjeturan sobre la posibilidad de que fuera la inspiración para la "Dark Lady" de los Sonetos (Rowse, 1973), aunque esto sigue siendo objeto de debate.

La forma en que se escribían estos panfletos, en prosa directa, hacía que el argumento fuera legible y persuasivo para el público general al que estaba destinado.

Una mirada rápida a los personajes femeninos en las obras de Shakespeare revela que muchos de ellos representan las tensiones presentes en la *Querelle des femmes*.

Katherine Usher Henderson y Barbara McManus (1985) señalan que Shakespeare (y otros dramaturgos) estaban al tanto de los debates que circulaban en su país, pues en sus obras plantean los distintos posicionamientos sobre la condición y naturaleza femenina:

Con la excepción de una serie de obras históricas en las que las mujeres desempeñan sólo papeles menores, las imágenes negativas y positivas de las mujeres que se encuentran en los panfletos ocupan un lugar destacado en el drama. (...) Al igual que el poeta, el dramaturgo utilizó las imágenes de acuerdo con su propio genio y sus particulares propósitos dramáticos. (...) El amplio corpus de críticas feministas a las obras de Shakespeare es testimonio de la variedad y complejidad de sus mujeres y de los papeles centrales que desempeñan en sus comedias y tragedias (1985, p.114).⁷

Además de Shakespeare, autores como Thomas Middleton y Ben Jonson⁸ explo-

7 La traducción es nuestra.

8 Middleton, por ejemplo, en *The Roaring Girl* (1611), coescrita con Thomas Dekker, presenta a la figura histórica de Mary Frith (conocida como Moll Cutpurse), una mujer que se vestía como hombre y adoptaba comportamientos tradicionalmente masculinos. La protagonista se resiste al matrimonio y reivindica su independencia. El término "roaring girl" (mujer que ruge)

raron en sus obras figuras femeninas que cuestionaban abiertamente la jerarquía de género.

Así, la Inglaterra de Shakespeare fue un escenario vibrante para la discusión, donde se negociaban los límites de la autonomía femenina en la política, la literatura y el teatro. Pero este último, dependía de atraer al público y no podía desafiar abiertamente las jerarquías de género: las obras de Shakespeare contienen indicios claros de que comprendía la naturaleza problemática de esas disputas. No presenta a sus personajes femeninos como una categoría homogénea, sino como figuras singulares, con identidades complejas, y aunque sean juzgados y subyugados al sistema patriarcal, presentan subjetividad y agencia propias⁹.

Mucho ruido y pocas nueces y la Querelle...

En este marco, William Shakespeare compone entre 1598-1599 la comedia *Mucho ruido y pocas nueces*. Es una comedia que gira en torno a los enredos amorosos y las confusiones entre dos parejas: Claudio y Hero, y Benedicto y Beatriz. La trama comienza con la llegada del príncipe Don Pedro y su corte a Messina, donde se desencadenan malentendidos y embustes. Claudio, engañado por Don Pedro, cree erróneamente que Hero le ha sido infiel, mientras que Beatriz y Benedicto, inicialmente antagonistas, terminan enamorándose. La obra combina elementos de comedia, romance y engaño, con un desenlace en el que se revelan las verdades ocultas, se restablecen las relaciones y se celebra la unión de ambas parejas en alegre resolución.

Como veremos, la obra expone las tensiones de género concordantes con las discutidas por la *Querelle...* Antes de la llegada de los soldados, se anuncia la

fue adaptado de la jerga popular "roaring boy", que se aplicaba a un joven que se divertía en público, peleaba y cometía delitos menores. Por su parte, Jonson en *Epicæne, or The silent woman* (1609) presenta una supuesta mujer silenciosa que termina siendo un joven disfrazado. La obra fue estrenada en 1609 y publicada en 1616 y es conocida por su ingenio y sus enredos cómicos en torno al género (Usher Henderson y McManus, 1985).

9 Hablamos de capacidad de agencia en la medida que los personajes femeninos presentan rasgos de independencia y complejidad psicológica, inteligencia y astucia, aunque su poder se ejerce dentro de los márgenes de un sistema que las reduce a roles secundarios o dependientes de los hombres, o muchas de estas mujeres terminan siendo reintegradas al orden social dominante (como Katherina en *La fierecilla domada*).

contienda de palabras ingeniosas que ya ha comenzado tiempo atrás entre Beatriz, sobrina de Leonato, y Benedicto de Padua.

Leonato le dice al mensajero, después de unas cuantas frases perspicaces y despectivas de Beatriz sobre Benedicto:

- Señor, no toméis a mal sentido las palabras de mi sobrina. Hay **una especie de guerra chistosa** entre ella y el *signior* Benedicto. Jamás se encuentran sin que se entable entre ambos una **escaramuza de ingeniosidades** (Acto I, Escena I, p.1148)¹⁰.

Aunque es una subtrama en la obra, donde la relación principal es la de Hero y Claudio, la disputa entre Beatriz y Benedicto (puestos en pie de igualdad en cuanto a inteligencia) alude claramente a la *Querelle...*, una batalla retórica entre los géneros, aunque planteada de manera cómica, irónica y ambigua, ya que tanto Benedicto como Beatriz poseen posturas similares.

Hero: la mujer virtuosa

Ni bien comienza la obra nos enteramos del amor de Claudio por Hero, sentimiento que comenzó antes de ir a batalla y que se confirmó al verla nuevamente al regresar, por lo que quiere casarse con ella. Lo primero que dice Claudio sobre Hero hablando con Benedicto es “¿No es una damita ingenua?” (Acto I, Escena I, p.1150)¹¹.

Efectivamente, Hero cumple con todas las características del estereotipo de la mujer virtuosa, estereotipo que posee una antigua raigambre ya que viene desde la Antigüedad pero que en el Medioevo y el Renacimiento seguía totalmente vigente, como postula Patricia González Gutiérrez en “La voz negada: discursos sobre la palabra y el silencio de la mujer en el mundo clásico” (2018):

Las identidades y roles de género en la Antigüedad se forman en torno a unas dualidades e ideas muy claras, aunque no

¹⁰ En adelante, todas las citas corresponden a la edición de las obras completas de Shakespeare publicada por Aguilar en 1969, con estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín.

¹¹ En otras traducciones: “¿no es una joven virtuosa?” (v.g. Shakespeare, W. [2014] *Comedias*. Debolsillo. Traducción de Andreu Jaume et al.)

siempre libres de contradicciones. En esa identidad de género la mujer debe ser silenciosa, entendiendo el silencio no sólo como la ausencia de ruido, sino como sinónimo de sumisión y pasividad (p. 9).

La mujer virtuosa es la mujer obediente, sumisa y callada, características que definen a Hero desde el principio hasta el final de la obra. Aunque es la protagonista del romance principal de esta comedia, casi no escuchamos su voz, sólo la de su padre decidiendo por ella un marido adecuado:

Leonato (a Hero): - Hija, acordaos de lo que os he dicho. Si el príncipe os solicita en ese sentido, ya sabéis la respuesta que habéis de darle. (Acto II, Escena I, p.1155).

Leonato: - Conde, tomad a mi hija, y con ella mi fortuna. ¡Su Gracia ha concertado el matrimonio, y todas las gracias digan amén! (Acto II, Escena I, p.1159).

Ni siquiera estas dos órdenes de su padre decretando su destino, movilizan a Hero a contestar. Su silencio es tal, que nunca queda claro si ella siente amor por Claudio o sólo acepta las disposiciones de su padre.

En cambio, siempre es Beatriz la que responde por Hero, la que oficia de su voz, aunque no sabemos si sus pensamientos y sentimientos son realmente los que manifiesta Beatriz.

Beatriz [a Hero]: - Habla, prima, y si no puedes, ciérrale la boca con un beso, y que él no hable tampoco. (...)

Beatriz [a Don Pedro]: - [...] Mi prima le dice al oído que lo lleva en el corazón (Acto II, Escena I, p.1159).

Las únicas oportunidades en las que Hero se explaya son cuando fabulan la treta para que, ayudada por Úrsula, la doncella de Beatriz, haga creer a Beatriz que Benedicto está enamorado de ella. De esta manera queda claro el estereotipo de mujer que imperaba en la época, por un lado, sumisa y obediente, por otro, dada al chisme, las astucias y los engaños, dos caras de una misma mo-

neda que, de alguna manera, confirman la teoría de la época de que a la mujer había que tenerla controlada¹².

Ni siquiera ante la terrible humillación a la que Claudio la somete al rechazarla en plena boda, acusándola de impura y libertina, Hero es capaz de levantar la voz y se desmaya como único recurso para escapar de las injurias con las que el hombre, que supuestamente la ama, la está violentando.

En un primer momento, todos los hombres presentes, incluso su padre, creen estas acusaciones sin cuestionarse. Los únicos que no se dejan llevar por las palabras de Claudio hacia Hero son Beatriz, quien confía firmemente en su inocencia: “por mi alma, han calumniado a mi prima” (Acto II, Escena I, p.546) y Benedicto, quien en un principio no toma partido debido a su asombro ante la situación, pero que prontamente se da cuenta que detrás de todo el engaño y las mentiras sobre Hero estaba Don Juan, el bastardo, buscando venganza.

Es en esta parte donde se fragua el ardid del fraile que, al igual que en Romeo y Julieta, quiere hacer pasar por muerta a Hero, pero, esta vez, para transformar la ira en remordimiento y, quizás, lograr que la boda se realice. Ya no se habla de amor. En toda esta secuencia, Hero tampoco emite palabra, y son su padre y el fraile los que deciden por ella.

Cuando la situación se resuelve y se revela el engaño de don Juan, Leonato ofrece a Claudio la mano de una sobrina con la condición de que restituya públicamente la honra de Hero, mancillada por las mentiras. Claudio acepta y, al disponerse a casarse con la supuesta sobrina de Leonato, descubre que se trata de la misma Hero, viva, cuya muerte fue fingida como parte de un ardid para recuperar el honor perdido.

Hero no cuestiona que Claudio haya aceptado desposarse con otra, sólo le re-
crimina su humillación y reafirma su virginidad.

Hero: - Nada más cierto. Una Hero murió ultrajada, pero yo vivo,

12 Dice Marina Gutiérrez de Angelis (2009) “las mujeres de los tratados se nos presentan proclives a la *vagatio*, son inquietas, vagabundas, frívolas y frágiles” (p.3), a lo que agrega que por ello los tratadistas proponían que sean fuertemente custodiadas y hasta golpeadas, ya que eran “promiscuas e inclinadas al mal por naturaleza”(p.3). En este marco, la clausura y la custodia se presentan como herramientas de control que se expresan no sólo en los tratados, sino también en la literatura pastoral y didáctica, como indica la misma autora.

y tan seguro como que vivo, es que soy doncella (Acto V, escena IV, p.1193).

A pesar del ultraje y de la crueldad de Claudio, Hero termina contrayendo matrimonio. En ningún momento deja de encarnar el modelo de mujer virtuosa y obediente.

Como sostiene Daniel Baroque Ruiz:

En el pensamiento cristiano medieval [...] se percibió a las mujeres como las enemigas, encarnadas en la figura de Eva, sinónimo de muerte, frente a la Virgen María, ejemplo de mujer excepcional y espejo para todas las demás, sinónimo de vida... (2019, p. 17).

Es evidente que Hero representa a la mujer que se encuentra más cerca de la Virgen María que de Eva: su función dentro de la obra es la de un objeto silencioso. Es el prototipo de la mujer sumisa, idealizada por su pureza y modestia. La traición y humillación pública que sufre en su boda, cuando Claudio la acusa de infidelidad, es una manifestación brutal del poder patriarcal: su valor como mujer está vinculado exclusivamente a su castidad.

Beatriz, la mujer transgresora

Beatriz es la prima de Hero. En todo sentido, es su antítesis. Desde el principio de la obra aparece con más parlamentos que Hero. Ácida, aguda e ingeniosa, no duda en decir lo que piensa sobre los hombres y el matrimonio y tiene un contrapunto constante con Benedicto, caballero que también reniega del matrimonio y del cual, finalmente, se enamora.

Como ya mencionamos, la relación entre Beatriz y Benedicto conforma una subtrama dentro de la obra, pero, por la importancia que se les da, la caracterización de los personajes y sus diálogos constantes, adquieren igual o mayor relevancia que Hero y Claudio, siendo personajes entrañables para el público.

Muchos críticos coinciden en ver a Beatriz como un personaje protofeminista, sus agudos comentarios y contestaciones la ubican en esta línea.

Benedicto: - ¡Cómo! Mi querida señorita Desdén, ¿vivís aún?

Beatriz: - ¿Es posible que muera el Desdén cuando puede cebarse en tan buen pasto como el *signior* Benedicto? La propia galantería se trocara en desdén si estuvierais vos en su presencia.

Benedicto: - Fuera entonces la galantería una renegada. Pero lo cierto es que todas las damas se prenden de mí, exceptuada solamente vos; y quisiera hallar en mi corazón que mi corazón no fuera tan duro; porque, a la verdad, no amo a ninguna.

Beatriz: - ¡Qué incalculable dicha para las mujeres! De otra manera, se verían importunadas por un pretendiente enojoso. Gracias a Dios y a mi temperamento frío, soy en eso del mismo parecer que vos. Prefiero oír a mi perro ladrar a un grajo que a un hombre jurar que me adora (Acto I, Escena I, p.1149).

Shakespeare participa del debate público con Beatriz: le da voz y la misma entidad que a los personajes masculinos, y ella utiliza esa voz no sólo para pelear con Benedicto sino también para manifestar sus opiniones sobre la condición de las mujeres.

Beatriz: - Sí, a fe; el deber de mi prima es hacer una reverencia y decir “como os guste, padre”. Pero, sobre todo, prima, que sea buen mozo; o de lo contrario, haz otra reverencia y di: “Padre, como a mí me guste.”

Leonato: - Vamos, sobrina, espero veros un día provista de esposo.

Beatriz: - No será en tanto Dios no haga a los hombres de otra sustancia distinta a la tierra. ¿No es desesperante para una mujer el verse dominada por un puñado de polvo valiente y tener que rendir cuentas de su vida a un terrón de cieno petulante? No, tío; no quiero a ninguno (Acto II, Escena I, p.1155).

En este párrafo Beatriz se apropia del relato bíblico para demostrar la bajeza de la condición natural del hombre, por estar originado en barro. A pesar de lo

cual, éste se atribuye el derecho a tener juicio propio y a establecer las reglas de juego social, por lo que se ha vuelto una materia presuntuosa: “terrón de arcilla pervertida”. Beatriz contraviene los estereotipos de género: no es ni la Virgen María, ni Eva, es otro tipo de mujer.

Christine de Pizan escribe *La cité des femmes*, como la mayoría de los textos que se produjeron en la *Querelle...*, en favor de las mujeres, como respuesta a una obra que atacaba al género femenino, como una defensa ante los insultos y agravios que desde los textos de la época se hacían a la mujer.

Citando a la misma Christine de Pizan, Baroque Ruiz expone:

Una obra que hizo reflexionar a Christine y preguntarse “cuáles podrían ser la razones que llevaban a tantos hombres [...] a vituperar a las mujeres”. Hasta el punto de que ese mensaje, que no es otro que el que trataba de imponer el poder patriarcal en las mujeres, lo llegó a interiorizar y a creérselo, lamentándose a Dios y preguntándole “por qué no me has hecho nacer varón para servirte mejor con todas mis inclinaciones [...]” La importancia de la obra se encuentra en el siguiente capítulo, cuando la Dama Razón la insta a que no se crea todo lo que habían dicho filósofos, religiosos, médicos, sobre las mujeres, y que fuera capaz de pensar por sí misma, dando “la vuelta a los escritos [...] para sacarles partido en provecho tuyo...”. Se trataba así de que una mujer, Christine, pusiera en cuestión la autoridad de aquellos hombres, de que llevara a cabo un proceso de deconstrucción del discurso natural, haciendo que las mujeres pasaran a ser sujetos plenos de la historia (2019, pp.33 y 34).

De la misma manera, Beatriz reniega de no ser varón para poder defender a su prima y ejecutar ella, con su propia mano, a Claudio por haberla difamado.

Beatriz: - ¿No está probado que es el más vil de los miserables, por haber calumniado, despreciado y deshonorado a mi prima? ¡Oh, si yo fuera un hombre! ¡Cómo! Engañarla hasta el punto de darse las manos ante el altar, y acto seguido, con acusación pública, con desembozada calumnia con rencor despiadado...

¡Dios mío! ¡Si yo fuera hombre! ¡Me comería su corazón en medio de la plaza! (Acto IV, Escena II, p.1181).

No es ésta la única ocasión en que Beatriz lamenta no ser hombre para hacer lo que, como mujer, le está vedado; lo notable es que es ella quien se atreve a decir lo que los varones callan sobre Claudio, de modo que asume la actitud de valentía típicamente atribuida al varón.

Esta cita pone de manifiesto un tema recurrente en la obra de Shakespeare: la tensión entre género, poder y justicia. Beatriz siente una rabia profunda e impotencia ante la injusticia sufrida por su prima, destacando la frustración por las limitaciones que la sociedad impone a las mujeres. Su exclamación “¡Ah, si yo fuera hombre!” articula con claridad la división de roles y expectativas de género que Shakespeare pone en escena, visibilizando el impedimento de la mujer para tomar acción directa en un sistema patriarcal que la excluye del ámbito de la venganza o la reparación de agravios.

El clamor de Beatriz por no poder “comerse el corazón en la plaza pública” subraya el deseo de reivindicación pública, el reclamo de justicia no en el ámbito privado sino en el mismo espacio público donde Claudio ha deshonrado a su prima. La imagen de “comerse el corazón” es una metáfora que no sólo indica venganza física, sino también una especie de derecho moral en la que la violencia se iguala a la ofensa perpetrada.

En realidad, el deseo de ser hombre expresado por Beatriz no es un anhelo de acceso a la violencia, sino más bien una crítica a las estructuras de poder que permiten que las mujeres sean humilladas públicamente sin posibilidad de objeción. Beatriz denuncia la pasividad a la que las mujeres están condenadas por su género y, a la vez, subraya el vacío moral de los hombres que no actúan ante tales injusticias. Este pasaje es una crítica amplia al orden social que trivializa el sufrimiento femenino, sugiriendo que la restauración de la honra no es posible para las mujeres si no se les otorga la capacidad de actuar.

Desde una perspectiva humanista, Shakespeare expone las críticas que la *Querelle...* hacía a la supuesta universalidad de valores como justicia, igualdad y honor, que no eran accesibles para las mujeres. Al plantear esta pregunta, el fragmento trasciende lo particular y señala las limitaciones de los ideales re-

nacentistas cuando se confrontan con la realidad de las relaciones de género.

A pesar del rechazo absoluto que Beatriz manifiesta en un principio por el amor y el matrimonio, al final de la obra, el himeneo se consuma, lo que plantea una ambigüedad profunda en términos de la *Querelle des femmes*. Beatriz, quien se ha mostrado autónoma, desafiante y crítica hacia el matrimonio—rechazando el control masculino y emitiendo su propia voz—, finalmente cede ante esta institución. El desenlace puede interpretarse como una domesticación de su rebeldía, un reflejo del orden patriarcal que, a pesar de los desafíos, logra “domar” a la mujer autónoma al insertarla en la estructura familiar tradicional.

Desde esta óptica, el “ruido” de la independencia verbalmente manifestada por Beatriz y su resistencia a las normas de género se diluye en las “pocas nueces” del final, donde su matrimonio con Benedicto simboliza la capitulación de esa autonomía dentro de las estructuras patriarcales.

Sin embargo, la relación entre Beatriz y Benedicto se representa de manera igualitaria en términos de confrontación y de “escape” respecto de la imposición matrimonial, y que ambos personajes culminen en esponsales podría sugerir que, en última instancia, tanto mujeres como varones quedan sometidos al control de las convenciones: “demasiada” exposición de los deseos individuales, para “nada”.

Pero también puede ser visto como un acto de elección individual, realizado por voluntad propia, por amor, completamente distante de la unión impuesta y por conveniencia que Hero acepta pasivamente. Y en esto, había dos aspectos fundamentales en el desarrollo de la *Querelle des femmes*, de los que la obra se hace eco: la afirmación de la mujer intelectual y el rechazo de la inferioridad dentro del vínculo conyugal¹³.

La negación u oposición al matrimonio por parte de Benedicto estaba dada por el miedo a la infidelidad de las mujeres¹⁴:

13 Esta última postura nos lleva nuevamente a las ideas de Pizan, quien con la obra *Le cité des femmes* participó también en lo que se llamó *Querelle du mariage* [Querella del matrimonio]: “[allí realiza] una defensa de la mujer casada fiel a su marido, frente a toda la literatura de los *fabliaux* y *dits*, que criticaban a las mujeres y al matrimonio y que surgieron a partir del siglo XIII” (Baruque Ruiz, 2019, p. 36).

14 Javier del Prado (2008) recuerda que en la tradición occidental la risa cómica se cons-

Benedicto: - Que me haya concebido una mujer, es cosa que le agradezco; que me haya criado, también es cosa por la cual le doy mis más humildes gracias; pero que sobre mi cabeza resuene una cadencia de cuerno de montería, o que mi bugle cuelgue de un invisible cinturón, que todas las mujeres me perdonen. Porque no quiero hacerles la injusticia de desconfiar de alguna de ellas, me reservo el derecho de no fiarme de ninguna. Y, por último, (y esto será lo más conveniente para mí), me propongo vivir soltero (Acto I, Escena I, p. 1151).

Sin embargo, en la trama Benedicto pasa de ser un obstinado enemigo de las mujeres (“un tirano declarado de su sexo”) a un sabio intérprete del alma femenina. A las advertencias contra los engaños de las mujeres, típicas de la retórica de la *Querelle...*, que en la obra toma la forma de una cómica obsesión por los “cuernos” o de una fácil y trágica persuasión construida sobre el estereotipo de la mujer adúltera, Shakespeare opone una advertencia también a la mujeres contra la falsedad de los hombres, en una canción encomendada al cantante de la corte: “Niñas, no suspiréis, más, que los hombres han sido siempre perjuros / un pie dentro del mar y otro en la orilla...” (Acto II, Escena III, p.1162).

La repetición de los juegos de palabras con “cuernos” no es inusual, ya que los chistes sobre el tema del engaño por parte de la mujer son comunes en toda la literatura de este período. Sin embargo, Gail Paster (1995) menciona que eran infrecuentes los casos de infidelidad conyugal en la época, de modo que los temores de traición surgen de la ansiedad patriarcal y la incapacidad para verificar la castidad por entonces, puesto que esta castidad de las esposas y madres aseguraba el sostén de una estructura social basada en la herencia legítima de tierras, riqueza, propiedad, rango y nombre.

Paster sugiere, entonces, que en la comedia de Shakespeare los chistes sobre los “cuernos” tienen una función local particular: resolver la contradicción social dada en la sociedad isabelina, en la que la tradición (la misoginia abierta y

truye sobre un conjunto de elementos arquetípicos; y que entre ellos, uno de los tópicos repetidos es el tema de los “cuernos”, “*le cocuage*” (el cabronazgo), el engaño del marido por parte de su mujer. Esa condición del varón como engañado se presenta como universal e ineludible, dada la naturaleza de la mujer y constituye una “base esencial del mecanismo de la risa en Occidente” (Del Prado, 2008, p. 126).

virulenta heredada del catolicismo medieval) chocó con un ideal emergente (la celebración del matrimonio posterior a la Reforma, particularmente en su forma moderna de uniones consensuales de compañerismo en las que la satisfacción emocional de ambos cónyuges ocupa un lugar importante). Al desacralizar el matrimonio y negar su carácter de sacramento, la Reforma anglicana enfatizó su función social, pasando a concebirla como una unión basada en el amor y el respeto mutuo. Sin embargo, al mismo tiempo, la sociedad isabelina no podía prescindir de la misoginia porque la función más general, incluso antigua, del discurso antifeminista es justificar el reparto desigual del poder. La sospecha virulenta sobre la castidad conyugal aparece, entonces, como incompatible con esta teoría emergente del matrimonio centrada en el consentimiento inicial de ambos socios, y en el cumplimiento a largo plazo de un conjunto de obligaciones mutuas que eran en parte materiales, en parte emocionales. Por eso Beatriz insta a su prima a no decir “Padre, como te plazca”, sino más bien “Padre, como me plazca a mí”. Como se manifiesta claramente en la guerra de panfletos, la misoginia medieval y la teoría del matrimonio posterior a la Reforma, no coexistían cómodamente sino en abierta tensión.

En efecto, el ingenio y la elocuencia de Beatriz no desaparecen con la aceptación del matrimonio, como dice Leonato: “si estuvieran casados sólo una semana, se volverían locos de tanto hablar” (Acto II, Escena I, p.1160) no hay indicios concretos de que casarse implique necesariamente una domesticación de Beatriz. Con este final feliz, el casamiento puede ser visto como un encausamiento de la desviación social que personifica Beatriz, sin embargo, no representa total o claramente un silenciamiento de la voz del personaje ni su conversión al modelo de mujer virtuosa. Allí reside la ambigüedad de Shakespeare.

A modo de conclusión: la complejidad en Shakespeare

La complejidad de la obra de Shakespeare, como advierte Arnold Kettle (1966), reside en su capacidad para captar las tensiones de una sociedad en transformación. El dramaturgo escribe en un contexto marcado por el surgimiento del individualismo burgués y el tránsito del feudalismo a una lógica social mercantilista, procesos que se reflejan en las relaciones familiares, las estructuras

de poder y los vínculos entre los personajes. En *Mucho ruido y pocas nueces*, estas tensiones adquieren particular densidad cuando se las analiza desde la *Querelle des femmes*, ya que el autor contrapone dos figuras femeninas antagónicas: Hero, representante del ideal de sumisión y virtud tradicional, y Beatriz, símbolo de una feminidad crítica, aguda y desafiante. Mientras que Benedicto, antagonista y espejo de Beatriz, también evoluciona desde el escarnio hacia las mujeres, hasta la entrega afectiva a una de ellas en un plano de igualdad.

En última instancia, *Mucho ruido y pocas nueces* no sólo es una comedia romántica llena de enredos y malentendidos, sino también una reflexión profunda sobre las estructuras de poder y las normas sociales de la Inglaterra renacentista. A través de sus personajes femeninos, Shakespeare explora las tensiones entre resistencia y domesticación, autonomía y sumisión, y las jerarquías de género que, aunque han evolucionado, siguen presentes.

Esta oposición no sólo ilustra los debates sobre el papel de la mujer en la sociedad, sino que también evidencia las contradicciones de una época que oscilaba entre el mantenimiento del orden patriarcal y un incipiente deseo de transformación. Shakespeare no pone en escena soluciones cerradas ni personajes unívocos; en cambio, plantea interrogantes sobre la autonomía, la agencia y la justicia que pueden leerse en clave de género. *Mucho ruido y pocas nueces* no es sólo una comedia romántica, sino como una pieza que problematiza con agudeza las normas sociales de su tiempo, cuyas resonancias aún perduran.

Referencias

- Arriaga Flórez, M. y Cerrato, D. (2021). La querella de las mujeres en Italia. Una revisión bibliográfica. *Revista internacional de pensamiento político*, I época, (16), pp. 125-147. <https://www.upo.es/revistas/index.php/ripp/article/download/6242/5543/26046>
- Baruque Ruíz, D. (2019). *La Querelle des Femmes. Una revisión historiográfica e histórica del fenómeno de la querella en la Historia de las Mujeres*. Tesis de Grado en Historia, Universidad de Sevilla. https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/40274/TFG_F_2019_240.pdf
- Beard, M. y Furió, S. (2018). *Mujeres y poder*. Crítica.
- Del Prado, J. (2008). El feminismo ambiguo de Moliere. *Théleme. Revista Complutense de Estudios Franceses*, (23), pp. 123-147. <https://core.ac.uk/download/pdf/38845658.pdf>
- González Gutiérrez, P. (2018). La voz negada: Discursos sobre la palabra y el silencio de la mujer en el Mundo Clásico. *Cuadernos de historia*, (48), pp. 9-31. <https://www.scielo.cl/pdf/cuadhist/n48/0719-1243-cuadhist-48-00009.pdf>
- Gutiérrez de Angelis, M. (2009). Risa y erotismo. La conciencia del deseo, el goce y la muerte en el *Decamerón* de Boccaccio. *Espéculo, Revista de estudios literarios*, (41). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/risadeca.html>
- Kelly, J. (1982). Early feminist theory and the “querelle des femmes”, 1400-1789. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 8(1), 4-28.
- Kettle, A. (1966) (Ed.). *Shakespeare en un mundo cambiante*. Sílabas.
- Lerner, G. (1993). *La creación de la conciencia feminista: desde la Edad Media hasta 1870*. Oxford University Press.
- Lewalski, B. (1993). *Writing Women in Jacobean England*. Cambridge, Harvard University Press.
- O'Malley Gushee (Ed.) (1996). *The early modern Englishwoman: a facsimile library of essential works, Part 1: Printed Writings, 1500-1640: Jane Anger, Rachel Speght, Ester Sowernam, and Constantia Munda*. Susan Scholar Press.
- Paster, G. (1995). Much Ado about Nothing: a modern perspective. En B. Mowat y P. Werstine. *Much Ado about Nothing* (pp. 213-230). Print Washington Square.
- Rowse, A. L. (1973). *Shakespeare, el hombre*. Ardent Media.
- Sevilla Muñoz, J. y Sevilla Muñoz, M. (2004). Traductología: “Mucho ruido y pocas nueces”. *El Trujamán, Revista diaria de traducción*, martes 14 de diciembre de 2004. https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/diciembre_04/14122004.htm
- Shakespeare, W. (1969) *Mucho ruido y pocas nueces*, en *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín. Madrid, Aguilar, 1147-1194.
- Smith, H. (Ed.). (1998). *Escritoras y la tradición política británica de la primera época moderna*. Cambridge University Press.

Usher Henderson. K. y McManus, B. (1985). *Half Humankind: Contexts and Texts of the Controversy about Women in England, 1540 - 1640*, University of Illinois Press.

Representaciones de la mujer y la feminidad en los personajes femeninos (humanos y antropomorfizados) de *The Jungle Book* (1894), de Rudyard Kipling

Joel Agustín Heft Besel

Universidad Nacional de Jujuy

joelbesel@gmail.com

Fecha de recepción: 15/12/2024

Fecha de aceptación: 08/05/2025

Palabras clave: mujer, representaciones, Kipling, feminismo.

Resumen

Las “Historias de Mowgli” de las obras *El libro de la selva* (1894) y *El segundo libro de la selva* (1895) —incluyendo el cuento “En el *rukhi*” (1893) — del autor Rudyard Kipling, han sido muy estudiados. Sin embargo, ante la escasez de estudios específicamente dedicados al análisis crítico de los personajes femeninos que en sus relatos se encuentran, creemos que los mismos se presentan como una oportunidad de indagación en torno a las construcciones actanciales femeninas, pese a su reducido número y la brevedad de sus apariciones. Proponemos aproximarnos a los personajes femeninos que participan de los relatos y cómo ellos reflejarían determinadas representaciones sobre la mujer en un contexto en el que el rol de ésta es una de las discusiones públicas más significativas, junto con el colonialismo, la racionalidad, la ciencia, entre otras. Como lo diría G. Frankau (s.f., citado en Caves McCauley, 1974): “[in Kipling] Women as individuals maybe charming and wholly innocent and yet at the same time may be acting (...) as the agents of a terrible power” (p. 44). Creemos que Kipling plantea líneas rupturales respecto de los tópicos polarizados adjudicados a las mujeres (ángel del hogar, por un lado, y demonio, por otro), a partir de los personajes humanos y animales —estos últimos en tanto símbolos por su antropomorfización—, para sostener un discurso oblicuo en relación a la verticalidad hegemónica androcéntrica que manifiestan las estructuras socioculturales de la obra.

Key words: woman, representations, Kipling, feminism

Abstract

The “Mowgli Stories” from Rudyard Kipling’s *The Jungle Book* (1894) and *The Second Jungle Book* (1895) —including the story “In the *rukhi*” (1893)— have been widely studied. However, given the scarcity of studies specifically dedicated to the critical analysis of the female characters in his stories, we believe that they are presented as an opportunity to investigate female actantial constructions, despite their small number and brevity of their appearances. We propose to approach the female characters who participate in the tales, and how they would reflect cer-

tain representations about woman in a context in which their role is one of the most significant public discussions, along with colonialism, rationality, science, etc. As G. Frankau (n.d., quoted in Caves McCauley, 1974) would say: “[in Kipling] Women as individuals maybe charming and wholly innocent and yet at the same time maybe acting (...) as the agents of a terrible power” (p. 44). We believe that Kipling raises lines of rupture regarding the polarized topics assigned to women (angel of the home, on the one hand, and demon, on the other), based on the human and animal characters —the latter as symbols due to their anthropomorphization—, to sustain an oblique discourse in relation to the androcentric hegemonic verticality that the sociocultural structures of the work manifest.

Introducción

En su artículo “Gendering (Anglo) India: Rudyard Kipling and the Construction of Women”, Indrani Sen destaca que “there has been little attempt to see his works [of R. Kipling] against the web of contemporary gender-attitudes prevailing in the colonial discursive writings of that time” (2000, p. 12)¹. A primera vista se reconocerá la escasez de estudios literarios de género orientados al análisis de los personajes femeninos de Kipling, sobre todo de su obra más famosa *The Jungle Book* (1894) y su secuela *The Second Jungle Book* (1895). Ambas obras presentan siete y ocho relatos, respectivamente, la mayoría centrados en un personaje masculino: Mowgli, un ser humano que creció entre animales en la jungla. Profundizar críticamente sobre la construcción de la feminidad tanto antropológica como zoológica de las llamadas «Historias de Mowgli», presentes en los libros mencionados más el cuento “En el *rukh*” de *Many Inventions* (1893), es una deuda hacia el trabajo de Kipling, sobre todo si se tiene en cuenta que “the fundamental gender conservatism of Kipling’s Anglo-Indian discourse is undeniable” (Sen, 2000, p. 18)² y que, en las obras de este autor, según G. Frankau (s.f., citado en Caves McCauley, 1974), “Women as individuals maybe charming and wholly innocent and yet at the same time may be acting (...) as the agents of a terrible power” (p. 44).³

Por ello este estudio se posiciona desde el nivel que Montes Doncel denomina como “el análisis de las mujeres que aparecen como personajes en libros escritos por hombres: las imágenes de la mujer en la literatura” (2005, p. 90), donde “mujeres” referiría, en este trabajo y para sus fines, tanto a los personajes femeninos-humanos-mujeres como también a los personajes femeninos-animales-hembras.

1 “Ha habido pocos intentos de observar sus trabajos [de R. Kipling] en contraste con la red de actitudes de género contemporáneas predominantes en los escritos coloniales de aquella época.” (Sen, 2000, p. 12). La traducción es mía.

2 “el conservadurismo fundamental de género del discurso anglo-indio de Kipling es innegable” (Sen, 2000, p. 18). La traducción es mía.

3 “Las mujeres como individuos pueden ser encantadoras y completamente inocentes y sin embargo al mismo tiempo pueden estar actuando (...) como agentes de un terrible poder” (Caves McCauley, 1974, p. 44). La traducción es mía.

La figura de la feminidad

En su *Diccionario de símbolos*, J. E. Cirlot da la siguiente caracterización de la mujer: “Corresponde, en la esfera antropológica, al principio pasivo de la naturaleza” (1992, p. 312). En lo mismo coincide Guerra-Cunningham cuando dice que “[l]o femenino (...) denota el ámbito de lo pasivo e inconsciente” (1986, p. 3); mientras que lo masculino es acción, lo femenino es inacción. Estas relaciones de oposición entre lo masculino y lo femenino podrían remontarse a una estructura de pensamiento pitagórica basada en dualismos o contrarios:

Pero otros (...) dicen que hay diez principios, que enumeran paralelamente: Finito e Infinito, Impar y Par, Uno y Pluralidad, Derecho e Izquierdo, **Masculino** y **Femenino**, Quieto y En movimiento, Recto y Curvo, Luz y Oscuridad, Bueno y Malo, Cuadrado y Oblongo (Aristóteles, 1998, pp. 37-38, énfasis añadido).

Esta dualidad, a nivel social, habría manifestado diferentes formas de jerarquización, preferentemente del primer término sobre el segundo. Asimismo, estas relaciones sufrieron un proceso de sexualización: la masculinización del primer término y la feminización del segundo, ya que como indica el enunciado, de un lado está lo “Masculino” y de otro lo “Femenino”. Existe una brecha genérica, un abismo de contrariedad mutua. De esta forma, la feminidad queda reducida al estrato inferior de la jerarquía frente a la universalización del estrato superior. Esto es lo que se ha dado en llamar “androcentrismo”. Lo masculino es lo universal y legitimado, mientras que lo femenino es lo particular, la otredad (Reverter Bañón, 2010, p. 22). Entonces, históricamente ha sido construido un único modelo: el “varón, blanco, heterosexual (...)” y por lo mismo excluía a todo el resto que no calzaba tal paradigma, convirtiéndose estos en la práctica en no sujetos” (Salgado, 2006, p. 169). En este sentido, la estructura sociocultural de Occidente responde a las necesidades del hombre y lo constituye como la identidad única de la humanidad. En consecuencia, al interior de los discursos hegemónicos la mujer ha sido posicionada en un nivel inferior respecto del hombre. No obstante, en este entramado discursivo la mujer ha sabido encontrar los resquicios e intersticios que le permitan construirse identitariamente en la sociedad.

Entre las diferentes construcciones de lo femenino encontramos a la **Mujer-Matriz**, dadora de vida, cuerpo que reproduce cuerpos. Asimismo, su opuesto: la **Mujer-Terrible**, dadora de muerte y sus manifestaciones como Mujer-Serpiente, *Femme-Fatale*, la Mujer-Demonio, entre otras. Una representación más, que indica Cirlot, es la de la **Mujer-Doncella**, la anónima joven rescatada por un hombre, que puede relacionarse con la figura de la Princesa, el Ángel del Hogar, en particular.

Este trabajo pretende la interrelación crítica de las teorías feministas con las llamadas “Historias de Mowgli” en tres libros de Rudyard Kipling donde estas tres construcciones —Mujer Matriz, Terrible y Doncella— están representadas.

Frente a un histórico monopolio axiológico androcéntrico que definió el valor como lo masculino mismo, una de las teóricas más importantes del tema, Luce Irigaray —desde el feminismo de la diferencia— plantea una redefinición no-jerárquica de la diferencia genérica (Hernández Piñero, 2010). Señala que la indiferenciación sexual occidental ha funcionado como la neutralización axiológica del dualismo hombre-mujer para establecer un solo sexo como modelo, el masculino, que niega la existencia del otro. Ante tal univocidad, la teórica defiende la diferencia sexual a partir de la manifestación de una identidad femenina particular. Esto implica que no existe un modelo sino dos. Entonces, la feminidad que era inexistente por la opresión androcéntrica se auto-constituye. Así, lo femenino se vuelve irreductible a lo masculino-patriarcal.

Por otro lado, el feminismo de la igualdad planteaba “la idea de que hombres y mujeres cuentan con las mismas capacidades esenciales y que por tanto ello debe llevar a poder disfrutar de las mismas oportunidades” (Reverter Bañón, 2010, p. 20). De aquí, teóricas como Sojourney Truth sostenían que “es un marco de igualdad universal el que ha de estructurar las relaciones entre humanos, tanto hombres como mujeres” (p. 21)

No obstante, existen otras posturas, excluidas y expatriadas de la Academia. Una de ellas es la religiosa-cristiana. Esta se basa en un principio edénico de igualdad y dignidad de ambos géneros: hombre y mujer (Scheraldi, 2023). Asimismo remarca las diferencias entre cada uno. Su discurso se ampara no sólo en el fundamento bíblico sino también en principios científicos, los cuales “han

demostrado las diferencias en la función cerebral de cada género, lo que a su vez demuestra las diferencias en las habilidades de cada género” (Ibid., párr. 5). Catherine Scheraldí, endocrinóloga, sostiene que la mujer es uno de los dos géneros que creó Dios con características particulares, lo cual la hace diferente al hombre, pero no por ello inferior en valor. En este sentido, esta postura media entre los feminismos de la diferencia y los de la igualdad.

El presente trabajo recupera la multiplicidad de aportes históricos a la cuestión del valor, rol, participación y consideración de la mujer en la sociedad occidental y cómo pueden ponerse en diálogo con las “Historias de Mowgli” de R. Kipling. Por ejemplo, una de las propuestas de este trabajo es el análisis de un modelo genérico diferencial de actantes para los personajes femeninos de Raksha y Messua: actantes femeninos-maternales, activos, poseedores de la palabra, y presentes versus actantes masculinos-paternales, pasivos, a-fónicos, ausentes.

Análisis de los personajes femeninos

Madre Loba

El planteamiento es el siguiente: Madre Loba representa una figura contrahegemónica de la feminidad y la maternidad angelicales y su principal «sexto sentido» es la pre-visión de los hechos antes de que sucedan. Ella posee el poder de la palabra en el ámbito doméstico-familiar, si bien su rol es el de la maternidad tradicional, cuenta con una torsión a partir de la **palabra previsor / profética / anticipatoria** que se conecta con su carácter previsor. Entre sus figuraciones podemos encontrar la de la Madre, sobre todo, pero también la del Demonio.

Madre Loba es uno de los personajes claves de las “Historias de Mowgli”. La primera mención de ésta se halla en el primer capítulo de *The Jungle Book*, titulado “Los hermanos de Mowgli”: “Madre Loba yacía con su enorme hocico gris sobre sus cuatro cachorros” (1894/2016, p. 63). Como su nombre lo indica, ella figura cumpliendo un rol maternal. Este rol de madre será el que, principalmente, cumplirá en toda la obra; no obstante, el personaje manifiesta otras actitudes que pueden fungir como roles anexos o complementarios del primero y que

comportan la trascendencia de un futuro —el de Mowgli— más allá del mero presente en que amamanta.

De repente se presenta un conflicto. El temido Shere Khan, el Tigre, ha cambiado su lugar de cacería y perjudica la caza de Padre Lobo. Madre Loba, entonces, hace el siguiente comentario: “Su madre no le puso por nombre Lungri (el Cojo) por nada” (p. 65). Destacan aquí muchos detalles; entre ellos el hecho de que la madre, como único personaje femenino de este cuento, tiene voz en el grupo familiar y frente a los otros extra-familiares —como Tabaquí o Shere Khan— y no es reprendida por hablar. Su voz es crítica y hasta irónica respecto del Tigre; obsérvese, por ejemplo, el caso de la mención del apelativo de carácter negativo “Lungri (el Cojo)”. Incluso puede callar a Padre Lobo: “¡Chitón! (...) Es el hombre” (p. 65).

Una vez que ve a Mowgli declara: “¡Qué pequeño! ¡Qué desnudo y...qué atrevido!” (p. 67). El niño busca el contacto corporal materno como forma de inclusión, de hacerse un espacio, una pertenencia y una identidad: “¡Ajá! Ahora come con los otros” (Ibid.), dice Madre Loba. Ella representará el primer contacto y el facilitador de la inclusión social del ser humano. Este proceso de socialización que inicia Madre Loba se verá completado con Messua, la Madre Humana. De hecho, Madre Loba se ve unida a Messua por el cumplimiento de ese rol de maternidad dirigido al ser humano.

Cuando Shere Khan intenta ingresar por la fuerza a la cueva y protesta en la entrada, él declara: “¡Soy yo, Shere Khan, el que les habla!” (p. 68). Ante esta actitud, la Loba confronta al enemigo: “Y soy yo, Raksha (el Demonio), quien te responde. El cachorro de hombre es mío, Lungri. ¡Mío y de nadie más!” (p. 69). Tal actitud reaccionaria viene acompañada de la autorreferencialidad del personaje. Esta confronta la identidad del Otro con la suya propia y en ello se manifiesta una **identidad contrahegemónica** de Madre Loba, totalmente contraria al tópico de la mujer ángel del hogar y, más bien, semejante a la noción de maternidades siniestras. Madre Loba no es el Ángel sino el Demonio, de modo que se reconoce a partir de un tópico culturalmente considerado negativo, asociado a lo diabólico, infernal y tanático, inclusive lo siniestro. La razón de la asociación Kipling-Demonio-Madre Loba podría rastrearse en otros traba-

jos del autor. En un controvertido poema titulado “The Female of the Species”, Rudyard Kipling enfatiza: “For the female of the species is more deadly than the male”⁴. En The Kipling Society se puede hallar una breve nota al respecto de este extraño poema: “this controversial poem describes the moral strength and single-mindedness of women throughout history, in familial and political contexts, in contrast to the weakness and vacillation of men”⁵ (Annis, 2011). El texto lírico pareciera oscilar entre el reconocimiento de la mujer y su limitación socio-familiar. Este es el sentido de la última estrofa, la cual sostiene que el hombre no puede ser gobernado ni esclavizado por la mujer; sin embargo, ella debe “*command*” y “*enthrall*” al hombre. Podría sostenerse que el nombre Raksha (el Demonio) con su obvia connotación negativa, abreviaría en esta concepción de la mujer mortífera de Kipling, lo cual habría provocado el asombro de Padre Lobo, quien tendría una reacción menos “mortal” y que, más que ella, cumple un rol pasivo.

No sólo destaca este carácter mortífero sino también la asunción de la **palabra** frente a un enemigo. Rubio Castro, a propósito del feminismo de la diferencia, afirma que: “La autonomía y la libertad de las mujeres sólo se conseguirá introduciendo un lleno allí donde sólo hay vacío, introduciendo voz allí donde sólo hay silencio” (1990, p. 196). La mujer, así como Raksha en la cueva, introduce su voz a través de los intersticios socioculturales para lograr su autoafirmación. Madre Loba, de esta manera, llena los vacíos que representa la pasividad de Padre Lobo —personaje anónimo, igual que el esposo de Messua, de hecho— tanto en el núcleo familiar como en los procesos de socialización extra-familiar.

Al retornar con los cachorros ella decide conservar a Mowgli. Este acto viene acompañado de la nominación y la **pre-visión** del futuro: “Mowgli la Rana te llamaré. Llegará el día en que tú perseguirás a Shere Khan del mismo modo que él te ha perseguido a ti” (p. 70). Es el personaje femenino el que de nuevo manifiesta **el poder de la palabra** al dar nombre y anunciar el futuro. Así como

4 “Porque la hembra de las especies es más mortífera que el macho”. La traducción es mía.

5 “Este controversial poema describe la fuerza moral y la resolución de las mujeres a lo largo de la historia, en contextos familiares y políticos, en contraste con la debilidad y vacilación de los hombres” (Annis, 2011). La traducción es mía.

llama a Shere Khan por su despectivo “Lungri (el Cojo)” y anuncia lo que el niño le hará, lo mismo hace con su hijo humano.

Kaa, la Serpiente

La relación entre la Mujer y la Serpiente es de larga data. Obsérvese ya, por ejemplo, el caso de Eva con la serpiente del Jardín del Edén. Juan-Eduardo Cirlot, al respecto de esta relación, señala que “Hay una evidente conexión de la serpiente con el principio femenino” (1992, p. 407).

En el relato “La cacería de Kaa”, Mowgli es raptado por los Bandar-log, el Pueblo de los Monos. Baloo, el Oso, y Bagheera, la Pantera Negra, persiguen al grupo con el fin de rescatarlo. En ello, Baloo se detiene para descansar y exclama: “ellos, los Bandar-log, temen a Kaa, la Serpiente de la Roca. Ella puede trepar tan bien como ellos. De noche rapta a los monos jóvenes” (1894/2016, p. 100). Por un lado, tanto Kaa como Raksha son temidas por un Otro ajeno a la sociedad animal de la selva y su Ley: los Bandar-log y Shere Khan, respectivamente. Por otro lado, la Serpiente también está por fuera de la Ley de la Jungla y su sociedad; sin embargo, continuamente bordea sus fronteras y otras veces las cruza. Ya lo dijo Bagheera: “No pertenece a nuestra tribu, ya que no tiene patas” (p. 100). Ella es un *outsider*. Basta rastrear las significaciones históricas de la serpiente para descubrir que es un ser maldito: “maldita serás entre todas las bestias y entre todos los animales del campo” (Génesis 3:14). Pareciera que la serpiente —más su maldición— y la mujer fueron confundidas entre sí. Tanto la serpiente como animal, como la mujer como humana, resultaron seres excluidos por el poder androcéntrico: ambas son *outsiders*. Asimismo, la previsión de un futuro vincula a ambas: “Y pondré enemistad entre ti y la mujer, y entre su simiente y la simiente suya; ésta te herirá en la cabeza y tú le herirás en el calcañar” (Génesis 3:15). De aquí se entiende que, *stricto sensu*, la serpiente y la mujer mantienen una relación simbólica de oposición que, sin embargo, la tradición occidental de pensamiento androcéntrico ha unificado, de modo que mujer y serpiente vengan a confundirse como lo mismo en los discursos misóginos, pero siempre en conflicto.

Kaa, la Serpiente, es la única temida por los monos. Ella es una especie de “roba-chicos”, como una **maternidad siniestra** que roba y devora los hijos de los otros por la noche: “De noche rapta a los monos jóvenes” (1894/2016, p. 100). Este carácter asesino y tanático está vinculado a otras cualidades del personaje. Se dice de ella que “tiene unos ojos tan malévolos...” (p. 100), de modo que se la considera un ser malvado. Como señala Cirlot, “Por su peligrosidad, [la serpiente representa] el aspecto maligno de la naturaleza” (1992, p. 407). Este carácter de **anti-maternidad** —no da vida, sino muerte—, de feminidad mortífera, concuerda con el poema “The Female of the Species” y su famoso verso: “For the female of the species is more deadly than the male”. No obstante, aquí no se encuentra un ser macho con el cual poder igualar o diferenciar a la serpiente como ser hembra. En cambio, Kaa puede relacionarse con Madre Loba y su apelativo “Raksha (el Demonio)” y el carácter tanático que implica esta denominación. Este temor de muerte que produce en la víctima la eleva, en consecuencia, al rango de **Amo**: “Tenemos que recordarles que deben hablar bien de su amo” (1894/2016, p. 103). Kaa, además, es en sí un **arma natural**. Así como se curva en su reptar, puede adquirir la rigidez de «una lanza, un ariete o un martillo» (p. 112) y su actitud, su impulso, reposa en sus “gananas de matar”. Por último, la más extraña y curiosa expresión de Kaa es la que podríamos denominar como “hipnosis”, la “Danza del Hambre de Kaa” (p. 116): “no sabía nada acerca del poder de fascinación de las pitones” (p. 117), por medio de la cual se apodera de la palabra para ordenar:

—Bandar-log —se oyó decir por fin a la voz de Kaa—. ¿Pueden mover las manos o los pies sin que yo se lo ordene? ¡Hablen!

—¡Sin que tú lo ordenes, oh Kaa, no podemos mover las manos ni los pies! (pp. 116-7).

En este sentido, así como Madre Loba, la Serpiente Kaa posee el **poder de la palabra**. Esta característica podría vincularse con la serpiente edénica. Robert S. Hess en “The roles of the woman and the man in Genesis 3”, dice: “The serpent is the first of the characters mentioned and the only one assigned a characteristic, shrewdness” (1993, p. 16)⁶, la cual es compartida con Kaa y que

6 “La serpiente es el primero de los personajes mencionados y el único al que se le asigna una característica, la astucia” (Hess, 1993, p. 16). La traducción es mía.

la serpiente edénica utilizó para manipular discursivamente a Eva. Aquí, por tanto, fascinación, palabra-ordenanza y astucia aparecen enlazadas como una cadena simbólica que precede a la construcción del personaje Kaa y que lo determinan. Kipling, en este sentido, no se desvía de la representación típica de la serpiente y su vinculación con el género femenino, lo cual acerca a Kaa a la figura de la *femme fatale*, una forma de la **Mujer-Terrible**.

Messua, la Madre Humana

“Por mi honor, Messua, que se parece bastante al chico que se llevó el tigre (...) En verdad que se parece (...) tiene la misma expresión de mi chico” (1894/2016, p. 123). El primer papel que cumple la mujer en el relato “¡El tigre! ¡El tigre!” es el del reconocimiento, se produce la gradual anagnórisis del supuesto hijo⁷. De este modo la figura femenina nuevamente aparece ligada al rol materno, como en el caso de Madre Loba. Otra vez es ella la que posee la palabra y rellena con este —más las praxis correspondientes— los espacios que la pasividad masculina del esposo anónimo deja. El **poder de la palabra** femenina se manifiesta en el acto de nominar a su hijo con el verdadero nombre que éste poseía: “¡Nathoo!”, así como Madre Loba nominó a Mowgli. Es la Mujer-Madre la que reconecta al hombre con el hogar y la sociedad humanas. Ella es el **agente de socialización humana** del sujeto, así como Madre Loba lo fue para la “socialización lobuna”.

Kaori Nagai tiene una cita interesante al respecto:

Serán sus madres adoptivas quienes encarnen la polaridad de los dos hogares de Mowgli: Madre Loba en la selva y Messua en el poblado indio. Y a través de la relación con sus dos madres se gana la pertenencia a sus respectivas comunidades. La leche con la que amamantan a Mowgli no solo simboliza el amor materno sino que también facilita, a modo de poción mágica, su circulación de un hogar a otro; tal como señala Jan Montefiore, la leche, ofrecida como alimento tanto por parte de la madre humana como de la madre loba, “cruza la línea divisoria entre el mundo de los humanos y la selva (Nagai, 2016, p. 25).

Ella nota la semejanza física de Mowgli con su hijo perdido, si bien concluye que no son los mismos. Aun así lo declara suyo: “serás mi hijo” (1894/2016, p. 124). Es clara la relación que esta declaración posee con aquella de Madre Loba cuando el niño apareció en su cueva y ella enunció firmemente: “¡El cachorro de hombre es mío, Lungri! ¡Mío y de nadie más!” (1894/2016, p. 69). El reconocimiento lleva a la posesión, a estrechar la relación filial. Asimismo, la mujer es la única del pueblo que cree en Mowgli y no lo considera un ente espiritual negativo-maligno. Por el contacto de Messua con Mowgli ella será *a posteriori* considerada “la madre de un diablo” que, en consecuencia, “merecía la muerte” (1895/2016, p. 300). Así la relación Raksha-Mowgli-Messua formaría un esquema de **maternidades siniestras de doble faz**: la no-siniestra, para con el hijo, y la siniestra, para con el enemigo del hijo.

Messua, entonces, aparece en medio del apedreamiento de Mowgli. Aquí, la Madre Humana se convertiría en una **figura intercesora**: “Dicen que eres un brujo (...). Yo no lo creo, pero vete antes de que te maten” (1894/2016, p. 139), y lo reconoce como propio—“¡Hijo mío!”— con lo cual reafirma su rol materno y el vínculo filial. Además se diferencia de su esposo, el supuesto padre del niño, ya que este destaca por su ausencia, su mutismo, y la desconfianza que despierta. Es más, es la confianza de Messua en Mowgli la que salva a ella y su esposo de la furia de los aldeanos. Esto —en los casos de Raksha y Messua—, visto desde el feminismo de la diferencia, permitiría construir un modelo genérico diferencial de actantes: actantes masculinos, pasivos, a-fónicos, ausentes; y actantes femeninos, activos, poseedores de la palabra, y presentes, lo cual constituye una forma —dentro del texto— de auto-constitución subjetiva de la feminidad, distinta de la de la masculinidad.

La hija de Abdul Gafur

En el relato “En el *rukhi*” (1895) aparece un anónimo personaje femenino: una niña de 13 años que es azotada por su padre, un siervo de baja casta que sirve al *sahib* Gisborne —guardabosques del *rukhi*—, y que es “rescatada”, en cierto sentido, por Mowgli. En su artículo “Gendering (Anglo) India: Rudyard Kipling and the Construction of Women”, Indrani Sen da cuenta de las características

y circunstancias de la mujer india en las obras de Kipling. Uno de sus señalamientos es que “the majority of the Indian women in Kipling’s (...) belong to the lower social” (Sen, 2000, p. 22)⁸. Esta característica se vería reflejada en la hija de Abdul Gafur, la cual es hija mujer del sirviente del *sahib* Gisborne, lo cual la situaría en una doble inferioridad social.

La figura femenina aparece aquí como una necesidad, casi podríamos plantear que se la concibe como un elemento necesario para la constitución plena adulta masculina. Se considera que Mowgli es como un Adán, pero que le falta su Eva: “Fíjese, se encuentra al principio de la historia del hombre: es Adán en el Paraíso, y ahora solo nos hace falta una Eva!” (1893/2016, p. 496). De la posición inferior, ella pasa a ser considerada como la/una **mujer primigenia**.

El resumen de los sucesos acontecidos hacia el final es el siguiente: Mowgli rapta a la hija de Abdul Gafur y la lleva al bosque a conocer a los animales –los lobos con los que se crió: “En el centro (...) con el brazo rodeando los hombros de la hija de Abdul Gafur, Mowgli (...) tocaba una tosca flauta de bambú y cuatro enormes lobos bailaban sobre las patas traseras” (p. 498). La escena tiene insinuaciones románticas, de donde la niña pareciera tener un florecimiento a la manera de un ingreso a la pubertad gracias al paso de la casa al bosque. Ella declara: “ya no soy una doncella” (p. 500). Claramente en esta escena, quien posee la palabra es Mowgli, mientras que la hija de Abdul Gafur cumple un **rol amoroso pasivo** semejante al que señala Cirlot: “Corresponde [la mujer], en la esfera antropológica, al principio pasivo de la naturaleza”, una de cuyas manifestaciones simbólicas puede ser “como doncella desconocida, amada o ánima” (1992, p. 313), donde claramente aquí la hija sería la **doncella desconocida**, incluso por no tener nombre propio y ser un personaje anónimo.

Mowgli es el cortejador e impone una boda: “Celebrará una boda, sea cual sea la ceremonia” (1893/2016, p. 502). Por otro lado, Gisborne dice que “la chica lo convertirá en musulmán”, de modo que ella cumpliría una **misión proselitista**, donde podría insinuarse un supuesto poder de la palabra en el ámbito doméstico-familiar, aunque incierto. Ella, en sí, cumple un rol pasivo románticamente,

8 “la mayoría de las mujeres indias en la ficción de Kipling (...) pertenecen a la clase social más baja” (Sen, 2000, p. 22). La traducción es mía.

es raptada y usada casi —o definitivamente— de modo extorsivo, de manera que no hay opción: el casamiento sucederá y en eso ella cumplirá un rol activo de comunicación del islam. Pero Mowgli debe “devolverla”: “Ahora devuélvela a casa de Abdul Gafur” (p. 503), como si se tratase de una transacción. Sin embargo, la decisión es tomada por los dos, por Mowgli y por ella, de modo que aquel rol romántico pasivo no es completo ni puro, sino que la muchacha llega a tener voz y decisión, tal como Messua delante de su esposo o Raksha delante de Padre Lobo y Shere Khan.

La hija de Abdul Gafur, un año después —con 14 años— estaría cumpliendo un rol materno. Es clave esta escena en que ya no es Mowgli el primer “salvaje” que encuentran los “civilizados” guardabosques, sino la muchacha. Mowgli fungiría de supuesto “rescatador”, quien saca a la doncella anónima de una vida de azotes y ahora ella es como él, con los mismos conocimientos y la misma vida. Podría considerársela una forma de mimesis o de mixtura identitaria: el sujeto femenino se iguala al masculino, lo que cabría analizar en estudios más profundos desde el feminismo de la igualdad. Además, es importante lo que el narrador dice: “una mujer sin velo recogió al niño” (ibíd., p. 503), con lo cual se destaca su rol materno y su posición de casada: ya no es virgen/doncella. Ya no se la llama “niña” o “hija”, sino “mujer”. De modo que aquí ser mujer es **ser madre**.

Conclusión

En definitiva, el análisis de los personajes femeninos —humanos y antropomorfizados— de *The Jungle Book* (1894) y *The second Jungle Book* (1895) de Rudyard Kipling da cuenta de construcciones actanciales complejas que escapan a los estereotipos misóginos de la “mujer pasiva” y plantean un lugar y un posicionamiento distinto del sujeto femenino, sea animal o humano, como participante activo. Cabe decir que “En el *rukh*” (1893) se atiene a tales estereotipos, donde resalta “the fundamental gender conservatism of Kipling’s Anglo-Indian discourse”, el cual es “undeniable” según Indrani Sen (2000, p. 18). En cambio, los demás personajes no caen en la acusada misoginia del autor, sino que rompen con estas posturas. Tales actantes contrahegemónicos se presentan tanto

como **Mujer-Madre**, en el caso de Raksha y Messua, y como **Mujer-Terrible** en el caso de Kaa, con visos de maternidades siniestras. Mientras que la hija de Abdul Gafur recae en el tópico de la **Mujer-Doncella** rescatada por un hombre, Mowgli. Sin embargo y más allá de todo, la mayoría de los personajes femeninos —humanos y animales antropomorfizados— revelan un carácter protagónico particular, que escapa a los encasillamientos y los purismos, que propone sujetos de voz y acción que destacan por sobre la pasividad de sus pares masculinos y que llevan a juzgar de otra manera, por otros caminos, la controversial postura del autor con respecto a la mujer.

Referencias

- Annis, G. (28 de enero de 2011). *The Female of Species*. The Kipling Society. https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rg_female1.html
- Aristóteles (1998). *Metafísica* (V. García Yebra, Trad.) (p. 37-8). Editorial Gredos. https://www.academia.edu/43180033/Arist%C3%B3teles_Metaf%C3%ADsica_Edici%C3%B3n_triling%C3%BCe_por_Valent%C3%ADn_Garc%C3%ADa_Yebra
- Caves McCauley, J. (1974). Kipling on Women: A New Source for Shaw. *Penn State University Press. The Shaw Review*, Vol. 17, (1), pp. 40-44. <https://www.jstor.org/stable/40682316?read-now=1&seq=5>
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.
- Doncel, R. E. M. (2005). Aportaciones a la crítica feminista. *Káñina*, 29, (1), pp. 89-109. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4688>
- Guerra-Cunningham, L. (1986). El personaje literario femenino y otras mutilaciones. *Hispanérica*, (43), pp. 3-19. https://www.jstor.org/stable/20539145?read-now=1&seq=17#page_scan_tab_contents
- Hernández Piñero, A. (2010). Igualdad, diferencia: genealogías feministas en E. Nájera (Coord.) *¿Feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia? Feminismo/s. Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, (15), pp. 75-94. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/27207/1/Feminismos_15.pdf
- Hess, R. S. (1993). The roles of the woman and the man in Genesis 3. *Themelios. An International Journal for Pastors and Students of Theological and Religious Studies*. Vol. 18 pp. 15-19 <https://media.thegospelcoalition.org/documents/themelios/Themelios18.3.pdf>
- Kipling, J. R. (2016). *El libro de la selva. El segundo libro de la selva* (J. Beltrán, Trad.) Penguin Clásicos.
- Nagai, K. (2016). *Introducción a Kipling, R. El libro de la selva* (J. Beltrán, Trad.). Penguin Clásicos.
- (2014). *La Biblia*. Sociedades Bíblicas Unidas.
- Reverter Bañón, S. (2010). El feminismo: más allá de un dilema ajeno. *Feminismo/s. Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, (10), pp. 15-32. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/27207/1/Feminismos_15.pdf
- Rubio Castro, A. (1990). El feminismo de la diferencia: los argumentos de una igualdad compleja. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*, (70), pp. 185-207. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/27086.pdf>
- Salgado, J. (2006). Género y derechos humanos. *Foro. Revista de derecho*. No. 5, pp. 163-173. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1715/1/RF-05AV-Salgado.pdf>
- Scheraldi de Núñez, C. (8 de marzo de 2023). ¿Qué es una mujer? *Coalición por el Evangelio*. <https://www.coalicionporelevangelio.org/articulo/que-es-una-mujer/>

Sen, I. (2000). Gendering (Anglo) India: Rudyard Kipling and the construction of women. *Social Scientist*, pp. 12-32. <https://www.jstor.org/stable/3517975>

Te conjuro a que me hables: Estudio comparativo de la figura de la bruja en un cuento de H.P Lovecraft y el filme *The Witch* de Robert Eggers

Ana Bárcena

Josefina Corro

Universidad Nacional de Jujuy

tristantzara49@gmail.com

Fecha de recepción: 12/12/2024

Fecha de aceptación: 30/04/2025

Palabras clave: mujer, literatura comparada, magia, bruja.

Resumen

Ya desde la poesía clásica encontramos personajes femeninos ligados a la magia como Circe y Medea. Sin embargo, este poder (muchas veces beneficioso) viró hacia un uso “nocivo” de la magia en la representación literaria, abriendo paso a la figura de la bruja como la cara diabólica de magas y hechiceras. A ello, contribuyeron las ideas del puritanismo que difundieron la noción de purgar el mal de la tierra en pos de la salvación del alma, instaurando el temor hacia el poder femenino que derivó en una fuerte misoginia, fundamento de las torturas hacia mujeres acusadas de brujería. Tal figura en la Norteamérica del 1600 enlaza las obras que convocan esta investigación. Así, desde las categorías de los estudios comparados de literatura, el presente trabajo se propone analizar un relato de H.P Lovecraft “Los Sueños en la Casa de la Bruja” (1932) en diálogo con la película *La bruja* (2015) de R. Eggers para establecer una analogía de temas y motivos que estructuran este personaje femenino evidenciando la connotación peyorativa que lo caracterizará a partir del medioevo. A tal fin, tomaremos como base el *Malleus Maleficarum* (1486), manual sobre las prácticas “diabólicas” de magia en el que se basaron las persecuciones, pues la magia como tema central en la construcción tipológica de la bruja, da cuenta de cómo las hechiceras (que no necesariamente connotaban el mal) pasarán a estigmatizarse bajo esta etiqueta revistiendo un sentido plenamente negativo. De esta forma, pretendemos demostrar que tanto Lovecraft como Eggers desde estéticas diferentes (uno desde el género literario del horror cósmico y el otro desde una crítica revisionista de la historia mediante una ficción audiovisual), representan en los mismos temas y motivos a la magia negativa en la estructuración de los rasgos esenciales de la “bruja malvada” como personaje estereotipado.

Key words: woman, comparative literature, magic, witch.

Abstract

Already in classical poetry we find female characters linked to magic, such as Circe and Medea.

However, these powers (often beneficial) were distorted towards a “harmful” use of magic in literary representation, making way for the figure of the witch as the diabolical face of wizards and sorceresses. The ideas of Puritanism contributed to this, spreading the notion of purging evil from the earth in pursuit of the salvation of the soul, establishing a fear of feminine power that derived in a strong misogyny, the basis for the torture of women accused of witchcraft. Such a figure in the North America of the 1600s links the works that are the subject of this research. Thus, from the categories of the comparative studies of literature, the present work proposes to analyze a story by H.P Lovecraft “The Dreams in the Witch House” (1932) in dialogue with the film *The witch* (2015) by R. Eggers to establish an analogy of themes and motifs that structure this female character evidencing the pejorative connotation that will characterize it from the Middle Ages onwards. To this end, we will take as a basis the *Malleus Maleficarum* (1486), a manual on the “diabolical” practices of magic on which the persecutions were based, since magic as a central theme in the typological construction of the witch, shows how sorceresses (who did not necessarily connote evil) will be stigmatized under this label, taking on a fully negative meaning. In this way, we intend to demonstrate that both Lovecraft and Eggers, from different aesthetics (one from the literary genre of cosmic horror and the other from a revisionist critique of history through audiovisual fiction), represent negative magic in the structuring of the essential features of the “evil witch” as a stereotypical character in the same themes and motifs.

Introducción

Cuando hablamos de la figura tipológica de la bruja, estamos aludiendo a un personaje estereotipado que continúa representándose en la literatura y, sobre todo hoy en día, en los medios masivos de difusión audiovisual. Ana Guil Bozal (1998) sostiene que el estereotipo se encuentra vinculado al arquetipo, una suerte de ancestro de los actuales estereotipos, en tanto constituye “la arqueología o los vestigios que quedan de los modelos prototípicos que estuvieron vigentes en culturas primitivas y que han llegado hasta nuestros días a través de la mitología” (p.95). En este sentido, el arquetipo representaba a través del mito un valor ejemplar para la comunidad como ser la astucia o la valentía, la sabiduría o el poder.

Por su parte, el estereotipo llega a ser tal porque ha sido utilizado tantas veces que se ha erigido como un modelo social actual encarnando una determinada conducta, prejuicios, valores y toda una serie de atributos y comportamientos que lo diferencia de otros estereotipos. De modo que el estereotipo de la bruja, exhibe rasgos esenciales, definitorios e inconfundibles que más que valores, han simbolizado prejuicios.

La consecuencia de su mala imagen se debe a un paulatino desprecio, a lo largo de la historia, por las habilidades que encarnaban las antiguas magas y hechiceras (figuras ancestrales de la bruja) como resultado de la imposición de un orden social cada vez más patriarcal que comenzó a ver una amenaza en el empoderamiento de personajes femeninos ejemplares que se hallaban presentes en la cosmovisión social.

Guil Bozal argumenta que la adoración a diosas femeninas como ser Perséfone, diosa del submundo, o Cibeles, diosa de la tierra y la agricultura, fueron reemplazadas en el mundo griego por dioses masculinos como Apolo y Dionisio. Tal transición de sistemas ha implicado la creación de arquetipos sobre la masculinidad y la feminidad en donde lo masculino aparecía como lo apolíneo: “lo luminoso y dominador de las fuerzas del cosmos” en tanto que lo femenino: “lo dionisiaco, irracional e instintivo” (1998, p.97).

Con el paso de la cultura griega a la latina, estos arquetipos se intensificaron, llegando a presentar a las mujeres como las culpables de guerras y desgracias;

basta recordar a Helena en el mundo griego o a Eva en la concepción católica. En este contexto, una mujer que poseyera el poder de la magia no podía ser vista de otra forma que con recelo.

En definitiva, los diferentes desarrollos socio-históricos a lo largo de los tiempos han afectado al retrato de la magia femenina según cada período¹.

Desde hechiceras y magas a brujas, existen elementos que persisten y otros que se adosan. Sin embargo, un rasgo que permanece inalterado y que se ha ido intensificando, es el de infundir temor a los hombres, activando los mecanismos del control patriarcal.

Las hechiceras de las literaturas clásicas, recepción romana y demonización

Russell y Alexander (2007) sostienen que las fuentes más influyentes en el pensamiento europeo fueron la cultura grecorromana y la hebrea. Los griegos habían creado no solo una filosofía, sino también una sofisticada doctrina sobre la magia. Así, la forma más elevada de magia en Grecia era la *theourgia*, un tipo de magia benevolente cercana a la religión, mientras que otra forma de magia, la *mageia*, estaba vinculada a la hechicería y, hacia finales del siglo V a. C., tenía una reputación nociva para la sociedad. Más tarde, las autoridades romanas fueron particularmente intolerantes hacia toda clase de hechicería, en tanto se la entendía como una oposición a los rituales públicos admitidos por el estado y la religión. En consecuencia, la dura represión de tales prácticas en aquel momento, aprobada por las leyes romanas, fue uno de los pilares sobre los que se basó posteriormente la persecución medieval de las brujas.

Las imágenes de las magas y hechiceras en la literatura clásica se vuelven cada vez más oscuras si vemos la transición de las fuentes griegas a las latinas. La tríada que no puede omitirse es: Hécate, Circe y Medea. Un rasgo que tienen en común es el de estar por fuera del mundo griego, representando, en este sentido, la otredad: Hécate es una diosa extranjera, Medea es bárbara y Circe

1 Las mujeres que han practicado la magia en la mitología clásica han sido presentadas como personajes revestidos de poderes sobrenaturales desde la mitología griega con Hécate, Circe y Medea, pasando por el folklore de corte europeo: Baba Yaga (rusa), Grimhildr (nórdica), Cerdwen (galesa), Nicnevin (escocesa) y Morrígan (celta) hasta Morgan le Fay en la leyenda ar-túrica.

habita en una isla alejada con sus ninfas junto a los hombres que convirtió en animales. Todas ellas son retratadas como mujeres jóvenes y bellas que poseen habilidades mágicas capaces de asistir a diferentes personajes que las rodean en la mitología.²

Asimismo, Rusell y Alexander mencionan otras hechiceras desde las fuentes latinas como ser Dipsias de Ovidio, Oeoneta de Apuleyo y Canidia y Sagana de Horacio:

que con rostros pálidos y horribles, pies desnudos, cabellos revueltos y vestidas con sudarios putrefactos, se reúnen por la noche en un lugar solitario para arañar el suelo con sus dedos llenos de garras, despedazar un cordero negro, comerse su carne e invocar a los dioses del inframundo. (2007, p.31)³

Al cristianizarse Roma, el retrato de las magas comienza a virar hacia la demonología. Las anteriores hechiceras comenzarán a parecerse cada vez más a las Lamias roba-niños y a las Harpías. La demonología, que ya era un asunto presente para los sumerios y babilonios, consideraba que el mundo estaba repleto de espíritus y que muchos de ellos eran hostiles. Entre estos demonios estaba Lilitu, prima de la grecorromana Lamia y prototipo de la hebrea Lilith. Dicha imagen de la hechicera malvada allanará el terreno para lo que será luego el retrato cristiano medieval de la bruja propiamente dicha.

Los orígenes de la Bruja

Silvia Federici, en *Calibán y la Bruja* (2004), afirma que hasta la baja Edad Media no habían existido juicios ni persecuciones sistemáticas contra mujeres acusadas de brujería. En su análisis sobre los orígenes de la Inquisición y de la figura del hereje, esta autora explica de qué forma la bruja se construirá pos-

2 Es interesante volver sobre Medea, hermana o sobrina de Circe (dependiendo de la fuente), de la estirpe de Hécate, en tanto en *Argonáuticas* (Apolonio de Rodas, 2016) se describe a la hechicera como:

una joven, a quien la diosa Hécate ha enseñado especialmente a preparar cuantas pócimas produce la tierra y el abundante agua. Con ella incluso aplaca el aliento del infatigable fuego, y detiene al momento los ríos de rumorosas corrientes, y encadena los astros y los sagrados cursos de la luna. (III, vv.529-534)

3 La traducción es propia.

teriormente como un símbolo más de herejía, justificando su persecución por parte de las autoridades a raíz de un tema central: el temor hacia la magia. Así, el concepto de hereje surge especialmente durante la conquista árabe en Europa, donde se introdujo el *maleficium* como un crimen asociado a las prácticas mágicas que se creía los sarracenos ejercían. En este sentido, tales acusaciones constituyen el antecedente de las que más tarde se otorgarán a las brujas, dejando al descubierto que la figura de hereje se asociaba, más que nada, a minorías sociales que ponían en peligro el orden político y religioso establecido. Federici señala que la brujería se convirtió en una forma de herejía en el siglo XV, siendo el *Malleus Maleficarum* (1486), escrito por dos frailes dominicos: Kramer y Sprenger, el tratado más influyente en la persecución de mujeres. Este documento describe las grotescas artes mágicas atribuidas a las brujas y, durante el auge de la caza y las torturas, entre 1580 y 1630, Federici establece un vínculo entre la figura de la bruja, el surgimiento de los Estados-Nación y las instituciones económicas y políticas típicas del capitalismo mercantil basado en un poder de orden patriarcal, concluyendo que:

La caza de brujas fue también instrumental a la construcción de un orden patriarcal en el que los cuerpos de las mujeres, su trabajo, sus poderes sexuales y reproductivos fueron colocados bajo el control del Estado y transformados en recursos económicos. (2004, p.230)

Y además, la autora hace hincapié en que:

La caza de brujas en Europa fue un ataque a la resistencia que las mujeres opusieron a la difusión de las relaciones capitalistas y al poder que habían obtenido en virtud de su sexualidad, su control sobre la reproducción y su capacidad de curar. (2004, p.230)

De esta manera, las mujeres acusadas de brujería eran normalmente ancianas, sobre todo viudas, con bajos recursos económicos que mendigaban alimentos o que vivían de la asistencia pública. Pero, también mujeres que, como las hechiceras de la literatura clásica, poseían conocimientos para curar o tratar enfermedades mediante plantas o sustancias naturales, para traer niños al

mundo o para evitar un embarazo indeseado, cuestión que debilitaba a las autoridades del poder y del Estado. Así, poco a poco, estas habilidades femeninas se tornaron amenazantes ya que, además, en contra de la Iglesia, algunas contaban con el conocimiento sobre prácticas anticonceptivas. De ello se deriva la asociación entre anticoncepción, aborto y brujería, junto a las consecuentes incriminaciones sobre infanticidio que se describen en los pasajes del *Malleus Maleficarum* (1486) como ser este:

Y esta es la clase más poderosa entre las brujas, que practica además muchísimos otros encantamientos. Pues provocan granizo y grandes tempestades y rayos; causan esterilidad en los hombres y animales; ofrecen a los demonios, o matan de otras maneras, a los niños que no devoran. Pero éstos son sólo los niños que no han renacido por bautismo en las fuentes, porque no pueden devorar a los bautizados, ni a ninguno sin permiso de Dios. Además, a la vista de sus padres, y cuando nadie más está presente, pueden arrojar al agua a los niños que caminan junto a ella; hacen que los caballos enloquezcan bajo sus jinetes; pueden transportarse de lugar en lugar, por el aire, en el cuerpo o en la imaginación. (1975, p.93)

Para las autoridades del poder político, resultaba más sencillo acusar a las brujas de las muertes de los miles de niños que fallecían a consecuencia de la pobreza, la desnutrición, enfermedades y pestes que, durante los siglos XVI y XVII, produjeron una enorme tasa de mortalidad infantil.

Ahora bien, también eran etiquetadas de brujas las mujeres jóvenes y sexualmente atractivas que corrían peligro de practicar su sexualidad fuera (o antes) de las relaciones matrimoniales y aquellas que, efectivamente, lo hacían. Respecto a ello, el *Martillo de las Brujas* indicaba que:

(...) tres vicios generales parecen tener un especial dominio sobre las malas mujeres, a saber, la infidelidad, la ambición y la lujuria. Por lo tanto, se inclinan a la brujería, las que, más que otras, se entregan a estos vicios. Por lo demás, ya que de los tres vicios el último es el que más predomina, las mujeres insaciables, etc., se sigue que entre las mujeres ambiciosas resultan

más profundamente infectadas quienes tienen un temperamento más ardoroso para satisfacer sus repugnantes apetitos; y éstas son las adúlteras, las fornicadoras y las concubinas del Grande. (1975, p.54)

Esta clase de “bruja” es, justamente, la que más se ha identificado con el pacto diabólico, puesto que como indica Silvia Federici, existe en la relación de poder entre la bruja y el Diablo una analogía entre marido/mujer, amo/esclavo que subvierte la relación matrimonial heterosexual del orden estatal-social. De este modo, luego de que el demonio se presentaba ante la bruja:

le pedía que se convirtiera en su sirvienta. (...) Él le imprimía su marca, tenía relaciones sexuales con ella (...). Además, en una clara prefiguración del destino matrimonial de las mujeres, la caza de brujas introducía *un solo Diablo*, en lugar de la multitud de diablos que pueden encontrarse en el mundo medieval y renacentista, y un *Diablo masculino por cierto*, en contraste con las figuras femeninas. (2004, p.255)

En consecuencia, estos hechos históricos se refractan a lo largo de las épocas en las representaciones artísticas y literarias. Es, precisamente, la magia en su sentido negativo y diabólico la que se presentará como tema central en las obras a analizar a continuación, construyendo aquellos rasgos privativos e inconfundibles de la figura femenina de la bruja perversa y hereje como personaje estereotipado contra el sistema religioso, político y patriarcal.

La bruja en *Los sueños en la casa de la bruja* de HP Lovecraft

Kocsoy (2017) sostiene, en referencia a H. P. Lovecraft, que “no hay nada en el mundo tangible que sea de interés para él”⁴ (p.199)⁵. En el relato que nos

4 La traducción es propia.

5 Lovecraft ha sido un intelectual que vivió en las primeras décadas del siglo XX, durante el reinado del cientificismo y que se interesó por los avances de la ciencia, cuestión que utilizó de base para su ficción literaria. Sin embargo, cuando la teoría de la relatividad, la física cuántica y la geometría euclidiana dejan de dar respuesta a los secretos del mundo y del universo, se decepciona. La ciencia comienza a parecer limitada y deficiente a los ojos del escritor, es entonces cuando se propone buscar respuestas en el más allá.

proponemos analizar, se ve un esfuerzo por parte del escritor en regresar a los horribles eventos sin resolver –aquellos que poseen algo de intangible y metafísico– de la historia norteamericana, como lo es el caso de las brujas de Salem. El mito y la ciencia coexisten en la *psyche* norteamericana y en este caso Lovecraft transformará su ciudad ficticia, Arkham, en un microcosmo de Salem.

En este cuento, Walter Gilman es un estudiante de matemáticas que, al mismo tiempo, está interesado en los textos antiguos de ocultismo. Es un personaje que recuerda un tanto a Víctor Frankenstein pero a diferencia de él, en lugar de querer desentrañar los secretos de la vida y de la muerte, busca desentrañar los misterios del tiempo y del espacio.

Se muda a la casa de Keziah Mason, una bruja de la Nueva Inglaterra que había desaparecido en 1692 escapando de los juicios. Esta casa es evitada por toda la comunidad, pero requerida por Gilman para comprender el secreto tras la desaparición de Mason de quien se decía había utilizado los ángulos irregulares del techo y las paredes como portal hacia otra dimensión. De este modo, el cuento se encuentra impregnado por las memorias de Salem, presentes en la narración desde la mención de las brujas, hasta reconocidos personajes históricos como el juez Hathorne o el reverendo puritano Cotton Mather (escritor de *On witchcraft*, 1692).

Gilman desea ampliar su conocimiento sobre viajes en el tiempo y el espacio, entretejiendo, de cierta manera, la paranoia puritana por el control de las conductas y creencias con la física y las matemáticas, “purificando” el conocimiento mágico/femenino en conocimiento científico/masculino. Él desprecia a la bruja llamándola “vulgar anciana del siglo XVII” (2014, p.313), pero al mismo tiempo admira su conocimiento matemático al que compara con el de “Planck, Heisenberg, Einstein y Sitter” (ibíd.).

Gilman cree que los ángulos irregulares de la habitación producen un efecto hipnótico que lo llevan a soñar cosas extrañas, y cuanto más tiempo permanece en la casa de la bruja, mas extraños se vuelven estos sueños en los que se sumerge por abismos infinitos, donde “todo cuanto veía era indescriptiblemente amenazador y terrible” (2014, p.317).

Avanzado el relato, durante el encuentro con la bruja en los sueños, esta quiere llevar a Gilman a conocer al “Hombre Negro”⁶ y dirigirlo al trono de *Azatoth*, el dios que reside en el centro del Caos esencial. Keziah le dice, además, que debe firmar el libro de *Azatoth* con su propia sangre, “ahora que sus investigaciones independientes habían llegado tan lejos” (2014, p.323). Pero Gilman sabe, tras haber leído el famoso grimorio *Necronomicon*, que *Azatoth* representa un mal primordial. Este pasaje muestra la típica escena del pacto con el diablo vinculado a la figura de la bruja, no exactamente en el contexto católico, sino en las “equivalencias”⁷ de la mitología lovecraftiana.

El pacto con el diablo, quiera o no Gilman, ya se ha establecido. El sonambulismo, la fiebre y otras afecciones físicas, son consecuencias del mismo debido a que también constituye un conocido motivo el de entregar parte de la integridad física a cambio de un conocimiento superior. Conforme la salud de Gilman empeora, su poder mental se vuelve brillante resolviendo los más complejos problemas que respectan a la cuarta dimensión.

El fracaso de Gilman es el fracaso de la ciencia, implicando irónicamente que la brujería (en relación con el cosmos y las fuerzas primordiales) es una práctica más potente. La ciencia no vencerá a la bruja ni evitará que el bebé robado en la historia sea sacrificado, sin embargo, la bruja será vencida por la cristiandad representada en el crucifijo con el que Gilman la ahorca. Encontramos aquí una yuxtaposición de las creencias cristianas con el universo ficticio lovecraftiano, por lo que la figura de la bruja no puede desentenderse del código moral-social que le dió su significante, confirmando el perfil exhibido en el *Malleus Maleficarum*.

El juez Hathorne, Mather, el Sabbat de las Brujas, la Noche de Walpurgis, San Estanislao, el crucifijo, el robo de niños, los rezos y las supersticiones, son ecos de la larga vida de la brujería de Salem como metáfora cultural que sugiere

6 El Hombre Negro, de pezuñas hendidas, es uno de los avatares, dentro del universo lovecraftiano, del dios Nyarlathotep. Es de conocimiento religioso que el Diablo puede adoptar diferentes formas, animales o humanas. Las brujas lo conocen como el Hombre Negro y coincide con la figura satánica en el sabbath.

7 No es del todo correcto ni preciso hablar de equivalencias, pero a los efectos de discernir el universo lovecraftiano de la religión católica y estableciendo esta analogía, creemos que cumple funciones prácticas e ilustrativas.

que, desde aquel lejano día de junio de 1692, Salem ha rondado en la imaginación del pueblo estadounidense, situación que conduce a esta sociedad a preguntarse por los elementos sobrenaturales que se entremezclan en la *psyche* de sus antepasados. Este cuento constituye así, como ya señalamos, un microcosmos del verdadero Salem y los juicios de las brujas. Gilman, a pesar de lograr matar a la bruja, no encontrará ninguna posibilidad de abandonar ese mundo, no habrá resolución.

La bruja, bajo la lupa lovecraftiana, no representa la otredad convencional, sino que se destaca por su capacidad de atravesar las divisiones y los espacios liminales. Su descripción se asemeja, como dijimos, a las variadas caracterizaciones presentes en el *Martillo de las Brujas*: larga nariz encorvada, barbilla irritada, aspecto horrible; a veces, indistinguible de Brown Jenkins, su rata familiar-humanoide deforme. Keziah Mason representa la figura femenina de la bruja anciana, demoníaca y horrenda, en contra del modelo convencional de la mujer, dando luz a los horrores y secretos del cosmos, desde su conocimiento mágico y servil de las fuerzas primordiales del mal. En definitiva, la bruja de Lovecraft estremece las ansiedades puritanas sobre la maternidad, el infanticidio, el aborto, la magia, la ciencia, y el más allá.

La bruja en el filme de Robert Eggers

Este largometraje se remonta nuevamente al contexto de la Nueva Inglaterra del 1600, período en que los colonos ingleses asentados en el nuevo mundo aparecen representando aquella ortodoxia puritana que ha sido el caldo de cultivo para los posteriores juicios de Salem.

La sociedad puritana, como indican Russel y Alexander (2007), no percibía los conflictos desde lo personal, político, económico ni constitucional, sino más bien haciendo foco en la cuestión moral que perjudicaba la naturaleza misma de la comunidad, por lo que debía haber un estricto control del comportamiento social, situación que empeoraba la histeria y paranoia ya instaladas, no sólo por las enfermedades y los problemas en el cultivo, sino por la alegada presencia de las brujas como las culpables de estas problemáticas. En consecuencia, los juicios de las Brujas de Salem se erigen más tarde como la acción radical que se proponía eliminar los males que aquejaban a la población.

En este filme, los elementos temáticos de la ortodoxia religiosa norteamericana se entremezclan con los *folktales* extranjeros y la presentación de otros motivos, otros personajes y temas provenientes de esta tradición oral. Cabe mencionar, además, la maestría con que Robert Eggers expone la dicotomía que desdibuja los límites entre lo real y lo imaginario, sembrando la duda de si efectivamente ocurren los elementos sobrenaturales que se exhiben en el universo ficcional o si son metáfora del maniqueísmo psicótico de los personajes, algo que se aprecia en casi todos los largometrajes de este director.

Desde este panorama, el argumento de *La bruja* relata las desgracias que le ocurren a una familia puritana expulsada de su comunidad, debiendo alejarse de la aldea para instalarse cerca del bosque. Es entonces cuando los eventos extraños comienzan a suceder: no sólo las malas cosechas que los hunde cada vez más en la pobreza, sino una tragedia peor: la desaparición del bebé (Samuel) a cargo del cuidado de su hermana mayor, Thomasin, que inicia toda la secuencia de horror. Si bien la familia habla de un lobo (que remite al *folk-tale* de *Caperucita Roja*) como el culpable del extravío de Samuel, comienzan a mirar a Thomasin con resentimiento. A las incriminaciones hacia la joven por la desaparición del bebé en su presencia, se suma el hecho de que ella está atravesando la etapa de la adolescencia y este dato no es menor, pues en un diálogo que sostienen su madre y su padre (William), se nos da a entender que la niña se ha convertido en mujer. Es decir, el despertar sexual de Thomasin se considera una amenaza que acarrea al pecado, por lo que la madre y el padre pronto comienzan a hablar de enviar a la joven lejos, en vistas del peligro que representa para la familia, el elemento que atrae la desgracia. Inmediatamente se nos muestra en la siguiente escena, a una anciana decrepita envuelta en una capa roja (nuevamente, en referencia a *Caperucita Roja*) castrando un bebé y fabricando una especie de pócima a base de sangre y órganos para untarla en su cuerpo. Cuestión que remite, una vez más, al *Malleus Malleficarum*, puesto que en algunos pasajes acerca del pacto que la mujer debe realizar con el demonio para transformarse en una bruja, se lee que:

(...) el diablo exige el siguiente juramento de homenaje: que ella se le entregue en cuerpo y alma, para siempre, y que haga lo posible por atraer a otras de su sexo a su poder. Y por último

añade que debe preparar ciertos ungüentos con los huesos y miembros de niños, en especial de los que no han sido bautizados; por todos cuyos medios podrá cumplir con todos sus deseos, con la ayuda de él. (1975, p.94)

Ahora bien, las desgracias para la familia no concluyen allí, se presenta una nueva desaparición de otro miembro de la familia: la de Caleb, el hijo que le sigue en edad a Thomasin. Mientras el niño se adentra en el bosque persiguiendo una liebre, que recuerda al animal familiar de la bruja como sucedía en el relato de Lovecraft, el animal lo guía hasta una cabaña aparentemente inocente al estilo de *Hansel y Gretel*. Es entonces cuando la bruja se le aparece, no ya en forma de anciana, sino como una mujer hermosa que seduce a Caleb y lo besa. Entretanto, la familia busca desesperadamente al niño que desaparece durante varias horas hasta que su hermana mayor lo ve entrar en la granja completamente desnudo, enfermo y delirante, asemejándose a la condición de Gilman, el protagonista del relato de Lovecraft. En una escena siguiente, mientras Caleb en su delirio balbucea rezos y oraciones, se lo puede ver regurgitando una manzana entera desde sus entrañas, una manzana roja y podrida, efectivamente, la manzana del pecado. Llama la atención la manera en la que, durante todo el largometraje, son los hombres quienes sufren los ataques de la bruja, primero el bebé Samuel y ahora Caleb. A continuación, una vez que el niño muere, las acusaciones hacia Thomasin como la bruja culpable de todos los males no hacen más que aumentar, pero entonces, a raíz de ello, se presenta la secuencia clave de este filme, el momento en que la adolescente por fin se enfrenta al padre y lejos de permanecer sumisa, comienza ahora a rebelarse ante la autoridad (patriarcal). Así, mientras William la extorsiona pidiéndole que confiese su verdadera identidad de bruja, Thomasin le responde:

-¿Me pides que diga la verdad? (...) Tú y mamá planeaban deshacerse de mí...Sí. Los oí hablar de eso. ¿Eso es verdad? Tomaste la copa de mamá y la dejaste regañarme. Confesaste cuando era demasiado tarde. ¿Eso es verdad? (...) ¡Eres un hipócrita! (...) Llevaste a Caleb al bosque y dejaste que me culparan. ¿Eso es verdad? Dejas que mamá sea tu ama. ¡No sabes cultivar la tierra! ¡no sabes cazar! ¿Es suficiente verdad? (Eggers, 2015, 1:02:39)

De esta manera, el padre de familia decide encerrar en un establo a Thomasin y a los dos hermanos menores, los gemelos, pues ellos y la adolescente son los únicos hijos que quedan tras la desaparición del bebé y la reciente muerte de Caleb. Los gemelos, por su parte, cumplen un rol especial de mensajeros del Diablo, ya que durante toda la historia sostienen una relación de amistad con el macho cabrío negro de la granja a quien llaman “Black Philip” y con quien, según ellos, podían conversar. Son quienes, constantemente, acusan a Thomasin de ser la bruja, provocando la histeria de los padres sobre un ambiente de por sí ya tenso debido a que se percibe la pobreza, el hambre y la pérdida de los hijos como un castigo de Dios.

Ahora bien, durante el encierro de la joven y los niños junto al macho cabrío, la bruja nuevamente hace su aparición, llevándose a los gemelos y quedando únicamente Thomasin encerrada junto al animal que, a la mañana siguiente, asesina al padre de familia con sus cuernos.

Es interesante el final del filme: una vez muertos o desaparecidos todos los integrantes de la familia, excepto Thomasin, el Diablo, que se ha metamorfoseado de macho cabrío a un hombre vestido de negro, se presenta para desnudarla, hacerle firmar un libro y conducirla al aquelarre, a lo que Thomasin accede. Nótese nuevamente, no sólo la capacidad del Diablo de Eggers de metamorfosearse en diálogo con el Hombre Negro de Lovecraft, sino el motivo de la firma del libro para efectivizar el contrato diabólico, cuestiones que comparten las dos historias que estamos analizando.

En definitiva, creemos que la carcajada de Thomasin en la escena final mientras se eleva por el aire sobre la fogata del aquelarre, constituye una metáfora sobre la liberación frente a las imposiciones patriarcales, no sólo de William, sino de la religión. Sin embargo, también se puede apreciar que en el tema del pacto se cumplen todas las características que ya mencionaba el *Martillo de las Brujas* y que el papel diabólico lo interpreta la masculinidad, primero en forma de macho cabrío “reproductor” y luego en forma de hombre, quedando a la conclusión del espectador decidir si Thomasin realmente ha logrado romper los grilletes o no.

Conclusiones

Ambas obras, desde sus diferentes formatos estéticos y semióticos, logran recrear en los espacios domésticos de la casa y la granja, según corresponda, miniaturas de Salem, recuperando por un lado escenas típicas del significativo “bruja” instaurado por el *Malleus Malleficarum* como ser el momento del pacto con el Diablo, el aquelarre o el sacrificio de bebés; y por el otro lado, recreando el humor social histórico de los puritanos de aquella época: la histeria, la desesperación, la paranoia, la locura, y el fanatismo conjugados con el temor y la misoginia hacia la mujer.

La bruja de Lovecraft, trasciende el plano de realidad conocido: donde habíamos comenzado viendo una Medea capaz de controlar los elementos naturales como los astros y satélites del cielo, encontramos a Keziah Mason controlando el espacio y el tiempo. La bruja en la historia de Lovecraft muere, es verdad, pero todo el conocimiento mágico y sobrenatural que poseía permanece en ella como un terreno que no puede conquistar la ciencia del hombre. Lovecraft nos presenta un retrato de la bruja que trasciende en la imagen cósmica.

Robert Eggers, por su parte, nos presenta una iniciación en la formación del arte de la brujería atravesada por toda la experiencia sensible de una joven que se convierte en mujer (con la amenaza de los múltiples pecados que esto acarrea) y que termina por rebelarse contra la autoridad del patriarcado. Creemos que la transformación de Thomasin en una bruja es, finalmente, un *j'accuse* de las cargas, culpas, responsabilidades, e injusticias que padece.

Por lo tanto, y a modo de conclusión, se observa cómo la figura de la bruja en las obras analizadas se torna, en algún punto, un símbolo de rebeldía y hartazgo frente a un orden patriarcal que ha pretendido someter a la mujer. Tanto Mason como Thomasin terminan por apartarse del sistema convirtiéndose, finalmente, en lo que se creía de ellas, para resistir desde afuera como una otredad. De modo que cuando la libertad es negada a la mujer, la historia y la ficción demostrarán que la bruja la lamerá de cuchillos tras haber firmado un buen trato. No obstante, la figura del Diablo, en todas sus representaciones, continúa encarnando a la masculinidad en la jerarquía superior y el estigma que impu-

so el famoso *Martillo de las Brujas* permanece inalterado hasta nuestros días, todo lo cual continúa habilitando estas reflexiones a los fines de, con el paso del tiempo, ir desarticulando este estereotipo y la misoginia que ha implicado.

Referencias

- Apolonio de Rodas. (2016). *Argonáuticas* (M. Valverde Sánchez, trad.). Gredos.
- Eggers, R. (Director). (2015). *The witch* [Película]. A24. (Disponible en Netflix)
- Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.
- Guil Bozal, A. (1998). El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos de la mujer, en *Comunicar*, (12), 95-100.
- Koçsoy, F. G. (2017). Dreams/fantasies of science in HP Lovecraft's. The dreams in the witch house en *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(1), 197-207.
- Kramer, H. y Sprenger, J. (1975 [1486]). *Malleus maleficarum (Martillo de las brujas)*. Ediciones Orión.
- Lovecraft, H. P. (2014). *Obras completas 2*. Diada.
- Russell, J. B. (2007). *A history of witchcraft: Sorcerers, heretics and pagans*. Thames & Hudson.
- Williams, S. (2013). The infinitude of the shrieking abysses: rooms, wombs, tombs, and the hysterical female gothic in 'The dreams in the witch-house'. En D. Simmons (Ed.) *New Critical Essays on HP Lovecraft* (pp. 55-72).
- Wisker, G. (2013). Spawn of the pit: Lavinia, Marceline, Medusa, and All Things Foul: HP Lovecraft's liminal women. En D. Simmons (Ed.) *New critical essays on HP Lovecraft*, (pp.31-54).

“EL DUENDE... con la de fierro...”. Un espacio popular y satírico de la revista *El Duende*

Carmen Julieta Dávila

Universidad Nacional de Jujuy

cjdavila@fhycs.unju.edu.ar

Fecha de recepción: 18/02/2025

Fecha de aceptación: 12/05/2025

Palabras clave: revista, *El Duende*, los noventa, periodismo cultural.

Resumen

En este artículo proponemos un análisis de la columna de opinión “EL DUENDE... con la de fierro...”, publicada en la revista cultural *El Duende* desde 1993 al 2005. Este espacio periodístico permitió a la revista hacer pública la coyuntura política a través de la utilización del discurso satírico, las expresiones propias de la cultura de la risa, de la parodia, el esperpento, la negación de la racionalidad y el grotesco. Su carácter popular y burlón estigmatizaba a las personalidades del medio con una prensa satírico-política. De esta manera, la columna llega a nosotros como claro ejemplo del tono discursivo de la época. La revista *El Duende* se posiciona en el campo cultural jujeño mediante la utilización de estrategias discursivas, no sólo en la lectura de ciertos acontecimientos históricos, sino en el trabajo con la memoria y la posibilidad de hacer pública la protesta, el descontento ante la desigualdad, la injusticia, la corrupción del gobierno y la denuncia descarnada. Frente al discurso oficial, Alejandro Carrizo, director de la revista, se erige como el portador de un contradiscurso que lee la realidad argentina con fuertes críticas a la clase dirigente de los noventa.

Key words: magazine, *El Duende*, The 90s, cultural journalism.

Abstract

In this article, we propose an analysis of the opinion column “EL DUENDE... con la de fierro...”, published in the cultural magazine *El Duende* from 1993 to 2005. The column allowed the magazine to make the political context public through the use of satirical discourse, expressions typical of the culture of laughter, logic, grotesque realism, the negation of rationality, and the absurd. The column’s popular and mocking nature stigmatizes public figures with a satirical-political press. The column reaches us in this way, as a clear example of the discursive tone of the time. *El Duende* positions itself in the cultural field of Jujuy by using discursive strategies not only in the interpretation of certain historical events but also in working with memory and the possibility of making public protests, expressing discontent with inequality, injustice, govern-

ment corruption, and blunt denunciation. Against the official discourse, Alejandro Carrizo, the magazine's director, stands as the bearer of a counter-discourse that critiques Argentine reality with sharp criticism of the ruling class of the 1990s.

Introducción

La revista *El Duende* publicada en la provincia de Jujuy, entre 1993 y 2005, se consolidó como un actor clave en la escena cultural local. A lo largo de sus cuarenta y cinco números esta publicación tejió un entramado donde confluyeron la literatura, la tradición oral, las artes visuales, la crítica sociopolítica y se configuró como un espacio de resistencia frente a las transformaciones neoliberales, de la globalización y los discursos hegemónicos de los años noventa.

En noviembre de 1993, un grupo de jóvenes, entre ellos estudiantes de la Universidad Nacional de Córdoba y de Tucumán, deciden lanzar el proyecto de tener una revista cultural. Este grupo inicial estuvo conformado por cuatro jóvenes de entre 18 y 28 años de edad que se reunían en la plaza central de Libertador General San Martín para conversar sobre arte, música, literatura, filosofía, entre otras cosas. Entre ellos se encontraban Luis Espínola, estudiante de psicología en la Universidad Nacional de Tucumán; Ariel Alía, estudiante de filosofía en la Universidad Nacional de Tucumán; Alejandro Cano, estudiante de comunicación en la Universidad Nacional de Córdoba, Alejandro Carrizo, escritor con más experiencia que los demás porque era el mayor de todo el equipo¹ y ya tenía experiencia con el periodismo cultural. Este grupo no se mantendrá en el tiempo ya que por distintas razones sus participaciones se dan únicamente hasta el N° 3 de la revista. Sin embargo, su importancia radica en que fueron los primeros en participar del proceso de creación de *El Duende*. El director y sus colaboradores optaron por un nombre propio para la revista que debía representar al pensamiento local y a la vez simplificar su significado, representar lo mítico de esta tierra jujeña. *El duende* camina y juega a la siesta, “vino para castigarnos con la mano de hierro y a acariciarnos con la mano de lana” (Carrizo, 1993, p.3).

1 Ellos eran un grupo de amigos, de chicos que leían literatura, filosofía, escuchaban música y hacían un programa de radio. Tenían los mismos intereses y querían construir un espacio para el diálogo, el debate y la literatura. Así, la revista se convirtió en ese lugar de encuentro de estos amigos y también una manera de rebelarse ante el sistema, ya que ellos habían experimentado las opresiones del gobierno dictatorial, del gobierno menemista y de la empresa Ledesma. La revista también funcionó como un “escenario” que trabajó con distintas memorias y fracturas identitarias, operando con textos en yuxtaposición de rostros, cuerpos, relatos y narraciones desplazadas. Lo que les permitió romper con las viejas costumbres, dado que los integrantes de *El Duende* en sus inicios, querían exponer sus ideales, sus propuestas, luego de haber sufrido la censura de la dictadura.

El Duende, desde una posición fronteriza y geocultural, expresó una mirada crítica frente al neoliberalismo menemista, la herencia de la dictadura y las injusticias sociales. Sus fundadores anclados en una identidad regional, atravesados por las experiencias traumáticas del pasado y la violencia ejercida por la empresa Ledesma², utilizaron la literatura, el rock, el discurso filosófico para visibilizar el descontento y registrar las contradicciones de su época. Con una estructura de sentir compartida, dieron forma a textos que documentaban las vivencias y sensibilidades de una generación marcada por la recesión, las privatizaciones, el desempleo y el desencanto social. A la vez, *El Duende* se proyectó más allá de lo local, articulando una red que integró voces de distintas formaciones culturales del campo local, de otras regiones de Argentina y de América Latina, con el objetivo de construir un espacio cultural amplio y diverso.

La revista atravesó tres etapas distintivas que reflejan sus transformaciones editoriales y estéticas. La primera etapa (1993-1994) se desarrolló en Libertador General San Martín, con tres números iniciales gestados por el grupo iniciador, Luis Espínola, Alejandro Cano y Ariel Alía, dirigidos a partir del tercer número por Alejandro Carrizo. La segunda etapa (1994-2004), ya en San Salvador de Jujuy, consolidó a Carrizo como director y reunió en su consejo de redacción a figuras clave de su formación como Pablo Baca, Elena Bossi, Alberto Alabí, Ernesto Aguirre, Jorge Accame y Reynaldo Castro. Entre los colaboradores y columnistas destacaron escritores que varían en importancia entre ellos: Ricardo Piglia, Ricardo Kaliman, Rodolfo Alonso, Héctor Tizón, Andrés Fidalgo, Roberto Fontanarrosa, Eduardo Rosenzvaig, Raúl Noro, Néstor Groppa, Andrés Fidalgo, Jorge Calveti, Aníbal Albornoz, Horacio Politi, Libertad Demitrópulos, Augusto Berengan, Flora Guzmán, Herminia Terrón de Bellomo, Laila Quintar, Adolfo Co-

2 La empresa Ledesma, ubicada en el departamento Libertador General San Martín, es considerada un socio civil de la dictadura cívico militar de 1976-1983, por su accionar y participación directa en el proceso de represión de Jujuy. La compañía colaboró con las fuerzas armadas y de seguridad en operativos como “La Noche del Apagón”, en julio de 1976, cuando se cortó el suministro eléctrico en la zona y, en la oscuridad, se secuestró a cientos de trabajadores, sindicalistas y militantes, muchos de los cuales continúan desaparecidos. Ledesma facilitó recursos logísticos como vehículos, listas de personas y permitió el uso de sus instalaciones para la detención ilegal. Esta complicidad fue motivada por la necesidad de disciplinar al movimiento obrero y eliminar toda resistencia sindical, asegurando el control empresarial y la continuidad de sus intereses económicos bajo el régimen dictatorial.

lombres. En el N° 8 se suma al Consejo de Redacción a Raúl María Noceti y Ernesto Aguirre. Esta etapa se caracterizó por un posicionamiento político contestatario y una estética que dialogaba con la Beat Generation y las rupturas postdictatoriales. La tercera etapa (2005), bajo la dirección de Maximiliano Chedrese, abarcó los números 43 a 45 y marcó un viraje. Así surgen nuevas voces como Lía Inés Sosa, Matías Teruel, Lola y Juan Castro Olivera, Ildiko Nassr, Federico Leguizamón y columnistas vinculados a la Universidad Nacional de Jujuy. En esta fase disminuyó la carga política directa y se impuso una impronta estética más diversa e independiente, diferenciada de la generación fundadora. Estas tres etapas configuran un recorrido en el que *El Duende* no solo acompañó los cambios culturales de Jujuy, sino que también integró tradiciones y rupturas dentro de su proyecto editorial. Los recorridos y tendencias intelectuales que la revista vehiculizó, la dinámica que estableció con escritores locales, regionales, nacionales, y su particular intervención en el campo literario jujeño, permitió articular espacios de formación, circulación y profesionalización para autores dominantes, emergentes y residuales.

El aporte de la revista al campo literario regional permanece escasamente explorado en los estudios académicos. Este artículo es parte de una tesis que propone analizar la columna fija “EL DUENDE... con la de fierro...” publicada en la revista, como un espacio discursivo clave donde se articuló una crítica satírica y popular contra las élites políticas de los años noventa. El problema que guía este análisis es comprender cómo esta sección, mediante el uso de la sátira, el humor grotesco y el lenguaje popular, logró erosionar las figuras públicas, tensionar los discursos oficiales en un contexto dominado por las políticas neoliberales y el modelo menemista. Al mismo tiempo se indagará en las estrategias que permitieron a la revista sostener esta crítica, incluso mientras mantenía vínculos de dependencia económica con el poder a través de la publicidad oficial del Gobierno de la provincia de Jujuy, la Universidad Nacional y la Fundación Norte Chico³. Así la financiación de la revista revela una trama

3 La Fundación Norte Chico recibía subsidios del Estado nacional, fue un anunciante clave para promocionar las colecciones literarias de *El Duende* y participó activamente en la difusión cultural que la revista impulsaba. A su vez, la Universidad Nacional de Jujuy y el Gobierno de la Provincia aportaron publicidad que permitió solventar los costos de impresión y circulación. Estas alianzas tensionaban con el contenido crítico de la revista, que cuestionaba las políticas y actores gubernamentales al mismo tiempo que aceptaba su financiamiento. Así,

compleja de alianzas y contradicciones. Aunque se posicionaba discursivamente como crítica y contrahegemónica frente al gobierno nacional menemista y al gobierno provincial justicialista, su sostenimiento económico dependió en buena medida de apoyos oficiales.

Alejandro Carrizo, escritor, editor y promotor cultural, dirigió la revista *El Duende* con un proyecto que combinó la búsqueda de una identidad literaria propia con la recuperación y visibilización de las culturas originarias del Noroeste argentino, en resistencia a las fuerzas homogeneizadoras del neoliberalismo y la globalización de los años noventa. Inspirado por la tradición de la revista *Tarja*, en contacto cercano con sus gestores y en diálogo con escritores contemporáneos como Pablo Baca, Alberto Alabí y Ernesto Aguirre, Alejandro Carrizo consolidó en *El Duende* un espacio donde la literatura, la filosofía, la antropología y el arte en general coexistían. Así permitió la circulación de distintos discursos provenientes de diversas formaciones de escritores que rescataban la memoria colectiva, las estéticas mestizas y las ontologías indígenas. Sin esos contactos y el capital simbólico que supo construir, Carrizo no habría podido hacer surgir ni sostener durante tanto tiempo esta revista, que se convirtió en un referente de diálogo intercultural y resistencia estética en el ámbito regional. A través de editoriales firmados, columnas fijas y sus propios textos, el director trazó una línea editorial que, si bien se apoyó en una red de colaboraciones, se configuró fundamentalmente como un proyecto personal que cimentó su figura pública de escritor y gestor cultural. La revista reconocida en el campo cultural jujeño y premiada por su número dedicado a la cultura Aba Guaraní (N° 42, 2001) funcionó como un campo de disputa ideológica, donde las tradiciones y las memorias ancestrales se actualizaron como respuesta crítica a la coyuntura sociopolítica del país. Así, *El Duende* se convirtió en un documento activo de cultura local, donde lo intangible —las costumbres, saberes y relatos— se materializaron en las páginas impresas, afirmando una identidad cultural situada y resistente.

El Duende logró mantenerse en el campo cultural jujeño durante más de una década, sostenida por acuerdos económicos que, aunque pragmáticos, expusieron las ambigüedades entre su proyecto editorial y las condiciones extraculturales que lo hicieron posible.

El monstruo revistero

La revista *El Duende* inaugura en noviembre de 1993 su columna “EL DUENDE... con la de fierro...”, sin firma de autor y con un tono satírico-político que tensiona con el contenido literario y cultural del resto de la publicación. El carácter disruptivo está en el uso de un lenguaje popular y soez que ridiculiza a figuras públicas, especialmente políticos, mediante insultos, apodos, moteos y dobles sentidos. Así, la columna erosiona la imagen de estos personajes desde un discurso que se aparta de las normas cultas, incorpora registros del habla popular y evidencia la heterogeneidad del discurso, el sujeto y su representación.

A su vez, dentro de esta columna aparece la sección “EL DUENDE... con la de lana”, donde el tono se suaviza, emplea un lenguaje sencillo y coloquial para agradecer, felicitar o destacar noticias positivas vinculadas a la comunidad local y regional.

El humor combativo de “EL DUENDE... con la de fierro...” operaba como una forma de prensa contra el menemismo a través del uso de la sátira, la parodia, el sinsentido y el grotesco. El texto exige un lector cómplice, capaz de descifrar sus juegos de palabras y reconocer las referencias extraliterarias. Así, mezcla temas, ironiza y expone lo social a través de un discurso disruptivo que convierte la crítica política en un espectáculo grotesco.

Publicada por primera vez en 1993, en el N° 1 con el título: “EL DUENDE... con la de fierro... (a los opas de siempre)”, es posible abordar el humor satírico como una forma de intervención en el entramado discursivo-social de su época, y asesta un golpe a figuras y poderes locales:

Al propietario del comercio de Sixto Ovejero y Jujuy por derribar impunemente el lapacho de la vereda... A la empresa Ledesma que taló innumerables Algarrobos para sembrar ¡más! cañas. Una multitud de chicharras (despojadas de sus hogares) se tomaron revancha: se instalaron en las raíces de esas cañas y le bajaron notablemente la producción (los bichitos enseñan) ... (Carrizo, 1993, p.8).

Este fragmento se despliega desde lo anecdótico hacia lo estructural, la tala del lapacho en la ciudad funciona como un microcosmos del despojo masivo per-

petrado por la empresa *Ledesma* en toda la región de las Yungas. Esta operación retórica se apoya en el recurso de la sinécdoque, que permite que el daño infligido a un árbol se expanda simbólicamente hasta abarcar la devastación ambiental y social más amplia como la expropiación de tierras a comunidades originarias, la desertificación, la contaminación por bagazo quemado a cielo abierto, y el sometimiento económico y político de la comunidad.

Desde el trabajo con las categorías de “discurso” e “interdiscursividad” de Marc Angenot (1989), esta columna puede leerse como una manifestación del discurso social en tanto red de enunciados que circulan en un estado de sociedad determinado, organizada por reglas no siempre explicitadas pero efectivas. Angenot sostiene que estos discursos instituyen lo decible y lo opinable para constituir un campo de sentido donde las voces se enfrentan, se mezclan o se niegan. En ese marco, la columna de *El Duende* no se limita a señalar prácticas reprobables, sino que moviliza una crítica que articula el humor con una toma de posición política. La sátira actúa aquí como forma de contrapoder, como discurso que desestabiliza las narrativas hegemónicas al burlarse de sus actores (“los opas de siempre”) y al reivindicar la resistencia, incluso en clave humorística, de las “chicharras” frente a la lógica extractivista.

La noción bajtiniana de polifonía resulta también clave para entender este fenómeno. Bajtín (1987) plantea que los discursos no existen en aislamiento, sino que se configuran en una interacción dialógica constante con otros enunciados. La columna de *El Duende*, al aludir al comerciante local y a la empresa *Ledesma*, se inscribe en un espacio saturado de voces, como la de los poderes económicos, la de los sectores populares, la de los movimientos ambientales y el humor popular que aquí se vuelve mordaz, corrosivo. Este juego de voces revela la dimensión conflictiva y dinámica del tejido discursivo social.

Asimismo, al adoptar un registro humorístico y satírico, *El Duende* se sitúa en el cruce de múltiples géneros discursivos. Según Angenot (1989), estos campos —periodístico, político, literario— no son autónomos, sino que interfieren y se contaminan. La columna es un buen ejemplo de cómo el periodismo humorístico en *El Duende* opera como un dispositivo de crítica social que conecta las prácticas locales con problemáticas estructurales, como la connivencia entre la

empresa Ledesma y la dictadura cívico-militar, como también su continuidad bajo los gobiernos democráticos que le siguieron.

El desplazamiento que realiza la columna desde el árbol de la vereda hasta la denuncia de Ledesma y sus efectos genocidas sobre los pueblos originarios, se puede identificar como una transferencia de sentido, tópicos y representaciones que migran de un contexto a otro, configurando nuevas formas de narrar y opinar. Así, la sátira no es sólo entretenimiento, es un lugar de producción de sentido social, donde las voces subalternas encuentran un espacio de visibilidad y confrontación.

En 1991, la Biblioteca Popular de la Municipalidad de Libertador General San Martín fue rebautizada como Biblioteca Irene Demitrópulos, en homenaje a la profesora y escritora nacida en esa ciudad. Sin embargo, poco después, la administración municipal restituyó su antiguo nombre: Bartolomé Mitre. *El Duende* denunció el hecho en su primera columna: “A la administración municipal que hizo borrar el nombre Irene Demitrópulos (un merecido homenaje) a la biblioteca pública, por el de Bartolomé Mitre. La recordada profesora fue considerada ‘zurda’ (¿?) ...” (Carrizo, 1993, p.8). Si bien algunos medios digitales atribuyen el cambio a exigencias jurídicas y administrativas, la ironía de *El Duende* apunta al trasfondo ideológico. La persistencia del discurso oficial que ha borrado la memoria de quienes, como la familia Demitrópulos, Libertad⁴ y su hermana Olga, escribieron contra los valores dominantes de la dictadura y el patriarcado.

La crítica que realiza la revista se inserta en el campo del discurso social (Angeles, 1989), entendido como el entramado conflictivo y antagónico de lo decible en un momento histórico. La sátira de *El Duende* funciona aquí como contra-discurso, porque desmantela los relatos instituidos que han marginado a estas escritoras por considerarlas “subversivas” y reabre espacios para una memoria alternativa. Según Bajtín (1987), esta operación se apoya en la polifonía discursiva, esas voces invisibilizadas dialogan, en tensión, con el discurso hegemónico que busca clausurarlas.

4 Sobre todo, Libertad que, desde sus personajes, habló de los roles del género femenino y de la subalternidad, de la exclusión y la marginalidad.

Esta lógica se profundiza en el mismo número, donde en la contratapa se publica el poema de Libertad Demitrópulos “Madre Antigua”, escrito en 1976, que evoca una genealogía femenina ligada a la tierra degradada por la explotación: “matorrales, silbos de pájaro, voces de chaguanos, lilas del cielo que a la tarde enturbian vómitos de las chimeneas del Ingenio...” (Carrizo, 1993, p.12). La imagen poética resignifica la crítica ambiental y social en clave de memoria colectiva.

Además, *El Duende* incluye sistemáticamente en sus contratapas extractos de documentos de derechos humanos como el *Pacto de San José de Costa Rica* y la *Declaración Universal*, y así establece un lazo directo entre la promoción de derechos y la recuperación de voces relegadas por la historiografía literaria oficial. La revista activa un proceso de memoria que, al decir de Angenot (1989), despliega enunciados que migran y se transforman, desafiando las fronteras entre el periodismo, la literatura y la política, y que, según Bajtín (1987), mantienen vivo el diálogo entre las distintas esferas discursivas.

A su vez, *El Duende* utiliza la misma columna para activar la memoria de los pueblos originarios, al denunciar a los curas carismáticos de Libertador que “iniciaron una dirigida campaña contra los festejos de la Pachamama” (Carrizo, 1993, p.8). Esta intervención señala de forma explícita la posición política de la revista con respecto a la defensa de la cultura ancestral, frente a las fuerzas homogeneizadoras de la globalización. En esta línea, *El Duende* reactiva, recupera y resignifica prácticas y creencias tradicionales de los pueblos originarios, oponiéndose a su borramiento en nombre de la globalización. También aquí entra en juego la polifonía, donde las voces marginadas dialogan, en tensión con los discursos dominantes, como el religioso, el neoliberal; y así el texto se configura como un contradiscurso que resiste a la hegemonía cultural y política.

La sátira política ocupa un lugar central en esta columna. La revista convierte en objeto de burla a los actores políticos locales y nacionales, exponiendo sus debilidades y contradicciones. Así, ridiculiza a los candidatos de Libertador General San Martín en plena campaña del '93: “A Pamperito Baigorria, por la impunidad y el lenguaje ordinario con que se expresó desde su radio durante la última campaña electoral (Capellán agradecido)...” (1993, p.8). También ironiza

sobre el gobernador José Carlos Ficosco, quien asumió tras la renuncia de Domínguez en medio de una profunda crisis social: “Al gobernador Ficosco que detesta el tango y el folclore (‘prefiero el heavy’ declaró a la revista CARAS)...” (1993, p.8). Su breve gestión terminó en 1994 tras violentos enfrentamientos con la policía, con más de quince heridos (Lagos y Gutiérrez, en Teruel y Lagos, 2006).

El blanco de la sátira se extiende al ámbito nacional, como evidencia la burla dirigida al ex carapintada Aldo Rico: “A Aldo Rico que en su campaña electoral usó la canción de Eladia Blázquez ‘Honrar la vida’ (¡truchex!)...” (1993, p.8), señalando su oportunismo político y traición a los principios que decía defender en su partido denominado “MODIN”.

Así, la columna parodia y degrada a estos sujetos públicos, no solo para desacreditarlos, sino también para denunciar las prácticas recurrentes de fraude, clientelismo y manipulación que atraviesan la política local y nacional. En clave bajtiniana, esta sátira no solo destruye, sino que también desmitifica y desestabiliza la pretendida seriedad de los discursos oficiales, abriendo un espacio para la crítica y la memoria alternativa.

En el N° 4 (1994a), la columna fija trabaja con el humor negro y el contradiscurso. En tanto lugar de disidencia permite leer la columna como un espacio donde se tensionan las lógicas de la hegemonía discursiva. Según Marc Angenot (1989), el discurso social, aunque pretenda la homogeneidad, contiene zonas de fuga y rupturas que permiten la emergencia de contradiscursos. Estas zonas periféricas, donde la “heteronomía” (Angenot, 1989) escapa de las reglas de aceptabilidad y legibilidad impuestas por la hegemonía, se observa así en la revista *El Duende*, especialmente en su tratamiento humorístico y paródico de las figuras del poder político, mediático y sindical de los años noventa en Jujuy y Argentina.

A Horacio Guaraní, por “soreteador”... Al juez Ciccero y al CD de La Quiaca que destituyeron al intendente Campos porque no entendieron que éste último guardaba 120 Kg.de coca para convidarle un acusi a Tomás Lipán (el “labión”)... A Héctor Larrea, que toma té de medias de Amalita Fortabat (su nueva jefa)...

¡Último momento! [énfasis agregado] El Malevo Ferreyra se encuentra en España (cambiando de sexo ...) (Carrizo, 1994a, p.16).

En el número 4, la columna fija despliega una sátira mordaz para acusar a Horacio Guaraní de “soreteador”, parodiando la destitución de un intendente vinculado hiperbólicamente al tráfico de la coca/ ¿cocaína?, y ridiculiza a Héctor Larrea al relacionarlo servilmente con Amalita Fortabat. Estas operaciones discursivas, en términos de Bajtín (1987), encarnan el principio de la cultura carnavalesca, donde la hipérbole y la degradación grotesca permiten invertir las jerarquías y transformar lo solemne en objeto de risa. La frase “¡Último momento! El Malevo Ferreyra se encuentra en España (cambiando de sexo...)” (1994a, p.16), no solo utiliza la exageración para ridiculizar, sino que también subvierte las normas de representación mediática del ex comisario tucumano, para hacer tensionar la frontera entre lo público y lo privado, entre la heroicidad oficial y la sospecha social.

Este humor negro que desacraliza y ridiculiza, articula un contradiscurso que señala la diferencia dentro del cuerpo social, como advierte Angenot (1989), al utilizar estereotipos de clase, etnia y género, por ejemplo, al burlarse de Tomás Lipán por sus rasgos indígenas mientras la revista reivindica en otros espacios la cultura originaria. *El Duende* exhibe también las tensiones internas del contradiscurso, ya que su posición no siempre es coherente, sino que es contradictoria porque se ve atravesada por las lógicas del discurso hegemónico que intenta cuestionar, sumado el problema de la subvención económica recibida por parte del gobierno provincial y nacional. Así, la crítica se vuelve ambivalente; mientras denuncia la corrupción y el abuso de poder, reproduce imaginarios racistas o clasistas que refuerzan otras formas de exclusión.

Esta ambivalencia/contradicción es particularmente visible en la relación de la revista con el gobierno provincial, nacional y privado. Desde el N° 4 hasta el 21 (diciembre de 1995), *El Duende* recibe publicidad oficial, lo que no impide que continúe con su crítica mordaz. Sin embargo, cuando en el N° 22 (marzo de 1996) se retira esa propaganda, la columna fija intensifica su ataque, exhibiendo un deslizamiento desde una posición de crítica moderada —tolerada si se quiere por la hegemonía— hacia un discurso más abiertamente oposicional/ frontal.

¿Sabía Ud. que el gobierno jujeño ha creado una Secretaría de Seguridad (SS) comandada por un militar? Se comenta que están preocupados por cómo se están preparando los “guerrilleros” jujeños: Federico Medrano está adelgazando para entrar en combate (puede ser que de aquí a 30 años esté en forma); a Mary Ferrín le están confeccionando el traje de combate (se calcula que demoraría el mismo tiempo); el Perro Santillán se está dejando el pelo largo (es el que más demoraría)... Nando Acosta está tomando clases de dicción (aunque se lo considera un caso perdido). (Carrizo, 1996, p.4).

En el N° 22 se ironiza sobre la creación de una Secretaría de Seguridad comandada por un militar, y se ridiculiza a los líderes gremiales jujeños, transformados en “guerrilleros” caricaturescos: “Federico Medrano está adelgazando para entrar en combate; Mary Ferrín le están confeccionando el traje de combate; el Perro Santillán se está dejando el pelo largo...” (1996, p.4). En el N° 5 (1994b), la revista publicó un artículo escrito por la secretaria gremial de ADEP, Mary Ferrín que reivindicaba la figura de los líderes gremiales como cabezas de las manifestaciones de los noventa. Allí establece lazos con la rebelión de Chiapas y el mismo director le dedica una editorial adhiriendo a la lucha gremial junto con una entrevista al Perro Santillán. En el N° 22, la revista con su columna fija crítica, se burla de la figura de los gremialistas jujeños, utilizando metáforas fuertemente ligadas a los modos de percepción cultural que se tiene de los representantes de los gremios de Jujuy (ATE, CEDEMS y ADEP), pero de manera peyorativa.

En esta columna vemos en la crítica de los gremialistas que revela, como señala Angenot, cómo el contradiscurso puede ser cooptado o reconfigurado por la lógica hegemónica. La burla a los líderes sindicales no solo desacredita sus figuras, sino que también insinúa un acomodamiento con el poder, mostrando cómo las disidencias pueden perder su potencial subversivo al institucionalizarse. Este es el núcleo de la crítica de la revista *El Duende*, denuncia que los antiguos luchadores/defensores de los trabajadores se convierten en burócratas, traicionando las expectativas populares.

El uso sistemático de la parodia en la columna funciona, según Bajtín (1978), como un “mundo al revés” que permite lo prohibido, la reducción grotesca de figuras políticas a personajes risibles y vulgares. Así ocurre con el gobernador tucumano Bussi, presentado como un reclutador de luchadores de “kat-chacan” para la policía provincial, o con el gobernador jujeño Ferraro, reducido al vendedor de libritos de duendes. Esta carnavalización no solo desestabiliza las figuras de autoridad, sino que también construye un espacio discursivo donde lo emergente desorganiza temporalmente la centralidad hegemónica.

Sin embargo, como advierte Angenot “la disidencia siempre corre el riesgo de ser infiltrada o neutralizada por las propias lógicas que combate” (1989, pág. 37). El caso de *El Duende* es contradictorio porque, mientras mantiene una línea crítica y humorística contra el poder político, su dependencia de la publicidad oficial y sus contradicciones internas (como la ambivalente representación de los líderes gremiales o de la reivindicación de la cultura indígena) muestran los límites y tensiones del contradiscurso en el campo del discurso social de los años noventa.

En este sentido, podemos leer la columna “EL DUENDE... con la de fierro...” como un dispositivo donde se entrelazan la interdiscursividad y la intertextualidad que recoge saberes populares, retoma imaginarios del folclore jujeño, dialoga con la prensa amarilla y con la tradición de la sátira política, al tiempo que establece guiños cómplices con un lector que reconoce las claves locales y culturales del humor. Esta estrategia utilizada en la columna hace que el contradiscurso utilizado por *El Duende*, no solo se oponga, sino que también se constituya como parte de la dinámica/programa de construcción identitaria entre el “nosotros” popular que defiende la revista, y el “ellos” del poder político estatal. Así, no solo desarticula con su crítica a los actores del poder estatal local y nacional, sino que a la vez desorganiza, por lo menos, en esta columna, el tejido discursivo de la hegemonía, abriendo zonas de reconocimiento nuevas donde lo grotesco, lo paródico y lo carnavalesco permiten que emerjan otros sentidos posibles dentro del campo.

La trayectoria de *El Duende* durante la década del noventa expone un complejo entramado de tensiones entre política, economía y cultura que se materializa

en sus discursos satíricos y en su posicionamiento dentro del campo periodístico y literario de Jujuy. Al retirarse la publicidad oficial en 1996, según relata su director, Alejandro Carrizo⁵, marca un punto de inflexión: “La mensualidad de la publicación se cortó cuando asume Guillermo Snopek que fue paradigmático, nos retiran la publicidad del Gobierno y empiezan a surgir las FM’s” (2019, citado en Dávila, 2024). Esta situación no solo evidenció la fragilidad económica del proyecto, sino que también puso en primer plano las contradicciones inherentes a su postura política ambigua. Una revista que, aunque había recibido apoyo estatal desde el N° 3, es decir desde sus inicios, no renunciaba a ridiculizar y criticar tanto al gobierno como a sus figuras públicas y sindicales.

El discurso humorístico que *El Duende* desplegó —a través de la ironía, la sátira, la parodia y el grotesco— funcionó como un contradiscurso que desestabilizó las narrativas oficiales e intervino desde el periodismo cultural. Como señalamos, esta práctica contradiscursiva se expresa en las modalidades retóricas que identificamos, como los juegos con la lógica de la inversión, el uso del doble sentido, la paradoja, la hipérbole y la ironía que, lejos de operar como meros recursos estilísticos, implican verdaderas políticas de la lengua y de la representación. En este sentido, la revista no solo satiriza a personajes políticos, de la cultura popular y gremialista como sucede con el “Perro Santillán” que pasa de ser presentado como “líder popular” en los primeros números de la revista, a ser ridiculizado como “calvo”; sino que construye un espacio donde el discurso crítico puede circular pese a las presiones y amenazas recibidas. Como señala Carrizo (2019, citado en Dávila, 2024): “Al principio había como rebeldía, provocación, pero eso también nos acarreó algunos problemas, como amenazas”.

El paso de *El Duende*, desde una posición frontal y provocadora hacia un enfoque más literario y cultural no puede leerse simplemente como un signo de “maduración”, tal como sugiere su director: “Fuimos madurando con el tiempo, fue como los chicos, que luego nos tomamos muy en serio la literatura porque además fue una cosa importante, empezamos a ver que la revista se usaba en las escuelas” (2019, citado en Dávila, 2024). Este viraje supone, más bien, un

5 La entrevista al director de la revista se realizó en el año 2019 y forma parte de mi trabajo de tesis de licenciatura.

ajuste estratégico que responde a las transformaciones del contexto social, político y económico, así como al reconocimiento creciente que la revista alcanza en el sistema educativo. La institucionalización de *El Duende*, que comienza a ser leída en las escuelas, se vincula entonces con la necesidad de consolidar su capital simbólico en el campo cultural local, sin abandonar por completo su rol crítico.

Desde una perspectiva sociocrítica, la columna fija “EL DUENDE...con la de fierro...” desde el discurso humorístico, como contradiscurso, opera en disonancia e inadecuación respecto del discurso hegemónico del estado. Así, *El Duende*, a través de estrategias textuales híbridas que mezclan parodia, sátira, burla, chiste, permite articular un espacio de resistencia simbólica en una década marcada por la crisis social y política. La columna fija “EL DUENDE... con la de fierro...” se erige como el lugar privilegiado de esta práctica crítica, donde *El Duende*, en la voz metonímica del director, interpela a los lectores desde un lugar de insubordinación. Como lo plantea Romano Sued, Carrizo establece “vínculos escriturales con la historia, tanto en sus aspectos remotos cuanto en sus aspectos recientes”, y de ese modo la revista se transforma en una “máquina crítica y a la vez, estética e ideológica” (2005, p. 17).

Asimismo, Carrizo, como parte de una generación de escritores que habían sido silenciados por la dictadura, como subraya Jelin (2002), el “trabajo de la memoria” es aquí central, porque utiliza la revista para reinscribir en el presente las marcas de un pasado de violencia y exclusión. Este trabajo con la memoria reciente, articula las denuncias de violaciones a los derechos humanos y las críticas a la empresa Ledesma, con las luchas contemporáneas de los noventa. Así interviene políticamente el campo para enmarcarse en las luchas por la democratización cultural. En esta clave, *El Duende* no solo se concibe como una revista cultural y literaria, sino como un actor que disputa sentidos en el espacio público, en tanto visibiliza las voces, los cuerpos otros, marginados y silenciados por el poder político.

La permanencia de *El Duende* durante más de diez años, a pesar de la crisis de los noventa, puede leerse como el resultado de una doble estrategia. Por un lado, la aceptación de apoyos económicos que garantizaron su sostenibilidad; por otro, la construcción de un discurso satírico que, al mismo tiempo que se

beneficiaba de las estructuras de poder, las desafiaba desde el anonimato y la ironía. En este movimiento ambivalente/contradictorio reside la potencia y la singularidad de la revista. *El Duende* se constituyó en el lugar de provocación, pero también de institucionalización cultural y crítica. De esta forma fue el centro de tensión entre cultura y política, entre memoria y actualidad, entre humor y compromiso, y en ese juego contradictorio halla su eficacia como voz crítica en una década convulsionada.

Referencias

- Angenot, M. (1989). Hegemonía, disidencias y contradiscurso. *Interdiscursividades de hegemonías y disidencias* (pp. 29-45). CEA, UNC.
- Bajtin, M. (1987). *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza.
- Carrizo, A. (1993). EL DUENDE... con la de fierro... (a los opas de siempre). *El Duende*, (1).
- Carrizo, A. (1994a). EL DUENDE... con la de fierro... *El Duende*, (4).
- Carrizo, A. (1994b). EL DUENDE... con la de fierro... *El Duende*, (5).
- Carrizo, A. (diciembre de 1995). EL DUENDE... con la de fierro... *El Duende*, (21).
- Carrizo, A. (marzo de 1996). EL DUENDE... con la de fierro... *El Duende*, (22).
- Dávila, J. (2024). *La revista jujeña El Duende (1993-2005): origen, posiciones, polémicas, discursos y presencia de lo popular y lo letrado* [Tesis de licenciatura no publicada]. FHyCs, UNJu.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Lagos, M. y Gutiérrez, M. (2010). Dictadura, Democracia y Políticas Neoliberales. 1976-1999. En A. Teruel y M. Lagos (dirs.). (2006), *Jujuy en la historia. De la Colonia al siglo XX*, (pp. 243-294). EDIUNJU.
- Romano Sued, S. (2005). ¿Los noventa? En S. Romano Sued y P. Arán (eds.), *Los ´90. Otras indagaciones*, (pp. 9-20). Ediciones Epoké.

Notas sobre el impacto de la intermedialidad en el quehacer de la edición en el noroeste argentino

Nora Vera de Tamagnini

Universidad Nacional de Tucumán

vera.patricia39@gmail.com

Fecha de recepción: 14/12/2024

Fecha de aceptación: 08/05/2025

Palabras clave: canon, formatos textuales, interdiscursividad, intermedialidad

Resumen

El proyecto PIUNT FL H752 “De la teoría a la práctica en la era de la intermedialidad. Humanidades digitales” enfoca los modos de inscripción de la subjetividad en tres ámbitos de la actividad humana determinados: educación, literatura y teoría literaria y traducción en la medida en que éstos constituyen el ámbito de despliegue de tres tipos de discurso: el discurso de especialidad, el discurso de ficción y en el último caso, la vinculación entre el discurso ordinario en LM y en otras lenguas. Y este estudio descriptivo se realiza en el contexto de la intermedialidad que domina la vida en este siglo XXI, en general en la sociedad globalizada y, en particular, en el medio local. Los fenómenos estudiados reflejan procesos situados: el aprendizaje, la producción de ficción, la instancia autorial, las relaciones entre comunidades e individuos de diferentes lenguas/ culturas y tradiciones.

Siendo las prácticas modos de acción situados, el estudio se realiza en base a corpus en los que se examina un tipo de discurso mediado por las TICs. Las tres líneas del discurso de ficción seleccionadas corresponden a la didáctica de la literatura – en donde se estudia el fenómeno de la escritura creativa-, los nuevos modos de leer en la didáctica de la literatura y la edición declinada en dos orientaciones, la gestión estatal y la gestión privada.

El estudio descriptivo planteado se orienta a determinar si en el medio local (Argentina, noroeste) se han configurado, en qué proporción y modalidades, los cambios en las prácticas editoriales identificados en el hemisferio norte a partir de la incorporación de la intermedialidad. La muestra está integrada por editores institucionales e independientes. Las variables utilizadas serán el rol (editor, creador, gestor cultural), la inserción en el medio, el grado de digitalización de las prácticas, la regulación que reconocen y su representación de la naturaleza del giro digital.

Keywords: canon, textual formats, interdiscursivity, intermediality

Abstract

The PIUNT project FL H 752 "From theory to practice in the age of intermediality. Digital humanities" focuses on the ways in which subjectivity is registered in three specific areas of human activity: education, literature and literary theory and translation in so far as they are exponents of three types of discourse: the specialisation speech, the fiction speech and in the latter case the link between the ordinary speech in LM and in other languages. This descriptive study is carried out in the context of the intermediality that dominates life in this 21st century, generally in the globalized society, and particularly in the local environment. The phenomena studied reflect situational processes: learning, fiction production, authorship, relationships between communities and individuals of different languages/cultures and traditions.

The practices are situated in modes of action. Consequently, the study is based on corpus in which a type of discourse is examined, a textual type deployed in a format with the aim of obtaining data on how the inscription of subjectivity is carried out in speech, in learning, in communication between language/culture users and institutions (translation, interpretation). The three lines of fiction discourse correspond to the didactics of literature - where the phenomenon of creative writing is studied-, the new ways of reading in the didactics of literature and the edition declined in two orientations, State and private management.

The proposed descriptive study aims to determine whether in the local environment (Argentina, northwest) have been configured, in what proportion and modalities, the changes in publishing practices identified in the northern hemisphere from the incorporation of intermediality. The sample consists of institutional and independent editors. The variables used will be the role (editor, creator, cultural manager), insertion in the medium, the degree of digitization of practices, the regulation they recognize and their representation of the nature of the digital turn.

Introducción

La edición digital engloba toda actividad de diseño y puesta en forma de contenidos digitales que se difundirán por medio de tecnologías contemporáneas. Con la llegada de la revolución digital, las prácticas editoriales experimentan un cambio radical pues el proceso de producción de saberes, de validación de los contenidos y de difusión de los conocimientos es objeto de una remodelación total. El interaccionismo socio discursivo (Bronckart, 1985, 1997; Schneuwly, 1988) ya había planteado la íntima unión que existe entre la comunicación, el conocimiento y la creación de cultura. Se constata la emergencia de nuevas herramientas y de nuevas prácticas de escritura y de lectura, así como un cambio inscripto en una dimensión más macroestructural, que algunos denominan cultural. Esta doble pulsión, a la vez práctica y teórica, es lo que orienta el conjunto de los estudios sobre **Humanidades digitales** iniciados en el hemisferio norte (UQUAM de Montréal, U-Paris VIII) dentro de los cuales se inserta la problemática abordada en el estudio propuesto.

El quehacer del editor

La edición tradicional

Tradicionalmente han existido tres instancias en la edición, instancias que corresponden a las tres tareas principales de este quehacer: la elección de los contenidos, la legitimación de los mismos y su difusión. El editor empezaba eligiendo lo que era relevante para ser editado, llegando incluso a encargarse de la realización de contenidos que seleccionaba en base a los escritores y a las temáticas. En un segundo momento, se producía la legitimación de los contenidos a publicar en los planos de validez y calidad por medio de procesos de evaluación que aportaban credibilidad a las obras editadas. Finalmente, la difusión de las obras editadas permitía conferirles visibilidad y accesibilidad. Además, como una instancia implicada por las anteriores, el responsable de edición definía el diseño y la estructuración de los productos de lanzamiento. Así, era muy difícil definir la gravitación del editor en la última instancia mencionada. Se consideraba que la maquetación de la mayor parte de los conte-

nidos publicados se operaba sin modificaciones en el plano del sentido pues este último seguía siendo el reducto exclusivo del autor.

La edición digital

La edición digital abarca la edición de libros o de revistas de nivel académico y cualquier otro emprendimiento que implique concebir y formatear contenidos usando un soporte digital, a saber: los sitios web, los blogs, las obras de ficción interactivas, las enciclopedias participativas, los museos virtuales, las bibliotecas digitales, los fondos documentales en línea, la documentación técnica.

La editorialización está íntimamente unida al contexto de publicación en el que los dispositivos tecnológicos son determinantes y están en la base de la aceptabilidad de la obra publicada. Editar un contenido no significa solamente elegirlo, legitimarlo y difundirlo, sino que también hay que darle un sentido propio al insertarlo en un contexto técnico determinado y ponerlo en relación con otros contenidos, al hacerlo visible gracias a su indexación, a su referenciamiento, etc. En última instancia, el editor asume un rol social al garantizar el desarrollo y la perennidad de la vida intelectual, literaria, e incluso en una dimensión más amplia, en la vida cultural de la sociedad. Este proceso de “mediación” abrevia en dos fuentes ya que inscribe el texto en un proyecto empresarial a la vez que construye un proceso de comunicación social semiotizante. La mediación consiste en construir un “espacio”, un “lugar” en el que puedan “encontrarse” autores y lectores, y en el que puedan circular los discursos y las ideas que cuenten con la validación de origen.

Reconfiguración del espacio de las prácticas

Al plantear que las prácticas discursivas, creativas, traductivas y didácticas se han reconfigurado como consecuencia de la influencia de la medialización de los intercambios en la sociedad globalizada del siglo XXI, nos vemos obligados a retomar el esquema producido en los '80 por los que alumbraron el ADF, la escuela francesa del Análisis del Discurso, Foucault y Pêcheux, marcando un nuevo giro en el ámbito de los estudios sobre el discurso. Ya Dominique Main-

gueneau (1996) había llamado la atención sobre la dimensión institucional de las prácticas discursivas como indicador de las regulaciones. Tempranamente, este especialista hizo foco en lo que constituye la peculiaridad del AD a través del concepto de *interdiscurso*: no se trata de acceder a la organización textual en sí misma ni de describir la situación de comunicación, sino que esta nueva rama de estudios busca estudiar el dispositivo de enunciación que vincula una organización textual y un *lugar social* determinados.

Es decir, si los estudiosos de la primera hora se pusieron de acuerdo en seleccionar el *interdiscurso* como noción central, los desarrollos posteriores especificaron la inter-relación que existe entre el discurso, el intradiscurso, el interdiscurso y lo no-discursivo en la dinámica de las formaciones discursivas (Adam, 2006, entre otros).

En el *Dictionnaire d'analyse du discours*, Charaudeau y Maingueneau (2002) definen el *interdiscurso* como “un conjunto de unidades discursivas (que resultan de discursos del mismo tipo precedentes, de discursos contemporáneos de otros géneros, etc.) con las cuales un discurso particular entra en relación implícita o explícita” (p. 324). Todo discurso estaría atravesado por la interdiscursividad ya que al estar en relación multiforme con otros discursos forma parte de su naturaleza la posibilidad de entrar en el interdiscurso. Consecuentemente, la noción de interdiscursividad deriva de la de intertextualidad.

El aporte de Adam consiste en incluir las **Instituciones** en su modelo secuencial de producción de discurso. Esta inclusión es la que posibilita considerar el *canon* como una categoría descriptiva del modo en que intervienen las instituciones en la vida social, cultural, política de una comunidad socio-discursiva. Y que ha sufrido el ramalazo de la globalización y de la intermedialización imperantes en el mundo en este siglo. El *canon* en tanto dimensión paradigmática de un hacer en las sociedades humanas también está muy unido a la suerte de la noción de *formaciones discursivas* (Maingueneau, 2011, p. 87).

La producción y circulación de conocimientos y contenidos versión 2.0

Vitali-Rosati (2014) destaca la profunda transformación que han sufrido los modelos de producción y circulación de los contenidos conocidos desde el s.

XVIII. En la web se ha pasado de una economía con necesidades insatisfechas en materia de información y datos a una sobreabundancia de información. Las instancias de elección, de evaluación y de distribución de los contenidos estaban centralizadas en manos de ciertas instituciones privadas o públicas que funcionaban como los garantes de estos bienes culturales. En la actualidad, los sistemas de legitimación aparecen como ausentes o desestructurados. Finalmente, el modelo económico bastante comprensible y universal que regía la producción y la distribución de los conocimientos ha entrado en crisis. La emergencia de un nuevo modelo aparece como particularmente compleja en su génesis y generalización.

Plantearse el tema del rol del saber y de los conocimientos en la sociedad globalizada en la que vivimos conduce a debatir a fondo la edición digital. La etiqueta “edición digital” implica un complejo conjunto de prácticas que van más allá del rol que el editor tuvo en la configuración del modelo de edición impresa a partir del s. XVIII. Al ser el resultado de un proceso de editorialización, la edición digital integra todas las acciones destinadas a estructurar, a hacer accesible y a visibilizar un contenido en la web. Incluso la recomendación de un documento en una red social constituye una práctica de editorialización. Desde ese punto de vista, las cuestiones relativas a la historia de la web, su impacto en la circulación de los conocimientos en la sociedad de estos tiempos, el pasaje de la web 1.0 a la 2.0. y, finalmente, una reflexión más filosófica sobre la significación del término digital, son temas para esclarecer. Y no se puede dejar de lado el debilitamiento de la función autorial que viene de la mano del rol determinante que el editor digital tiene en el tiempo que vivimos.

Las obras de literatura digital permiten poner en foco las relaciones entre literatura y comunicación al proponer un contrato de comunicación renovado con el lector. Al hacerlo, no solo comunican acerca de ellas mismas sino también sobre el sector de la actividad y el conocimiento humanos al que pertenecen: la literatura. Ahora bien, al conjugar de este modo actos comunicacionales y actos literarios, ellas funcionan como reveladores del modo de vinculación tan próximo y particular que une los actos literarios con los actos de comunicación (Sinatra & Vitali-Rosati 2014, p. 8).

El rol del canon en la vida de las instituciones del área literaria

Si las Humanidades digitales son a la vez una transdisciplina, un objeto de investigación y una comunidad, se desarrollarán en base a nuevos métodos con soporte informático y construirán modelos formales adaptados a las manipulaciones propias de este tipo de soportes para procesar la actualidad de las ciencias humanas y sociales pero sin hacer tabla rasa del pasado. En efecto, es el conjunto de los paradigmas, habilidades y conocimientos propios del campo lo que constituye el punto de partida de las investigaciones realizadas.

Ahora bien, ciertos autores se han encargado de subrayar las particularidades del **pacto de lectura** en relación a otros contratos de habla en lo que a normativa se refiere. Por ejemplo, ya en 1970, Enzensberger había reivindicado perentoriamente el status de la lectura como un acto anárquico, en contra del autoritarismo de la tradición crítico-interpretativa, representante del canon y las instituciones regulatorias del interdiscurso y los géneros-formatos. A su vez, Jorge Paredes M. (2018) ha caracterizado el segmento de lectores que no tienen veinte años de edad como refractarios a cualquier clase de canon y a las reglas de comportamiento que todo canon incluye.

Tradicionalmente, los autores crean sus obras, las instituciones encargadas de mantener la calidad y la influencia de las literaturas de expresión nacional apoyan y/o seleccionan obras y autores, interviniendo de este modo en el mercado editorial. En esa secuencia, ellas gestionan el canon ya que intervienen no sólo en los circuitos de difusión y comercialización de obras literarias, sino también en la enseñanza.

Ahora bien, la llegada de la era digital ha cambiado todo. Y es necesario ser conscientes de que para tratar este tema es necesario acercarse más al paradigma de las Ciencias de la Información y de la Comunicación.

Es interesante constatar que los estudios literarios clásicos sobre narratología de signo genettiano de los '60-70 y la didáctica de la LM (lengua materna) tuvieron que resignificarse para emerger como un campo de acción que necesitaba indefectiblemente superar la condición de haber sido un gran campo de interrogación. Estrechamente conectados con la cultura y el debate político, estos sectores del conocimiento y la actividad humanos se internaron en la investi-

gación de nuevas formas de mediación entre el texto y el autor. En este proceso las revistas, en tanto que formato editorial, tuvieron un rol central.

Respecto de la instancia crítica que vincula las instituciones legitimadoras en el interdiscurso, el canon y las nuevas formas de leer y escribir desarrolladas en el marco de las Humanidades digitales, cabe señalar que pocos teóricos se han ocupado del ángulo del problema. Bouchardon (2011, p. 81) enlaza la pluralidad de circulaciones que los textos pueden tener y el posicionamiento de los autores integrados en cadenas editoriales con los criterios editoriales que intervienen en la generación de obras a publicar.

El rol de la edición en el proceso de mediación de la literatura

De este modo surgen entre el creador, la obra y el lector o público instancias que no sólo están mostrando la sustitución de un género por otro, sino que los encargados de mantener la estabilidad de los juicios valorativos consacratórios, incluso de desarrollar una labor de crítica, se sienten presionados por un mercado globalizado, que erige a las cifras de venta y de descarga como el único dato importante.

En este punto retomamos una problemática ampliamente difundida en el hemisferio norte, la mediación. Este modo de abordar los procesos comunicativos y praxeológicos en general se aplicó a la traducción, a la literatura, al derecho. En ese sentido, Soumagnac (2005) ha destacado el rol de las herramientas web 2.0 en el proceso de modificación de las prácticas editoriales tradicionales, proceso que se inscribe en otro, de mayor envergadura, la mediación de la literatura en red (Jeanneret, 2005) y el advenimiento de la literatura digital (Bouchardon, 2007; Vitali Rosati, 2014, 2016). Soumagnac adoptó un abordaje “tecno-socio-semiótico” para estudiar las nuevas formas de la escritura. Para empezar, los links hipertextuales orientan la atención de los usuarios en dirección de rúbricas de actualidad literaria de los sitios de medios masivos de comunicación tradicionales. Luego, los blogs han renovado la crítica literaria, al proponer nuevas formas de expresión ordinarias.

Tanto Soumagnac como Jeanneret y Davallon (2004) destacan el rol de los links hipertextuales en la recepción de cualquier hecho cultural en red. Estos si-

tios visibilizan las sociabilidades creadas en la web al mismo tiempo que las estructuran, las dinamizan y las refuerzan. Y sirven para mostrar las afinidades existentes entre los órganos y los actores de la mediación en la literatura. La mediación literaria en red queda evidenciada en la constitución de comunidades de usuarios-actores capaces de difundir y apropiarse de objetos de saber literarios mediatizados por la web. Al proceder así, estos usuarios/ animadores están poniendo en escena la diversificación de las prácticas de escritura, están desarrollando formas y herramientas editoriales que manifiestan la maleabilidad de la literatura.

El cambio paradigmático ocurrido en la escritura actual a raíz de la mediación de la literatura en la red resulta también de la capacidad de las herramientas web 2.0 para modificar profundamente la organización de los dispositivos de sumisión de textos, de validación de los mismos, de aceptación de los que proponen artículos en el seno de una sociedad de mediadores. Se concreta una redistribución de los roles que desempeñan los responsables en la cadena editorial (Sitio francés *Zazieweb*).

Como los internautas tienen la posibilidad de depositar y comentar informaciones, legitiman *de facto* algunos autores, obras y eventos culturales. Las lógicas de difusión no están reservadas para los profesionales de la mediación y no pasan forzosamente por canales institucionales. Gracias a los programas de escritura de difusión masiva, los internautas pueden producir y difundir las mismas informaciones que los profesionales. Esto implica una reconfiguración de los lugares de poder y de influencia sobre la cultura porque los que participan de las instancias de producción lo hacen funcionando en un modo colaborativo. Esto visibiliza un modelo horizontal de producción de conocimientos como Wikipedia, en el que la interacción se produce en ámbitos conexos. El trabajo del profesional subsiste aunado al trabajo colaborativo del internauta para elaborar la crítica literaria.

El blog como nueva forma de la crítica literaria

Las formas textuales de la crítica aparecen integradas desde hace poco en los blogs. Estos nuevos dispositivos de autopublicación constituyen una nue-

va forma de construir, presentar y hacer circular la crítica literaria en la web. Transforman los espacios de escritura en lugares de expresión pública y ciudadana en los que la información literaria se transforma en una información de opinión. Esto ya había ocurrido en el ámbito periodístico (Cardon et al., 2006). El formato de publicación de la información se hace híbrido pues remite a la vez a la función de publicación y a la de comunicación. En la web literaria, el blog participa de la construcción de la información editorial. Es un dispositivo de publicación que tiene un rol importante en la difusión de la crítica pues, a diferencia del foro que garantizaba la creación de una comunidad de actores y la recepción de los discursos, el blog instauro la presencia de la crítica en la web en un espacio heterotópico y transicional.

El cambio observado en la escritura de la mediación también ha atravesado los medios masivos de comunicación como lo demuestran los numerosos trabajos sobre los dispositivos de escritura en línea en el ámbito literario (Chapelain et al. 2002; Bouchardon, 2007). Los internautas construyen una imagen de sí renovada gracias a la utilización de diferentes medios masivos de expresión en sitios web, lo que constituye nuevas prácticas de consumo de las nuevas tecnologías del yo en la web (Foucault, 1986). Se habla de un proceso de redocumentarización pues el producto será un objeto transmedial, que pivota entre la literatura, las artes plásticas, el cine y la radio.

Finalmente, ya que la dinámica cultural de las comunidades no está exenta de estos vertiginosos procesos de cambio y reconfiguración analizados, cabe preguntarse de qué manera estas formas de horizontalidad, de interactividad y de virtualidad modificarán el paisaje de la literatura, de la crítica literaria, de la edición y de la enseñanza de la lectura- escritura.

Un estudio descriptivo

El proyecto PIUNT FL H672 “De la teoría a la práctica en la era de la intermedialidad. Humanidades digitales” enfoca los modos de inscripción de la subjetividad en tres ámbitos de la actividad humana determinados: educación, literatura y teoría literaria y traducción, en la medida en que éstos constituyen exponentes de tres tipos de discurso: el discurso de especialidad, el discurso

de ficción y en el último caso, la vinculación entre el discurso ordinario en LM y en otras lenguas. Este estudio descriptivo se realiza en el contexto de la intermedialidad que domina la vida en este siglo XXI, en la sociedad globalizada en general y, particularmente, en el medio local. A raíz de las modificaciones que la noción de interdiscurso ha experimentado en la era de la intermedialidad (andamiaje teórico y metodológico del proyecto), la construcción de datos se orienta a poner en perspectiva la dinámica de los fenómenos descriptos en el hemisferio norte y lo que ocurre en las comunidades de aprendizaje, las comunidades académicas y las comunidades socio-discursivas del medio local, el noroeste de la Argentina. La mencionada investigación se encuentra en una fase inicial, pero se presentarán los resultados del sub-eje destinado a la edición por ser la línea del diseño de investigación más pertinente para el estudio de los temas propuestos en las *IX Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos* (Jujuy, 2024).

El cuadro 1 sintetiza el diseño de investigación utilizado para abordar la temática elegida. El cuadro 2 presenta los datos cuantitativos de la encuesta efectuada.

Cuadro 1:

ESTUDIO		
Traductología	Literatura- Análisis del discurso-Teoría Literaria	Educación
El contrato de comunicación en traducción- Desarrollo de terminologías de especialidad en didáctica de lenguas- Influencia de la globalización en la producción y circulación de productos terminológicos- Convergencia de los estudios	SUB EJE LITERATURA Desestructuración del canon por multiplicación e interactividad de fuentes y lectores- Derecho a decir/ a aconsejar-Investigación literaria y educación estética/ intermedial- Didáctica de la lectura- La Enunciación en formato digital-El contrato de comunicación en formato digital SUB EJE ESCRITURA CREATIVA Cambios en el lugar asignado a la creación estética y a la producción de ficción por fuera de los circuitos oficiales-Oferta de instituciones académicas SUB EJE EDITORIAL Relación edición-canon- instituciones. El lector salvaje. Revistas y gestión cultural. La iniciativa de Helsinki sobre el multilingüismo en la comunicación académica.	Relación con los saberes- Blogs. Estudio de las nuevas formas de la vulgarización y de la escritura del saber- Nuevos escenarios didácticos-Didáctica de Lenguas: Contexto de los MOOC (Cursos abiertos masivos de soporte digital). MOOC y auto-formación - Investigación educo-comunicativa- Competencia mediática- Las comunidades epistémicas y la circulación de conocimientos. Educación digital (literacias s. XXI).

Proyecto PIUNT H/752

Cuadro 2:

Informante	Rol	Inserción en el medio	Grado de digitalización	Regulaciones	Representación de la dinámica editorial
EDUNT	editor	oficial	30%	100%	Con el estado
Ente Cultural	Ed/creador/gestor* (implícito)	oficial	50%	100%	Con el estado
Baby Zelaya	editor /creador/gestor(implícito)	privada	30%	50%	Asociación c/ estado
La Gaceta Literaria	editor	híbrida	70%	50%	Asociación c/ estado*
La Papa	Ed/creador/gestor(a-sumido)	privada	70%	30%	Eventual c/ estado
La Feria del Libro (TUC.)	Ed/creador/gestor(a-sumido)	privada	70%	30%	Eventual c/ estado
Festival de Literatura	Ed/creador/gestor(implícito)	privada	70%	30%	Eventual c/ estado

Discusión

La distribución no homogénea de las variables entre los informantes determina un análisis del tipo *estudio de caso*. El rol común de los informantes es el hecho de ser editores. Pero cuando este rol se asocia al de creador y/ o al de gestor cultural, este rasgo se corresponde con un recurso más limitado a los medios disponibles y a un despliegue más bien idiolectal e individual, con el reconocimiento diferencial de la cuestión canónica y una representación del rol de editor que incorpora eventualmente al estado como socio o financista.

El grado de digitalización de las prácticas editoriales – marcado por la convergencia de rasgos tales como el uso de tecnología hipertextual, dimensión multimedial e interactividad- depende de la esfera de actuación del editor, ya sea oficial o privada. Normalmente, cuando el estado interviene los recursos financieros son reducidos. El caso del responsable de la Página Literaria del diario *La Gaceta*, marcado con un asterisco, es indicativo de una configuración particular pues el informante también es creador, pero trabaja en un medio privado hegemónico que adhiere expresamente a los criterios de la gestión

política de turno. Por esta confluencia de variables, el informante tiene una inserción híbrida en el medio, sus prácticas editoriales presentan un grado importante de digitalización (70%), es consciente de la existencia de un canon en el sector de su actividad y concibe a la edición como una empresa que debe contar con una participación estatal de forma gravitante. Por su parte, los informantes que representan exclusivamente la actividad privada -el editor creador de *La Papa*, los responsables de la realización de la Feria del Libro provincial y una de las responsables de la organización de un Festival Literario tucumano- aúnan los roles de editor, creador y gestor cultural. Asumen ese complejo lugar reconociendo la existencia de un canon desprovisto del rol central que suele tener entre los editores que representan a una institución – la responsable de las publicaciones de la UNT o de la línea literaria del Ente Cultural Tucumán, de gestión municipal- y llevan a cabo prácticas de editorialización mayoritariamente digitalizadas y sólo en ocasiones planifican sus intervenciones contando con la participación de un socio estatal.

A modo de conclusión

La riqueza y complejidad de los fenómenos estudiados en el marco del proyecto plantean múltiples vías de desarrollo y de puesta en relación con otros estudios afines. Esto sugiere que la combinación de métodos de investigación debe realizarse con el fin de lograr una comprensión integral de los fenómenos estudiados y descriptos para así poder avanzar en el conocimiento de procesos que, a simple vista, podrían ser tomados como simples réplicas generalizadas a partir de otros medios de observación ya investigados.

El nivel de definición de los rasgos que están en la base de las decisiones tomadas por los animadores del mercado literario digital en el medio local es claramente individual y responde al anclaje situacional, socio-económico e ideológico de estos actores. Está prevista la realización de vaciado y análisis de los datos obtenidos en este primer momento de recolección desde una perspectiva correlacional y de poner estos materiales en diálogo con los que se obtendrá en la implementación de las restantes líneas del proyecto de base, PIUNT H 752.

Referencias

- Adam, J-M. (1997). Genres, textes, discours: pour une reconception linguistique du concept de genre. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 75 (3), 645-660.
- Adam, J-M. (2006). Intertextualité et interdiscours: filiations et contextualisations de concepts hétérogènes. *Travaux neuchâtellois De Linguistique*, (44), 3-26.
- Bouchardon, S. (dir.). (2007). *Un laboratoire de littératures, littérature numérique et Internet*. BPI.
- Bouchardon, S. (2011). ¿Littérature numérique: une littérature communicante? *Médiation et Information*, (33), 141-152. <https://www.researchgate.net/publication/270216644>
- Bournot, E. (2022). *Giros topográficos. (Re) escrituras del espacio en la narrativa latinoamericana del siglo XXI*. Postdamer Bibliothek der WeltRegionem 6.
- Bronckart, J. M., Bain, D., Schnewly, B., Davaud, C. y Pasquier, A. (1985). *Le fonctionnement des discours. Un modèle psychologique et une méthode d'analyse*. Delachaux & Niestlé.
- Bronckart, J. M. (1997). *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionnisme socio-discursif*. Delachaux & Niestlé.
- Cardon, D. et al. (2006). Présentation. *Réseaux*, 24 (136), 9-25.
- Chapelain, B. et al. (2002). *Écritures en ligne: Pratiques et communautés*. Université de Rennes 2.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (dirs.) (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Éd. Du Seuil.
- Davallon J. y Jeanneret Y. (2004). La fausse évidence du lien hypertexte. *Communication & Langages*, (140), 43-54.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.
- Goicoechea de Jorge, M. (2019). La literatura digital y los nuevos formatos de edición literaria. *Revista de Humanidades Digitales*, (4), 162-186. <http://revistas.uned.es/index.php/RHD/index>.
- Jeanneret, Y. y Souchier, E. (2005). L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran. *Communication & Langages*, (145), 3-15.
- Maingueneau, D. (2011). Pertinence de la notion de formation discursive en analyse de discours. *Langage et société* (135), 87-99.
- Paredes, J. (2018). Libro y lectura en la era digital. *Revista de Estudios Sociales*.
- Sartori, G. y Mazzoleni, G. (2003). *La tierra explota. Superpoblación y desarrollo*. Taurus.
- Schnewly, B. (1988). *Le langage écrit chez l'enfant*. Delachaux & Niestlé.
- Sinatra, M. y Vitali-Rosati, M. (dirs.). (2014). *Pratiques de l'édition numérique*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Souchier E., Jeanneret Y. y Le Marec, J. (dir.) (2003). *Lire, écrire, récrire: objets, signes et pratiques des médias informatisés*. BPI.
- Soumagnac, K. (2005). La construction de la médiation littéraire sur internet: vers un changement des pratiques d'écriture. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (5), 175-188.

- Sperling, C. (2017). Literatura y medios digitales. *Temas y variaciones de la literatura*, (45), 19-60.
- Vitali-Rosati, M. (2014a). Digital Paratext. Editorialization and the very death of the author. En N. Desrochers y D. Apollon (Eds.). *Examining paratextual theory and its applications in digital culture*, (pp. 110-127). IGI Global.
- Vitali-Rosati, M. (2014b). Les revues littéraires en ligne: entre éditorialisation et réseaux d'intelligences. *Études françaises*, (3), 83-104.
- Vitali-Rosati, M. (2016). Qu'est-ce que l'éditorialisation? *Sens public. Le carnet du Guichet*.
<https://doi.org/10.58079/ox5q>

Tiempo pasado y modalidad en el español hablado en Salta

Viviana Cárdenas

Silvina Bravo

Fabiana Orellana

Universidad Nacional de Salta

cardenas.viviana12@gmail.com

Fecha de recepción: 16/12/2024

Fecha de aceptación: 08/05/2025

Palabras clave: pretérito perfecto compuesto, pretérito pluscuamperfecto, modalidad, contacto

Resumen

El propósito de este artículo es precisar los valores que adquieren en el español hablado en Salta los pretéritos perfecto compuesto y pluscuamperfecto. Retomamos las investigaciones realizadas por Pérez Sáez (1975, 2001, 2003) y Germán de Granda (2003) y las confrontamos con datos actuales: narraciones tradicionales de niños de áreas urbanas y rurales (Bravo, 2016), conversaciones e historias de vida de hablantes de distintas edades. Los resultados muestran que el pretérito perfecto compuesto es utilizado por los hablantes mayores casi como única opción cuando narran, pero ha sido reemplazado por el simple en los hablantes jóvenes de la capital de la provincia. En cuanto a los narradores que utilizan ambos tiempos se advierten diferencias. Por una parte, en las narraciones de los niños de zonas rurales el pretérito perfecto compuesto adquiere valor evidencial, porque marca los eventos no vividos personalmente. Por otra parte, en las historias de adultos de zonas urbanas toma un valor evidencial opuesto: destaca los eventos vividos personalmente que tienen todavía valor subjetivo para el hablante. En cuanto al pretérito pluscuamperfecto, adquiere, en contextos informales un valor mirativo. Tales valores son una ampliación de la relación entre tiempo y modalidad en español, resultado del contacto con el quechua como lengua de sustrato.

Key words: present perfect, past perfect, modality, contact

Abstract

The purpose of this paper is to specify the values acquired by the present perfect and past perfect in spoken Spanish of Salta. Our background is the research carried out by Pérez Sáez (1975, 2001, 2003) and Germán de Granda (2003). We will confront their results with current data, such as traditional narratives by children from rural and urban areas (Bravo, 2016), as well as

conversations and life stories by speakers of different ages. The results show that the present perfect is used by older speakers almost as the only option when narrating; however, this tense has been replaced by younger speakers with the simple past. As for the speakers who use both tenses to narrate, differences are noted. On one hand, in rural children the present perfect acquires evidential value, especially to mark events not personally experienced. On the other hand, in urban adults it obtains evidential value, highlighting personally experienced events that still have subjective value for the speaker. As for the past perfect, it acquires, in informal contexts, a mirative value. Such values are an extension of the relation between tense and modality in Spanish, broadened by the contact with Quechua as substrate language.

Introducción

Este artículo aborda la relación entre el tiempo pasado y la modalidad en el habla de Salta. Surge de la inquietud por recuperar la enseñanza de la gramática en el Nivel Secundario y por vincularla con la reflexión sobre la variación lingüística propia de esta región. Ambos son los propósitos del Proyecto N°2893, “Gramática en el Nivel Secundario de Salta. Materiales para la enseñanza en el ciclo básico” (CIUNSa). La propuesta de generar materiales situados para la enseñanza de la gramática responde a la necesidad de incrementar el conocimiento de los hablantes sobre la variación lingüística, especialmente la que atañe a su propia comunidad. De este modo, se pretende propiciar actitudes lingüísticas abiertas. Tradicionalmente, la variación en el área gramatical ha sido incluida como un contenido de enseñanza ante todo normativo; pero el enfoque descriptivo otorga la ventaja de analizar las variantes lingüísticas dentro de las posibilidades que ofrece el sistema (Bosque, 2023). Nos centramos en una categoría morfológica que tiene incidencia sintáctica: el tiempo, en particular, el pretérito perfecto compuesto y el pretérito pluscuamperfecto. Nuestra reflexión gramatical retoma y amplía la investigación dialectológica realizada en décadas anteriores en la Universidad Nacional de Salta.

Marco teórico

Tiempo pasado y modalidad

Los estudios sobre el tiempo en español tienen dos tendencias: la “temporalista” y la discursiva. La primera perspectiva “pone la manifestación lingüística del tiempo al servicio exclusivo de la representación del tiempo del evento” (Giammatteo y Trombetta, 2019, p.112), en tanto la segunda tiene en cuenta el valor comunicativo de las formas verbales, es decir, la actitud con la que el hablante se refiere a los hechos en su discurso. Bermúdez (2005) adopta al respecto una posición radical, la de describir el significado de los tiempos verbales solamente en términos de modalidad y evidencialidad. La evidencialidad es “la categoría que da cuenta de la fuente de información u origen del conocimiento del hablante, que puede ser directo, indirecto, presupuesto, inferido, etc.” (Giammatteo y Trombetta, p. 115). La modalidad remite a la actitud del

hablante. Siguiendo a Sweetser, Bermúdez afirma que el tipo nuclear es la modalidad deóntica, en tanto que la modalidad epistémica es una “forma más abstracta, más elaborada y más subjetiva [dado que] la necesidad, el permiso, se aplican al razonamiento y no ya a las acciones” (2005, p.5). Del mismo modo, en relación con la perspectiva, el tipo nuclear es la evidencialidad, en tanto da cuenta de la distancia entre la fuente de información y el hablante, y el tipo subjetivo es el aspecto, que es la perspectiva que toma el hablante frente a lo expresado (Bermúdez, 2005).

En los tiempos verbales que nos ocupan es importante determinar cuáles de los significados temporales, modales, evidenciales y mirativos corresponden al español actual o de etapas anteriores y precisar si éstos están ampliados por el contacto con otras lenguas, en particular, con el quechua.

El español del noroeste argentino

El noroeste argentino fue área periférica tanto en la época de la colonia, en la que el centro era Lima, como en la época actual, en la que Buenos Aires es la zona de mayor influencia económica, política y cultural. El área más aislada conserva los fenómenos de la norma anterior y la fase de las áreas laterales es normalmente más antigua que la fase de las áreas intermedias (Coseriu, 1991 [1956]). De ahí que Pérez Sáez (2003) estudiara muchos fenómenos de esta zona como retenciones o arcaísmos.

Asimismo, la inscripción del español hablado en el noroeste argentino en el área lingüística andina es una tesis sostenida por distintas investigaciones realizadas en la última década del siglo pasado y en la primera del presente siglo (de Granda, 1999, 2002; Fernández Lávaque y Rodas, 1998, 2003). Dicha línea relevó durante dos décadas los fenómenos que resultaron del contacto entre el español y el quechua como lengua de sustrato. Muchos de estos rasgos están en retroceso debido al periodo de nivelación que se inicia en el siglo XX en Argentina. Específicamente, con respecto a la relación entre los tiempos de pasado y modalidad en el español hablado en Salta, Germán de Granda sostuvo que

la totalidad del español andino ha integrado en algunas de

sus estructuras verbales de pasado los valores de modalidad epistémica que están presentes, de modo extraordinariamente relevante, en la configuración verbal de la lengua quechua (y, del mismo modo, de la aimara) y ello a través de un evidente proceso de transferencia lingüística por contacto. (2003, p. 72).

Si bien la relación entre tiempo pasado y modalidad ha sido muy estudiada sigue mereciendo investigación, dado el avance de la norma rioplatense en las generaciones jóvenes y en los centros urbanos, una presión que no vive el español andino.

Decisiones metodológicas

En este trabajo revisamos las posiciones que Vicente Pérez Sáez y Germán de Granda adoptaron respecto de los dos pretéritos estudiados. Mientras el primer investigador hizo hincapié en el carácter conservador y arcaico de la lengua hablada en el noroeste, el segundo situó la zona en el área andina sobre la base del contacto con el quechua. Contrastamos sus interpretaciones con narraciones de niños de la capital salteña, Valle de Lerma, de los Valles Calchaquies y de Iruya (Bravo, 2017), conversaciones con adultos de Nazareno, Cachi, San Carlos e historias de vida de hablantes que viven en la capital salteña de distintas edades, todos datos actuales. Algunas de las historias fueron recogidas por estudiantes de Lingüística y Lengua Española I de la Universidad Nacional de Salta.¹ Ejemplificamos con datos de hablantes salteños incluso los valores del español general y rioplatense de los tiempos verbales considerados, para que no se pierda de vista que las variantes locales coexisten y alternan con las variantes generales. La transcripción codifica las pausas de la lengua hablada con barras.

1 Patricio Aguirre, Micaela Beriro y Valentina Vera.

Pretérito perfecto simple y pretérito perfecto compuesto

La oposición entre pretérito perfecto simple y compuesto en el español general y en el español rioplatense

A continuación, relevamos los valores que asumen el pretérito perfecto simple y el compuesto en el español general, a fin de contrastarlos con los del español rioplatense y el de Salta. Para ello, retomamos la descripción efectuada en la *Nueva Gramática de la Lengua Española (NGLE)* (2009), también en la versión de *Manual* (2010) y la caracterización desarrollada por Avellana y Kornfeld (2020).

Para el español peninsular, el pretérito perfecto compuesto corresponde a un valor de anterioridad con respecto a un punto de referencia situado en el presente. A este valor se suma el de expresar la persistencia actual de hechos pretéritos (RAE/ASALE, 2009, p.1721). En este sentido, la oposición entre pretérito perfecto simple y compuesto radica en que el primero es un tiempo absoluto en tanto el segundo es un tiempo relativo, es decir, en el carácter no ligado o ligado con el presente. La interpretación del pretérito perfecto compuesto “tiene lugar en un intervalo que se abre en un punto inespecífico del pasado y se prolonga hasta el momento de la enunciación y lo incluye” (NGLE, 2010, p.438). En contraposición, el pretérito perfecto simple hace referencia a eventos acaecidos que ponen en evidencia su perfectividad, por lo que supone los límites inicial y final del evento que designa (RAE/ASALE, 2009, p.1737). Presenta la situación anterior al momento del habla como completa y acabada. Según la NGLE, la oposición entre pretérito perfecto simple y compuesto se registra en el español costeño peruano, en el andino boliviano, colombiano, en el Noroeste de la Argentina y en zonas antillanas.

En el español rioplatense se registra una neutralización a favor del pretérito perfecto simple:

Mientras que en el español peninsular se interpreta el pretérito perfecto compuesto como un pasado inmediato, en el español rioplatense la anterioridad respecto del habla se realiza mediante el pretérito perfecto simple, aun si tiene el valor de “ligado con el presente” (Kornfeld, Avellana, 2020, p.72).

La NGL sostiene que “la forma *canté* admite empleos que pueden abarcar también las características de *he cantado* en muchos países americanos” (p.443). Se refiere al perfecto de experiencia, al perfecto continuo, al resultativo y al de hechos recientes o evidencial. Agrega: “Existen algunos casos particulares. Así, en el área rioplatense alternan las dos opciones de *Marta no {ha llegado~llegó} todavía* (perfecto continuo), mientras que en las demás áreas se elige casi siempre la primera” (NGL, p.443). De ese modo, señala el grado al que ha llegado la neutralización a favor del pretérito perfecto simple en el Río de la Plata.

Los pretéritos perfectos simple y compuesto en el español hablado en Salta

Neutralizaciones

Como vimos, en el español rioplatense se produce un mayor uso del pretérito perfecto simple, debido a la neutralización de la oposición con el pretérito perfecto compuesto. Este uso se hace extensivo a Salta por efecto de la estandarización que genera Buenos Aires (Martorell de Laconi, 2016). De hecho, los hablantes jóvenes de la capital salteña utilizan sólo el pretérito perfecto simple:

- (1) pasa que/ yo tenía una capacitación en la UNSa/ que era a las nueve y yo **salí** de mi casa tipo ocho // y bueno/ por correr porque casi llegaba mi colectivo/ en un momento piso mal y/ en vez de pisar con el pie/ **pisé** con el tobillo// y bueno/ como yo ya estoy acostumbrada viste a tropezar en la calle a golpear-me/ no le había dado importancia al boludeo [...] cuando llego a mi casa/ me veo el tobillo/ lo tenía inflamado y me **asusté**/ porque encima no se me iba el dolor [...] // así que, hoy a la mañana **fui** al médico // **fui** primero al Papa Francisco/ no me **atendieron** porque me **dijeron** que no había traumatólogo...”
(mujer, 21 años, estudiante y moza).

Sin embargo, en el noroeste argentino, se registró una neutralización de la oposición entre el carácter ligado y no ligado del pasado al presente, a favor del pretérito perfecto compuesto. El uso intensivo de este tiempo fue categorizado como un arcaísmo por Martorell de Laconi (2016) y como un fenómeno propio

de una norma anterior por Pérez Sáez (2003). Ahora bien, ya en las últimas décadas del siglo XX, este último investigador había advertido que, en Salta, los niveles medios urbanos preferían el pretérito perfecto simple y los niveles bajos urbanos y rurales, el pretérito perfecto compuesto. Actualmente, su extensión sistemática incluso hacia la anterioridad no ligada con el presente se advierte en los hablantes mayores de zonas rurales:

(2) y yo cuando iba de la pensión a la finca/ hay que pasar un arroyo// yo de noche iba/ y yoi' visto así al costao' mío que venía una lu'/ una cosa blanca era. [...] pero no venía lejos/ venía como al palo ese que ta' ahí // y, de solo estar/ vo' sabé que yo no pisaba en el suelo // eso es verdad/ me **ha pasao** en serio/ yo no pisaba en el suelo pue'/ parece que iba al aire caminando así/ al aire // y esa cosa venía para el lao' mío/ ¿**ha' visto?** // taba' oscuro y yo **he visto** la cosa nomás blanca/ era como una persona parecía/ que venía al aire/ no hacía ruido ni nada // y yo de aquí, camino y me llevaba así al aire/ y maomeno' como veinte/ treinta centímetros/ ahí recién **he bajao** al piso // ahí **he sentiu** que había tocao piso recién/ **he tocao** la tierra [...] pero me llevaba al aire caminando (...). (varón, 61 años, peón rural).

De veinte narraciones orales en marcos interactivos sobre hechos maravillosos emerge que los niños de zonas urbanas, en el primer plano de la trama narrativa —el que hace avanzar la acción—, utilizan preferentemente el pretérito perfecto simple y los de zonas rurales, el pretérito perfecto compuesto (Bravo, 2016). Se reseñan los resultados en el siguiente cuadro que retoma, en forma horizontal, la distinción entre introducción y trama. En el primer plano de la trama se registra el avance y la sucesión de los hechos de la historia, mientras en el segundo plano se describen los hechos que conforman el marco del relato (Guasch y otros, 1994). Solo se colocan los datos relevantes para esta investigación en números absolutos:

Cuadro N° 1

Pretéritos perfecto simple y compuesto en narraciones infantiles

Tiempos	Zona	Introducción	Trama	
			Primer plano	Segundo plano
PPS	Interior	-	7	-
	Capital	-	39	-
PPC	Interior	-	19	-
	Capital	-	4	-

Se advierte que, al momento de transmitir los hechos fundamentales del relato, los niños del interior de la provincia hacen un mayor uso del pretérito perfecto compuesto en tanto los de Capital, del pretérito perfecto simple

Valores del pretérito perfecto compuesto en los hablantes que utilizan ambas formas de pretérito

Vicente Pérez Sáez (2003) había registrado ya en los años ochenta, en programas de radio locales, dirigentes políticos y de clubes deportivos de Capital utilizaban ambas formas de pretérito perfecto. A continuación, analizaremos los valores del pretérito perfecto compuesto en los hablantes que utilizan ambas formas. Diferenciamos dos grupos: los niños del interior y los hablantes mayores de la capital salteña.

Cuando narran, los mismos niños del interior de la provincia que utilizan el pretérito perfecto simple para dar cuenta de lo que han vivido y experimentado por sí mismos, cambian al pretérito perfecto compuesto cuando narran los hechos no vividos:

- (3) /dice que una/ que hay una casa que **vi**/ que está frente de nuestra casa y dice que un día esa casa no estaba bendecida/ entonces dice que un día unos changos se habían ido a meter ahí y dicen que pensaban que había un duende// dicen que les llamaban a las chicas así bien y aparecía el duende// entonces dice que un día mi hermana se **ha levantado** para ir al baño y entonces dice que ve que **ha mirado** para la ventana/ y dice

que ahí estaba el duende arriba de la casa esa /y dice que le miraba y se... le sonreía (niño de ocho años, Iruya)

- (4) a mí me **contó** mi / que / que / que me **contaron** que vivía una familia lejos / que vivía una señora con una / una hijita y un hijo // que su hijita tenía esteee / seis años / no / ocho año / y el chiquito tenía cinco año / tenían un gato y que la señora se había ido a compra carne / quedaba lejo para ir / yyy // esa / entonces el gato se **escapó** y la chiquita le **ha dicho** que le vaya a pillar / y el chiquito se **fue** / el gato iba subiendo por el cerro / y el chiquito le seguía siguiendo hasta que después seguía caminando / ya se iba haciendo la noche / lo **han llevau** a la montaña / y él / y que / el gato **ha ido** y le **ha dicho** al diablo / el diablo aquí te traigo tu comida / y el diablo **ha dicho** / y el diablo **ha ido** le ha sacau toda la ropa y se lo **ha comido** / la madre **ha llegó** a la casa / la chiquita le **ha dicho** que le **ha seguido** al gato ya de noche / y entonces va y ha seguido con la policía porque se **ha perdido** / **han ido** / **se han subido** al cerro/ estaba ropa nomá // se lo había comido.(niño de ocho años, Cachi).

Tal como se aprecia en (3) y (4), las formas de pretérito perfecto compuesto adquieren un valor vinculado con la evidencialidad, que podría dar cuenta de un proceso de transferencia como resultado del contacto con el quechua. Siguiendo a Zalama (2015), en quechua, los marcadores de evidencialidad se encontraban gramaticalizados en el sistema verbal a través de los siguientes sufijos:

-ra / rqa: Señala un hecho puntual, una acción terminada en el pasado, con experiencia directa o control del hablante.

-sqa: Señala acción sin participación del hablante, es decir, hechos no vividos o realizados sin control por parte de este y para expresar sorpresa frente a un evento inesperado.

-mi: Forma objetiva. Indica que el hablante ha experimentado aquello de lo que está hablando, implica su compromiso con respecto a la información que está transmitiendo.

-*shi*: Forma evaluativa. El hablante reporta lo que alguien ha dicho. Señala la distancia del hablante respecto de la fuente de información.

Se podría pensar entonces que el pretérito perfecto simple, que da cuenta de una acción terminada en el pasado, retoma los valores de los sufijos quechuas -*ra* y -*mi*, con el valor de experiencia directa respecto del evento que se relata. El pretérito perfecto compuesto tomaría los valores de los sufijos -*sqa* y -*shi* para dar cuenta de que el hablante reporta algo que le han dicho y que no ha experimentado de forma directa: el encuentro con lo monstruoso. Para Zalama (2015), este valor de evidencialidad formaría parte de un proceso de ampliación del espectro del castellano propio de la zona andina.

Sin embargo, en las historias de los hablantes mayores que viven en Capital, se presentan otros valores del pretérito perfecto compuesto, más afines al desplazamiento hacia la subjetividad (García Tesoro y Son Jang, 2018). Así, en el siguiente ejemplo, que proviene de una narración de casi diez minutos en la que domina el pretérito perfecto simple, se pone de manifiesto el valor evaluativo del pretérito perfecto compuesto, probablemente vinculado con su valor resultativo en el español general:

- (5) Y bueno acá estando un día sentado/ entra uno y me dice ¿no te acordás de mí?,y me **abrazó** y todo y ellos eran tres/ cuatro hermanos/ chiquitos eran cuando yo **llegué**/ tenían entre 8 y 12 años y ahora ya los 4 tienen familia/ son albañiles/ trabajan y hacen su vida bien// no **han terminado** en la mala vida como se dice //entonces/ a uno eso lo hace sentir muy bien porque uno se da cuenta que **hizo** bien las cosas/ porque yo lo hacía de corazón. (hombre, 52 años, Capital).

El siguiente ejemplo también proviene de una historia de vida en la que se utiliza solamente pretérito perfecto simple. El compuesto aparece solo al final, en uno de los momentos más dramáticos. Este tiempo tiene un matiz de vivencialidad: el hablante establece vínculos con hechos narrados porque los vivió personalmente y aún se siente involucrado con ellos:

- (6) Yo lo defendía [a un niño en un hogar]/// eran tres... tres eran los otros/ y lo **agarré** y les dije: “no se metan con él”// Después

una vez me **han agarrado** entre los tres/ yo estaba subiendo una mora... y me **han agarrado** de la pata y me tironeaban/ y me decían //AHORA HACETE EL PESADOO PUEE!!" "¿QUE LO TENÉ QUE DEFENDER AL OTRO?/// Y yo me **he descolgado y quedado** contra el palo y ahí nomá le **metí** una patada a uno.... yo no soy así/ pero **reaccioné** en ese momento/ porque tenía que reaccionar (hombre, 66 años)

Es sorprendente la diferencia marcada en los valores del pretérito perfecto compuesto en las narraciones de niños de zonas rurales y las de adultos en zonas urbanas. Aunque en ambos casos, los valores están vinculados con la evidencialidad, pertenecen a los polos opuestos del *continuum*. Es posible que el desplazamiento de normas esté produciendo la ampliación de valores relacionados con el nivel de involucramiento del hablante en el evento y una activación diferencial y opositiva en los valores del pretérito perfecto compuesto: valor evidencial reportativo en las narraciones infantiles del interior y valor experiencial con compromiso emocional en los adultos de la capital salteña. La inversión de la relación forma/valor en los polos está vinculada con la edad de los hablantes, el lugar de residencia y, muy probablemente, con el tiempo de contacto con la norma rioplatense. Si bien este tiempo es uno de los más estudiados del español del noroeste, merece más investigación.

Pretérito pluscuamperfecto

Caracterización gramatical del Pretérito Pluscuamperfecto en el español

El pretérito pluscuamperfecto es aspectualmente perfectivo y relativo. Designa una situación anterior al momento del habla o respecto de alguna situación, igualmente pasada, que puede mencionarse o no. La interpretación resultativa indica una referencia indirecta a cierta situación pasada de cuyo final no se informa (RAE/ASALE, 2009).

Pretérito pluscuamperfecto en el español hablado en Salta

En el noroeste, en este tiempo hay una activación de un rasgo modal de sorpresa, que Germán de Granda (2003) califica como *epistémico* y que hoy podríamos calificar como *mirativo*. Fue categorizado como un arcaísmo por Pérez Sáez (2001) y como fenómeno de contacto por de Granda (2003) y por Avellana (2020).

Vicente Pérez Sáez (2001) recupera la observación de Emilio Carilla sobre el uso del pluscuamperfecto *había sido* con el valor de un presente o imperfecto de Indicativo en el *Martín Fierro*: “Y el pobrecito **había sido**/como carne de paloma (*Martín Fierro*, *Ida*, 1872)”. Pérez Sáez lo había considerado como “un uso registrado en el español anterior a 1492” (2001, p.111) que aparece con el uso del pluscuamperfecto latino. Décadas atrás, este lingüista había registrado este uso en obras literarias de escritores salteños y había sostenido que “anuncia una cualidad apreciada en el presente como cumplida o ya vigente en el pasado” (1975, p.33):

(7) ¡**Había sío** loco de avería! (Dávalos,1966, citado en Pérez Sáez, 1975)

(8) ¡Usté **había sío** más hombre que yo! (Arancibia,1952, citado en Pérez Sáez, 1975)

Pérez Sáez no desconoce el valor evidencial adjudicado a este tiempo por otros lingüistas. Sin embargo, postula la necesidad de “un modelo interpretativo totalizador” que pueda ir más allá del rótulo de *interferencia*, categoría con la que se había explicado que el aymara proyecta al español la oposición visible/no visible utilizando la oposición del español pluscuamperfecto y perfecto simple. Por su parte, la *NGLE* sostiene que el valor mirativo estaba en el español bonaerense y lo ejemplifica con una cita de *Don Segundo Sombra*, publicado en 1926. Dadas las características de las dos obras literarias bonaerenses citadas, es posible que se trate de un valor que estaba extendido en el habla rural de la zona hacia fines del XIX y principios del XX. Es necesario tener en cuenta que muchos trabajadores agrícolas procedían del noroeste argentino y de Santiago del Estero (Volkind, 2009), lugares en los que el quechua era lengua de sustrato y de adstrato, respectivamente. Quizás no está suficientemente probado que

se trate de un arcaísmo, pero sí es posible pensar que este uso está vinculado con el valor resultativo del pretérito pluscuamperfecto en el español general.

La segunda hipótesis es que, como efecto del contacto del español con el quechua y con el aymara (Granda, 2003; Avellana, 2020) se produjo una gramaticalización de valores que no estaban representados en el sistema lingüístico del español general. Según Avellana, el pretérito pluscuamperfecto en el español de Santiago del Estero agrega el valor de evidencialidad. Para esta lingüista, el valor evidencial “en algunos casos es activado por la forma *dizque/ dice que/ que* para especificar que la información que provee el hablante proviene de una fuente ajena o que se obtuvo ‘de oídas’” (2020, p.121).

A diferencia de esta interpretación, casi veinte años antes, Germán de Granda (2003) sostenía que la utilización del pretérito pluscuamperfecto en el español hablado en Salta tiene fundamentalmente un valor epistémico *sorpresivo*, puesto que este tiempo ya había perdido el componente epistémico reportativo. Nuestros datos afirman que es el lingüista español quien da cuenta realmente del valor que se advierte en esta clase de uso del pretérito pluscuamperfecto, muy frecuente, tanto en zonas urbanas como rurales de Salta. Él postula que dicha vitalidad se debe a que este rasgo aparece solo en contextos de intensa afectividad. Acordamos con esta posición. Tales características se advierten en nuestros datos:

- (9) **Habían sido** cojudas las brasas. (mujer, Cachi, 90 años, al darse cuenta de que las brasas no encienden con facilidad)
- (10) Para el colmo **había sido** pues así como era nomás. (mujer, Nazareno, 56 años, ante la casa vacía de un pariente al que visita en el horario de trabajo)
- (11) **había sabido ser** aca en la vida. (hombre, Salta, 50 años, después de enterarse de la vida personal de un compañero en su velorio)

Germán de Granda (2003) califica este rasgo como *epistémico*. Se basa en la caracterización de Adelaar del sufijo *-na(q)* del Tarma Quechua como *sudden discovery* (descubrimiento repentino). Aikhenvald denomina *mirativo* a este

mismo sufijo, en tanto codifica la sorpresa del hablante (Hintz, 2020). La miratividad es independiente de la evidencialidad. La marcación de la modalidad epistémica codifica la actitud del hablante hacia la proposición en términos de certeza o probabilidad; la marcación evidencial, la fuente del conocimiento del hablante y la miratividad, la relación entre la proposición y las expectativas y presunciones en un contexto dado (Piatti, 2020, p.1). Sobre esta base, podemos postular que se trata de un rasgo mirativo que se ha incorporado al pretérito pluscuamperfecto del español como consecuencia del contacto. Da cuenta de un predicado presente en un pasado no visible que se vuelve visible y consciente para el hablante de modo repentino. No es sustituible por el presente o el pretérito imperfecto del verbo léxico, porque, en el primer caso, se perdería la información de que la propiedad en cuestión existía ya en el pasado y, en el segundo caso, se perdería la explicitación de la conciencia repentina del hablante sobre tal propiedad. Por consiguiente, se trata de un rasgo mirativo, parcialmente conectado con la modalidad epistémica, pero ya no con la evidencialidad.

Conclusiones

Es importante recuperar para un análisis gramatical los resultados del trabajo dialectológico realizado en la Universidad Nacional de Salta. En el caso de la oposición entre pretérito perfecto simple y compuesto opera la neutralización de la característica del pasado ligado/no ligado con el presente, tanto a favor de uno como del otro tiempo, según la edad y el origen social y geográfico del hablante. Ahora bien, cuando el mismo narrador utiliza ambos tiempos, el pretérito perfecto compuesto activa rasgos evidenciales. Sin embargo, en las narraciones de niños de zonas rurales se utiliza para señalar los eventos fantásticos no experimentados de modo personal, mientras que en las historias de vida de adultos que viven en la capital salteña tiene un valor experiencial. Es posible que sea el desplazamiento de normas lo que genera la activación de valores opuestos en el continuum de la evidencialidad, codificada en quechua y no en español. Por tanto, factores tales como la edad, procedencia del hablante y el tiempo de contacto con la norma rioplatense inciden en el significa-

do evidencial que adquiere el pretérito perfecto compuesto en las narraciones. En el caso del pretérito pluscuamperfecto, es probable que el valor mirativo sea un resultado del contacto del español con el quechua. Como sostenía Germán de Granda (2003) incorpora un valor “sorpresivo” que él calificaba como *epistémico* y nosotros preferimos denominar *mirativo*.

La variación pone de manifiesto que las categorías morfológicas de una lengua pueden activar o desactivar interpretaciones, como es el caso de la interpretación perfectiva del pretérito perfecto compuesto en la norma en retracción del español del noroeste o la inclusión de la interpretación de antepresente en el pretérito perfecto simple en la norma rioplatense. También es posible que una categoría morfológica determinada de una lengua, como el español, incluya los valores de categorías morfológicas codificadas en otras lenguas con las que entra en contacto, como el quechua. Sería el caso de la evidencialidad o la miratividad, presentes en estas dos formas de pasado de la lengua española hablada en Salta. Sin embargo, como sostiene Giammatteo, los tiempos verbales del español generan una oposición de cercanía y lejanía que se relaciona con la noción de distancia y de perspectiva, al oponer lo actual, el discurso, el mundo comentado a lo inactual, la historia, el mundo narrado. Por esa razón, “los tiempos verbales serían marcadores evidenciales o modales” (2018, p.115). Son, por tanto, las mismas características del sistema español las que habilitan la ampliación de los valores modales en los tiempos del pasado como efecto del contacto.

Para finalizar, cabe mencionar que, si la enseñanza del español incluyera la reflexión sobre la variación, se brindaría a los jóvenes hablantes la oportunidad de volver conscientes las formas propias de su comunidad, tanto aquellas que tienen mayor vitalidad como aquellas que están en retracción. El pasado de las lenguas constituye su presente. Ahora bien, una formación lingüística atenta a la variación exige también formación gramatical a docentes y estudiantes.

Referencias

- Avellana, A. (2020). Variación lingüística y gramática: el español de la Argentina como lengua de contacto. En L. Kornfeld (Coord.), *Temas de gramática y variación* (pp. 105 -130). Waldhuter.
- Avellana, A. y Kornfeld, L. (2020). Tiempo, aspecto y modo en el español rioplatense. En L. Kornfeld (Coord.), *Temas de gramática y variación* (pp. 67 - 104). Waldhuter.
- Bermúdez, F. (2005). Los tiempos verbales como marcadores evidenciales: El caso del pretérito perfecto compuesto. *Estudios filológicos*, (40), 165-188. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132005000100012>
- Bosque, I. (2023). Aspectos didácticos de la variación dialectal. En *Asterisco: Revista de Lingüística española*, 1, 7-29. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8813509&orden=0&info=link>
- Bravo, S. (2016). *Narraciones infantiles en un marco interactivo: organización lingüística y discursiva* [Tesis de maestría en Ciencias del Lenguaje, Universidad Nacional de Salta].
- Coseriu, E. (1991 [1956]). Geografía lingüística. En *El hombre y su lenguaje. Estudios de Teoría y Metodología Lingüística* (pp. 103-158). Gredos.
- Fernández Lávaque, A. M. y Rodas, J. (1998). *Español y quechua en el Noroeste argentino*. Universidad Nacional de Salta.
- García Tesoro, A. I., & Jang, J. (2018). El pretérito perfecto compuesto en el español andino peruano: usos innovadores y extensión a contextos de aoristo. *Forma y Función*, 31(1), 93-123.
- Giammatteo, M. y Trombetta, A. (2018). El tiempo. En M. Giammatteo (Coord.) *Categorías lingüísticas* (pp. 93-121). Waldhuter.
- Granda, G. (1999). *Español y lenguas indoamericanas en Hispanoamérica. Estructuras, situaciones y transferencias*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico. Universidad de Valladolid.
- Granda, G. (2002). *Lingüística de contacto. Español y quechua en el área andina suramericana*. Universidad de Valladolid.
- Granda, G. (2003). La modalidad verbal epistémica en el español andino de Argentina. En Fernández Lávaque A.y Rodas J., *Historia y Sociolingüística del español en el Noroeste argentino* (pp. 66-77). Universidad Nacional de Salta.
- Guasch, O. (1994). La lengua escrita en la escuela. El texto narrativo a los 8 años, *Infancia y Aprendizaje*, (65), pp. 103-119.
- Hintz, D. (2020). The expression of speaker and nonspeaker surprise in South Conchucos Quechua. *IJAL*, 86 (1), 31-57.
- Martorell de Laconi, S. (2006). *El español en Salta. Lengua y sociedad*. Academia Argentina de Letras.

- Pérez Sáez (1975). *Esquema para el estudio del habla de Salta*. Universidad Nacional de Salta.
- Pérez Sáez, V. (2001). Un uso del pluscuamperfecto en el noroeste argentino. En *La lengua del Noroeste argentino* (pp. 99-113). Universidad Nacional de Salta.
- Pérez Sáez, V. (2003). Los perfectos simple y compuesto. En *Sobre la lengua en el noroeste argentino. Capítulos para su descripción e historia*. Universidad Nacional de Salta.
- Piatti G. (2020). Aproximaciones a los significados (ad)mirativos en la coconstrucción del proyecto conversacional. *Plurentes. Artes y Letras*, (11). <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/10642/9217>
- Real Academia Española/ASALE (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Volumen I (1a ed.) Espasa.
- Real Academia Española/ASALE (2010). *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. Espasa.
- Volkind P. (2009). Los trabajadores agrícolas pampeanos. Procedencia, tareas y condiciones laborales, 1890-1914. *Documentos del CIEA*, (4/02), pp. 35-61.
- Zalama, J. A. (2015). *Los tiempos del pasado en el español andino*. Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/14580>

El uso del pronombre guaraní *jese*

Gustavo Daniel Rueda Andrada

Universidad Nacional de Salta

gustavorueda312@gmail.com

Fecha de recepción: 16/12/2024

Fecha de aceptación: 30/04/2025

Palabras clave: guaraní chaqueño, referencialidad, pronombre, texto narrativo

Resumen

Este artículo sostiene la hipótesis de que el uso del pronombre guaraní de tercera persona *jese* se presenta en un estado de retracción. El objetivo es identificar esta forma pronominal en un corpus de cuatro textos orales en ava guaraní: *Ñandu jare yateu*, [(El) ñandú y (la) garrapata]; *Mburika jare aguara*, [(El) burro y (el) zorro], *Yande ipireta*, [Nuestros orígenes], y *Mokoi piki*, [Dos piques]. La narración *Ñandu jare yateu*, [(El) ñandú y (la) garrapata], es la única que presenta esta forma pronominal. En estos discursos se pudo relevar veinte usos de *jae* (39%), veintitrés usos de *jae reta* (45%) y ocho usos de *jese* (16%). El pronombre *jese* fue registrado por Ruíz de Montoya (2011 [1639], p.168). Dietrich (1986, p. 156) lo recupera como una forma pronominal antigua en *El idioma chiriguano*. La forma pronominal *jese* de la tercera persona, según este autor, se obtiene a partir de la combinatoria del pronombre *jae* y la preposición *-re*. Su forma antigua fue *jese*. En este artículo se presenta el único texto narrativo del corpus en el que se muestra cómo funciona esta antigua forma pronominal guaraní.

Key words: Chacoan Guarani, referentiality, pronoun, narrative text

Abstract

This paper supports the hypothesis that the use of the third person Guarani pronoun *jese* is presented in a state of retraction. The objective is to identify this pronominal form in a corpus of four oral texts in Ava Guarani: *Ñandu jare yateu*, [(The) rhea and (the) tick]; *Mburika jare aguara*, [(The) donkey and (the) fox], *Yande ipireta*, [Our origins], and *Mokoi piki*, [Two piques]. The narrative *Ñandu jare yateu*, [(The) rhea y (the) tick], is the only one that presents this pronominal form. In these discourses, twenty uses of *jae* (39%), twenty-three uses of *jae reta* (45%) and eight uses of *jese* (16%) were found. The pronoun *jese* was recorded by Ruíz de Montoya (2011 [1639], p. 168). Dietrich (1986, p.156) recovers it as an old pronominal form in *El idioma chiriguano*. The pronominal form *jese* of the third person, according to this author, is obtained from the combination of the pronoun *jae* and the preposition *-re*. Its old form was *jese*. This article presents the only narrative text in the corpus that shows how this old Guarani pronominal form works.

Introducción

El presente artículo se enmarca en el desarrollo del proyecto N° 3065-0 del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSa), acerca de las operaciones de referencialidad en textos narrativos y explicativos en guaraní chaqueño. Este proyecto de investigación está dirigido por Marcelo Fortunato Zapana. Este artículo sostiene la hipótesis de que el uso del pronombre personal *jese*, por parte de los guaraníhablantes de Jujuy, se presenta en un estado de retracción.

El objetivo es identificar esta forma pronominal en un corpus de cuatro textos orales en ava guaraní: *Mburika jare aguara*, [(El) burro y (el) zorro]; *Yande ipireta*, [Nuestros orígenes]; *Mokoi piki*, [Dos piques], y *Ñandu jare yateu*, [(El) ñandú y (la) garrapata]. Los dos últimos textos fueron extraídos de un cuadernillo, publicado por la Asamblea del pueblo guaraní (2012), que presenta discursos registrados en Calilegua, provincia de Jujuy, Argentina. *Mburika jare aguara*, [(El) burro y (el) zorro)], se extrajo de Dietrich (1986, pp. 216-217). En tanto, *Yande ipireta*, Nuestros orígenes, fue grabado y traducido por Florencia Copa en el marco del proyecto 3065-0. Al momento de la escritura del artículo, el corpus de estudio del proyecto está conformado por estas cuatro narraciones.

Para mostrar la validez de la hipótesis, se utiliza una metodología cuantitativa. Se realiza una comparación que implica identificar los pronombres de tercera persona singular y plural en los cuatro textos del corpus para determinar sus porcentajes correspondientes. El análisis de las narraciones implicó la segmentación y el glosamiento según las convenciones de Leipzig (Comrie y otros, 2015) y, por último, la traducción de los textos. La narración en la que se centra este artículo es *Ñandu jare yateu*, [(El) ñandú y (la) garrapata]. Este contiene treinta enunciados.

El marco teórico incluye el estudio gramatical de las formas pronominales que presenta el ava guaraní con una focalización en *jese*. Este pronombre fue registrado por Ruíz de Montoya (2011 [1639], p. 168) y Dietrich (1986, p. 156) lo recupera como una forma pronominal antigua en su gramática denominada *El idioma chiriguano*, en el apartado que este autor dedica a los pronombres. La forma pronominal *jese* de la tercera persona se obtiene a partir de la combinatoria

del pronombre *jae* y la preposición *-re*. Opera como un dispositivo más en el proceso de seguimiento referencial (Lehmann, 2018).

Para estudiar la referencialidad en esta narración, se tiene en cuenta la conceptualización de Lehmann (2018, p. 2) quien explica que la referencia es una operación comunicativa y, por lo tanto, un componente del discurso. Un referente es una representación de una parte de un universo discursivo, o sea, un objeto mental. Un anclaje implica la presentación, por primera vez, de un referente en un discurso. En cambio, el seguimiento referencial es la (re) identificación de un particular referente al distinguirlo de otros co-presentes en el universo discursivo. Para esta operación, se utiliza formas pronominales, sintagmas nominales, formas cero, entre otros.

Desarrollo

Dietrich (1986: 78) realiza la siguiente distinción de los pronombres personales en guaraní chaqueño:

Pronombres personales	
Singular	Plural
1° persona: <i>che</i>	1° persona exclusiva: <i>ore</i> 1° persona inclusiva: <i>yande</i>
2° persona: <i>nde</i>	2° persona: <i>pe</i>
3° persona: <i>jae</i>	3° persona: <i>jae reta</i>

La forma *jese*, como se observará en el análisis del texto *Ñandu jare yateu*, [(El) ñandú y (la) garrapata], funciona como un pronombre de tercera persona tanto en singular como en plural.

Teniendo en cuenta el corpus, se realizó un análisis cuantitativo de los pronombres personales de la 3° persona, tanto singular como plural. En las cuatro narraciones, se relevaron tanto los pronombres explícitos como aquellos que se pueden recuperar, a partir de los prefijos verbales, en el proceso de seguimiento referencial. De ese análisis, se despliega el siguiente cuadro comparativo:

Texto	<i>jae</i> / él-ella	<i>jae reta</i> / ellos-ellas	<i>jese</i> / él-ella /ellos-ellas
<i>Mburika jare aguara</i> , [(El) burro y (el) zorro]	10	0	0
<i>Yande ipireta</i> , [Nuestros orígenes]	0	7	0
<i>Mokoi piki</i> , [Dos piques]	1	8	0
<i>Ñandu jare yateu</i> , [(El) ñandú y (la) garrapata]	9	8	8
Total	20	23	8

La cuantificación muestra el estado de retracción de la forma *jese*.

A continuación, se presenta el texto *Ñandu jare yateu*, [(El) ñandú y (la) garrapata]. Se resalta, con color amarillo, las unidades lingüísticas que se relacionan con el pronombre *jese*, en el proceso de seguimiento referencial.

Ñandu jare yateu

<i>1.Pëti</i>	<i>ara</i>	<i>ndaye</i>	<i>miari</i>	<i>arakaë</i>
un	día	REP	relato	PAS DIST

Antiguamente, un día, se dice (en un) relato.

<i>2.Ndaye</i>	<i>o-ime</i>	<i>ñandú</i>
REP	3SG-haber	ñandú

Se dice que (un) ñandú.

3.Jae	ño	o-ñe-mbo-tenonde	oi-pota	o-moamiri ¹
3SG	EXCLE	3SG-REFL-poner-adelante	3SG-querer	3SG-ganar

Él solo se ponía adelante, quería ganar.

4.Jayave	ñandú	o-puka
Entonces	ñandú	3SG-reir

Entonces, (él) ñandú (se) reía.

5.Jese ²	reta ³	o-ye-mboasi-reta	o-ye-mongeta	vaerä	i-ïrei	vae
3SG	3PL	3PL-RFL-reunir-3PL	3 PL-RFL-hablar	CONT	3PL-animarse	DISC

(Los) que se (le) animaban se reunieron para hablar de él.

6.ërei	jae-reta	oi-pota	etei	o-siï
ADV	3 PL	3PL-querer	NEG	3PL-correr

Pero ellos no querían correr.

1 En Asamblea del pueblo guaraní (2012, p. 5) se escribe el verbo ganar en 3SG de la siguiente forma: *ñamuri*. Podría suponerse que, en la variedad dialectal del consultante jujeño que narró este cuento, el verbo 'ganar' se pronunciaría siguiendo las reglas de un verbo chendal nasal (Romero 2008, p. 20). Su pronunciación podría haber sido: *iñ-amuri*. En el presente estudio, se escribe este verbo siguiendo la escritura del Comité Habla Guaraní (1996, p. 53) que lo escribe de la siguiente forma: (a)moamiri.

2 *Jese* carece de número y funciona en el seguimiento referencial.

3 Se desconoce la función de este pluralizador en esta posición, dada que generalmente se combina con sustantivos.

7. Jayave	<i>kua</i> ⁴	<i>ñandú</i>	<i>oi-kuaauka</i>
Entonces	DEMPROX	ñandú	3SG-enterar

Entonces, este ñandú (se) enteró.

8. Ndaye	<i>oi-potaä</i>	<i>o-si</i>	<i>reta</i>
REP	3PL-oponerse	3PL-correr	3PL

Se dice que se oponían (a) correr,

9. ñandú	<i>vae</i>	<i>jeite</i>	<i>ma</i>	<i>o-puka</i>	<i>jese</i>
ñandú	DISC	peor	más	3SG-reirse	3PL

que el ñandú se reía mucho más de ellos. (Traducción literal: que el ñandú se reía mucho peor (acerca de) ellos)

10. Pëti	<i>ara</i>	<i>o-ño-väe</i>	<i>yateu</i>	<i>ndive</i> ⁵
un	día	3SG-RFL-encontrar	garrapata	COM

Un día, se encontró con (la) garrapata.

11. Ñandú	<i>o-puka</i>	<i>jese</i>
Ñandú	3SG-reirse	3SG

(El) ñandú (se) reía de ella. (Traducción literal: (El) ñandú reía (acerca de) ella).

4 Romero (2008, p. 7) lo escribe *kuaa*. Dietrich (1986, p. 78) lo escribe *kwa*.

5 El escrito original presenta la forma *ndie* como lo presenta Dietrich (1986).

12. <i>o-echa</i>	<i>michi-rai</i>	<i>nde⁶-poki</i>	<i>o-guata</i>
3SG-ver	Pequeño-DIM	POS2SG-habilidad	3SG-caminar

Pequeñita, vio tu habilidad (para) caminar.

13. <i>iru-reta</i>	<i>vi</i>	<i>jayave</i>	<i>ndaye</i>	<i>yateu</i>	<i>j-ei</i>	<i>chu-pe</i>
otro-PL	AD	entonces	REP	garrapata	3SG-decir	3PL-DIR

Entonces, también, se dice que (la) garrapata les dijo:

14. <i>"Ani⁷</i>	<i>pe-puka</i>	<i>che-ré</i>
NEG	2PL-reirse	1SG-LOC

"No se reían de mí". (Traducción literal: No se rían sobre mí).

15. <i>j-ae</i>	<i>che-puere</i>	<i>che⁸-po-moamiri</i>
1SG-decir	1SG-poder	1SG-1SG > 2PL-ganar

Digo: puedo ganarles".

16. <i>Jökorai</i>	<i>o-pa-ma</i>	<i>ma</i>	<i>o-ñono</i>	<i>kavi</i>	<i>o-ñono-vae-ti⁹</i>	<i>vaerä</i>
Así	3PL-acabarse-ya PFV	RPL-poner bien	3PL-colocarse-DISC-NEG	DIC		

Así, ya acabaron (la discusión) para que los que se ubiquen (para correr) ¿no?, lo hagan bien. (Traducción literal: De esta manera, ya acabaron para que los

6 En base a la presencia del *nde* se puede inferir la intervención del narrador interactuando con la garrapata.

7 Desde *ani* comienza el discurso directo de la garrapata.

8 En el texto original no estaba el *che* en *che-po-moamiri*. Es un agregado nuestro.

9 Desde (16), el narrador dialoga con un auditorio. Eso se evidencia en el uso de algunos morfemas como *ti* que es un pro-oración cuyo significado es ¿no?

que se coloquen ¿no?, se coloquen bien)

17. <i>Püa-reve</i>	<i>pe-ye</i>	<i>o-yemboati</i>	<i>ma</i>	<i>jevae ñana ripigua</i> ¹⁰
saltar-GER	agacharse-ITER	3PL-reunirse	PFV	animal silvestre

Los animales silvestres ya se reunieron, continuamente agachándose (y) saltando. (Traducción literal: Los animales silvestres ya se reunieron, agachándose continuamente saltando).

18. <i>i-po</i>	<i>reta</i>	<i>o-mae</i>	<i>reta</i>	<i>vaerä</i>	<i>kërai yave</i>	<i>o-ño-väe-ti</i> ¹¹
3PL-sal-	3PL	3PL-mi-	3PL	CONT	cuando	3PL-EXCLE-llegar-NEG
tar		rar				

Solo los que llegaron ¿no? (se ubicaron) para saltar y mirar (Traducción literal: Solo los que llegaron ¿no?, cuando, para saltar y mirar).

19. <i>yateu</i>	<i>ndive</i>	<i>o-ne-ñono</i>	<i>kavi</i>	<i>ma</i>
garrapata	COM	3SG-RFL-colocar	bien	PFV

(El ñandú) con la garrapata ya se ubicaron bien.

20. <i>o-ye-pisi</i>	<i>tanta</i>	<i>ñandú</i>
3SG-RFL-sujetar	firme	ñandú

(La) garrapata se sujetó firme (del) ñandú.

21. <i>vi</i>	<i>kërai</i>
AD	cómo

¹⁰ En el texto original aparece ñana. Se opta por transcribirlo como *jevae ñana ripigua* para facilitar la traducción.

¹¹ En el texto original se escribe *keraï yare*. El narrador realiza un intercambio con su auditorio. Desde (19) hablará del ñandú.

¿Y cómo?

22. <i>yave</i>	<i>añave</i>	<i>jei</i>
cuando	ahora	3SG-decir

Cuando dijo “ahora”

23. <i>yateu</i>	<i>o-ye-pis̃i</i>	<i>i-nambi</i>	<i>vi</i>
garrapata	3SG-RFL-sujetar	POS 3SG-oreja	AD

Y (la) garrapata se sujetó de su oreja.

24. <i>ñandú</i>	<i>o-mae</i>	<i>jese</i>	<i>jese¹²-ike-re-</i>
ñandú	3SG-mirar	3SG	3SG-lado-DIR

(El) ñandú miraba hacia su costado (Ñandú miraba hacia su lado de él, de él).

25. <i>köi</i>	<i>vi</i>	<i>o-mae</i>	<i>yateu</i>	<i>o-s̃i</i>	<i>tanta</i>
muy cerca	AD	3SG-mirar	garrapata	3SG-correr	fuerte

Y muy cerca miró (a la) garrapata correr fuerte.

26. <i>Jaema</i>	<i>koĩ</i>	<i>o-ĩ</i>	<i>yave</i>	<i>moam̃ri</i>	<i>ma</i>	<i>i-kandĩ</i>	<i>ramo</i>
luego	cerca	3SG-estar	cuando	ganar	PFV	3SG-cansarse	recién

Luego, cuando ya estaba cerca (por) ganar, recién se cansó.

12 En *jesaikire* se observa un cambio fonético en *jese*.

27. <i>Jayave</i>	<i>ndaye</i>	<i>yateu</i>	<i>i-guata</i>	<i>o-po</i>	<i>oi-pota</i>	<i>tape</i>
entonces	REP	garrapata	3SG-cami-	3SG-saltar	3SG-querer	camino
			nar			

Entonces, se dice que (la) garrapata caminó (y) quiso saltar (al) camino.

28. <i>o-asa</i>	<i>ramo</i>	<i>jökorai</i>
3SG-pasar	recién	de esta manera

De esta manera, recién (lo) pasó (al ñandú).

29. <i>ko</i>	<i>mbaeminba</i>	<i>reta</i>	<i>ñana rupigua</i>	<i>jaema</i>	<i>ndaye</i>
aquí	animal	3PL	silvestre	luego	REP

<i>tanta</i>	<i>o-puka</i>	<i>o-puka</i>	<i>reta</i>	<i>ñandu</i>
mucho	3PL-reirse	3PL- reírse	3PL	ñandú

Luego, se dice que aquí los animales silvestres se rieron (y) se rieron mucho (del) ñandú.

30. <i>ye¹³-o-yerovia</i>	<i>Ø-yogüiraja-ye-gui</i>
REFL-3PL-ponerse contento	3PL-ir-REFL-GEN

(Ellos) se pusieron contentos (y) se fueron.

Este texto es una transcripción de un texto oral, ya que posee marcas de la oralidad en algunas de las oraciones. Se infiere que se trató de un evento de habla

¹³ En el texto original se escribe *re*. Se optó por transcribirlo como *ye* para poder traducir el sintagma verbal.

en la que un narrador estaba contando esta historia frente a un auditorio y que, tiempo después, se transcribió. Se reconoce una interacción, en reiteradas ocasiones, entre el narrador y el auditorio y entre el narrador y los personajes de la historia. Incluso, en las intervenciones catorce y quince, se recupera un discurso directo de *yateu*.

En cuanto al seguimiento referencial en el que interviene este pronombre, se puede observar que el primer *jese* se presenta en (5) y tiene como referente al “ñandú”. Esta referencia se puede realizar infiriendo una concordancia gramatical de tercera persona del singular, a partir de la interpretación semántica de (4) y (5). En este enunciado, los animales que perdieron una carrera contra el ñandú se reúnen para hablar de lo que podían hacer con respecto a él. El anclaje del referente se produce, a través del uso del sustantivo escueto *yateu*, (la) garrapata, en (4).

El segundo ejemplar de *jese* se registra en (9). Este tiene como referente a “los animales”. La concordancia morfológica debe inferirse ahora en tercera persona del plural. Estos animales son anclados en (6) por medio del pronombre personal *jae* de tercera persona del singular más el sufijo *reta* que funciona como pluralizador. Luego, estos “animales” aparecen en los prefijos verbales de las bases léxicas verbales *pota*, querer; *sñ*, correr; y *potaä*, oponerse, de (6), (7) y (8) respectivamente. En (9) se ancla un nuevo referente: el ñandú. Es el ñandú quien se ríe de los animales, ya que ellos se resistían a correr una carrera contra él.

El tercer caso de *jese* cambia de referente en (11). El nuevo referente es ahora la garrapata, anclada a través de un sustantivo común en (10). Aquí la forma pronominal *jese* concuerda con su referente en número: tercera persona del singular. Es, en esta parte de la narración, en la cual el ñandú se encuentra con la garrapata y se burla de ella por ser pequeña. El seguimiento de este referente en las oraciones posteriores se realiza a través de localizar la palabra *yateu*.

En cuanto al cuarto y quinto *jese*, estos aparecen juntos en (24). Ambos tienen el mismo referente, el ñandú anclado en la misma oración con el uso de un sustantivo común. Sin embargo, tiene valores distintos. El primero de ellos, está funcionando como objeto directo del verbo *mae*, mirar, y el segundo como un

reforzador del anterior, pero con el contenido semántico de posesión, es decir, lo que miraba era “hacia su lado de él, de él”. El seguimiento de este referente en (27), se retoma a través del sustantivo común ‘la garrapata’.

Conclusiones

El pronombre *jese* tiene características distintivas. Según Dietrich (1986) resulta de la combinación de *jae* más *-re*. En el texto analizado, no presenta marca morfológica que distinga su número. Por lo tanto, puede traducirse en singular o en plural. Por último, en determinados contextos fónicos, puede ocurrir un cambio fonético de este pronombre y dar como resultado *jesa*. Esto último ocurre en (24), en *jesa-ike-re*, que en este trabajo se cambió a *jese-ike-re* para mostrar que se trataba del pronombre *jese*. Se tomó esta decisión para estabilizar una convención de escritura dado que se busca realizar una transcripción ortográfica y no una fonética.

El estudio comparativo de pronombres de tercera persona, tanto singular como plural, en los cuatro textos que componen el corpus de la investigación, permite afirmar que la forma pronominal *jese* se encuentra en retracción, ya que solo se la pudo encontrar en el texto analizado en este artículo. Esto se confirma, además, al comparar los respectivos porcentajes de aparición teniendo en cuenta la totalidad de pronombres de tercera persona relevados en el corpus. La forma pronominal *jae* aparece en un porcentaje del 39%; *jae reta*, en un 45%; y *jese*, en un 16%.

Referencias

- Asamblea del pueblo guaraní. (2012). *Cuentos de nuestra historia*. Secretaría de Cultura. Presidencia de la Nación.
- Comité Hable Guaraní (1996). Ñaneñee- riru. Diccionario guaraní-castellano castellano-guaraní. Producciones Mosoj Poqoy.
- Comrie, B., Haspelmath, M. y Bickel, B. (2015). *The Leipzig Glossing Rules: conventions for interlinear morpheme-bymorpheme glosses*. Recuperado de <https://www.eva.mpg.de/lingua/pdf/Glossing-Rules.pdf>
- Dietrich, W. (1986). *El idioma chiriguano. Gramática, textos, vocabulario*. Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Lehmann, C. (2018). *Reference*. [Manuscrito inédito].
- Romero, J. (2008). *Gramática elemental del idioma guaraní. Yemboe ñaneñee regua*. Camiri: Asociación Hable Guaraní.
- Ruiz de Montoya (2011 [1639]). *Tesoro de la lengua guaraní*. Centro de Estudios Paraguayos “Antonio Guasch”.

Creencias y actitudes lingüísticas de jóvenes bilingües originarios ante el uso de su lengua materna y del español como L2

Beatriz Carolina Ovando

Patricia Noelia Ovando

Universidad Nacional de Salta

beatriz_myw@hotmail.com

Fecha de recepción: 15/12/2024

Fecha de aceptación: 30/04/2025

Palabras clave: creencias, actitudes lingüísticas, bilingüismo, pueblos originarios

Resumen

El propósito de esta comunicación es determinar las actitudes lingüísticas, desde el enfoque mentalista, en sus dimensiones afectiva (sentimientos, estados de ánimo y emociones), cognoscitiva (pensamientos o creencias), conativa (actuaciones, intenciones o conductas) y socio-cultural que asume un conjunto de jóvenes pertenecientes a colectivos originarios frente al uso de su lengua materna y del español como segunda lengua. Para ello tomamos como caso de estudio un grupo de treinta estudiantes, ava-guaraníes, de quinto año del Colegio Secundario Rural N° 5188 de la ciudad de Tartagal, provincia de Salta.

En este sentido, el presente trabajo se encuadra en el marco de la Sociolingüística y la Sociología del lenguaje y se dirige a establecer, describir e interpretar las creencias y las actitudes lingüísticas de jóvenes pertenecientes a dos comunidades de la localidad de Tartagal: Zanja Honda y Yacuy, ante el empleo de su lengua materna y el español como L2.

Se propone un diseño metodológico mixto teniendo en cuenta que complementa elementos cualitativos y cuantitativos. Se utilizarán métodos directos, tales como: observación de la comunidad, cuestionarios y entrevistas, con el objeto de inferir las valoraciones sociales que poseen las lenguas con las que los jóvenes se encuentran en contacto: guaraní y español. Estos métodos se combinarán con mediciones indirectas, que permitan ampliar o reforzar los resultados obtenidos en forma directa.

Key words: beliefs, linguistic attitudes, bilingualism, indigenous peoples

Abstract

The purpose of this paper is to determine the linguistic attitudes, from a mentalist perspective, in their affective (feelings, moods and emotions), cognitive (thoughts or beliefs), conative

(actions, intentions or behaviors) and sociocultural dimensions that a group of young people belonging to indigenous groups assume regarding the use of their mother tongue and Spanish as a second language. To do so, we take as a case study, a group of thirty *Ava-Guarani* students from the fifth year of the Rural Secondary School N° 5188 of Tartagal city, Salta province.

In this sense, this work is framed within the context of Sociolinguistics and Sociology of Language and it is aimed at establishing, describing and interpreting the beliefs and linguistic attitudes of young people belonging to two communities in Tartagal: Zanja Honda and Yacuy, regarding the use of their mother tongue and Spanish as a second language.

A mixed methodological design is proposed, taking into account that it complements qualitative and quantitative elements. Direct methods will be used, such as: community observation, questionnaires and interviews, in order to infer the social values associated with the languages young people come into contact with: Guaraní and Spanish. These methods will be combined with indirect measurements that let expand or reinforce the final results directly.

Introducción

Las actitudes lingüísticas en contextos escolarizados constituyen un terreno sumamente fértil para los estudios sociolingüísticos, pues emergen como objeto de investigación que facilita la comprensión de los procesos de enseñanza de lenguas maternas y segundas lenguas. Además, su análisis contribuye a la gestión y diseño de políticas y planificación lingüísticas, sobre todo, en el campo educativo. Por lo que, no se puede brindar educación inclusiva y de calidad dejando fuera de los establecimientos educativos, que funcionan en contextos con diversidad étnica, cultural y lingüística, la enseñanza de sus lenguas maternas; tampoco se puede ignorar la enseñanza del español y de otras lenguas. Precisamente, para diseñar una política educativa lingüística democrática y adecuada, para estos colectivos, se requiere tener en cuenta las representaciones, creencias, valoraciones y percepciones de los hablantes (Salazar Caro, 2021).

Salta es una provincia ubicada en el Noroeste Argentino, y presenta como rasgo distintivo la coexistencia del español con lenguas originarias. De modo que, presenta una situación de bilingüismo donde las lenguas implicadas tienen funciones diferenciadas: la lengua originaria se emplea, por lo general, para la comunicación de índole familiar y comunitaria y, el español para una comunicación con la comunidad criolla local. Precisamente, esta diversidad lingüística y la pluralidad cultural de Salta implican procesos de coexistencia e interacción no igualitaria que desencadenan en una serie de conflictos y de problemas de culturas dominadas, con el consiguiente derivado de valoraciones y percepciones vinculadas a sus lenguas, y actitudes lingüísticas negativas que llegan a inhibir a sus hablantes (Rodas y Torino, 1999). En este escenario, para las comunidades originarias, aprender español es una necesidad para comunicarse e interactuar con el resto de la población.

En esta línea de problematización, el propósito de esta investigación es determinar las actitudes lingüísticas, desde el enfoque mentalista, en sus dimensiones afectiva (sentimientos, estados de ánimo y emociones), cognoscitiva (pensamientos o creencias), conativa (actuaciones, intenciones o conductas) y sociocultural que asume un conjunto de jóvenes pertenecientes a colectivos

originarios frente al uso de su lengua materna y del español como segunda lengua. Para ello tomamos como caso de estudio un grupo de treinta estudiantes, ava-guaraníes, de quinto año del Colegio Secundario Rural N° 5188 de la ciudad de Tartagal, provincia de Salta.

En este sentido, el presente trabajo se encuadra en el marco de la Sociolingüística y la Sociología del lenguaje y se dirige a establecer, describir e interpretar las creencias y las actitudes lingüísticas de jóvenes pertenecientes a dos comunidades de la localidad de Tartagal: Zanja Honda y Yacuy, ante el empleo de su lengua materna y el español como L2.

Se propone un diseño metodológico mixto teniendo en cuenta que complementa elementos cualitativos y cuantitativos. Se utilizarán métodos directos, tales como: observación de la comunidad, cuestionarios y entrevistas, con el objeto de inferir las valoraciones sociales que poseen las lenguas con las que los jóvenes se encuentran en contacto: guaraní y español. Estos métodos se combinarán con mediciones indirectas, que permitan ampliar o reforzar los resultados obtenidos en forma directa.

Marco conceptual

El lenguaje como actividad humana siempre está condicionado social y culturalmente. De allí que, para conocer un idioma, no basta solo con observar su uso y caracterizar sus peculiaridades, sino que es imprescindible, además, analizar el contexto sociocultural de uso, determinado por circunstancias de diverso orden, que inciden inevitablemente en el comportamiento lingüístico de sus hablantes (Rojas, 1985). Por consiguiente, se acudirá en principio, al encuadre de dos disciplinas, la Sociología del Lenguaje y la Sociolingüística, si bien ampliadas con los aportes de la Etnografía del habla.

El estudio de las actitudes lingüísticas es un tema de gran importancia para la Sociolingüística y Sociología del lenguaje.

Para autores como Méndez Guerrero (2023), Ytusaca Quispe (2022), Salazar Caro (2022), Izquierdo Merinero (2003), las actitudes lingüísticas consisten en aquellas creencias personales, valoraciones y patrones que comparten los hablan-

tes de la lengua o del uso que le da determinada comunidad. Esto quiere decir que una zona geográfica dada se constituye en un contexto sociocultural en el que un grupo de personas hace una evaluación de la/s lengua/s o variedades de estas a partir de la similitud de creencias y el grado de vinculación social, cultural y emotiva que han establecido con las lenguas, variedades de lenguas o con sus usuarios (Salazar Caro, 2022). En otras palabras, las actitudes lingüísticas de una comunidad son construidas en un contexto sociocultural.

En cuanto al concepto de creencias las definimos como el conjunto de elaboraciones mentales que construye un individuo, en un contexto sociocultural, movido por su necesidad de interpretar determinados fenómenos y usos lingüísticos. Precisamente, es ese rasgo interpretativo de las creencias lo que permite considerarlas como una forma de racionalización de las actitudes (Torino de Morales, 2005).

De allí que, entendemos por contexto sociocultural a ese espacio en el que convergen e interactúan las influencias sociales que construyen patrones (culturales, sociales, entre otros) que distinguen a una comunidad de otra. Tartagal es una localidad ubicada en la provincia de Salta, donde coexisten el español con lenguas originarias pertenecientes a diferentes etnias: chorote, wichí, guaraní, chané, toba, chulupí y tapiete. Podemos decir que es una de las ciudades que representa la diversidad cultural y lingüística del Noroeste Argentino por la presencia de numerosos pueblos originarios. En estas comunidades originarias se da una situación de bilingüismo, en que las lenguas involucradas tienen una diferenciación de funciones: la lengua originaria se emplea para la comunicación familiar y el español para relacionarse con la comunidad criolla local (Rodas y Torino de Morales, 1999). Esta situación se denomina bilingüismo con diglosia. Es necesario destacar que, en el contexto sociocultural de las comunidades originarias, el aprender y hablar español es una necesidad de primer orden para comunicarse (Bruzual, 2007). Por ello, estas comunidades bilingües tendrán patrones distintivos que influirán en el comportamiento lingüístico de sus miembros.

Ahora bien, ya Bright (1966) y Fishman (1970) señalaron la importancia del estudio de las actitudes lingüísticas de los hablantes para la investigación y co-

nocimiento de las situaciones en las que interactúan más de una lengua; y la incidencia de estas actitudes en aspectos como la elección de lengua o el desplazamiento lingüístico y la desaparición de las lenguas. Precisamente en este punto, son útiles los aportes de la Sociolingüística, debido a que se trata de estudiar la interrelación entre el grado de cambio (y/o estabilidad) de una lengua y los procesos psicológicos, socio-culturales, políticos dentro de una sociedad que usa más de una lengua (Izquierdo Merinero, 2003).

De este modo, otro concepto fundamental para el desarrollo de esta producción es el bilingüismo. Definimos a bilingüismo como la copresencia de dos lenguas o dos variedades diferenciadas (Rojo, 1985). Desde el punto de vista de los estudios sobre contacto lingüístico, se hace necesario mencionar los aportes de Weinreich (1953), quien sostiene que dos lenguas están en contacto cuando son usadas, alternativamente, por los hablantes.

El contacto lingüístico provoca cambios en las lenguas y en las comunidades de habla, por ello resulta un área de interés para los estudios sobre la forma en la que se dan las relaciones entre personas y lenguas en un territorio a lo largo del tiempo. Es interesante aclarar que, en las comunidades bilingües se dan situaciones diversas en lo que se refiere a la enseñanza y al uso de las lenguas.

La diversidad lingüística es parte constitutiva del patrimonio inmaterial del mundo, pero no todas las lenguas y variedades gozan del mismo estatus de reconocimiento. Cuando se discrimina o se jerarquiza una lengua, lo que se discrimina o jerarquiza es a los sujetos sociales que la hablan (Taboada, 2015). Y el rol de la escuela es central para conseguir un mundo mejor y justo para todos, pero garantizar una educación inclusiva y de calidad implica necesariamente abordar una educación plurilingüe que se apoye en torno a la lengua materna y que permita a los estudiantes desarrollar capacidades plurilingües (García-Azkoaga, 2020).

Por último, de la Etnografía de la Comunicación tomamos herramientas conceptuales (contexto sociocultural, comunidad de habla, funciones de la lengua, relaciones entre lengua y cosmovisión, entre otros) y metodológicas (observación participante *in situ*, entrevista semiestructurada, etc). Lo expuesto, permite que este estudio se constituya en una observación microscópica debido a

que se centra en el fenómeno de contacto de lenguas en individuos bilingües y no a la acción de una lengua sobre otra –observación macroscópica- (Izquierdo Merinero, 2003).

Sobre el Colegio Secundario Rural N° 5188 (Tartagal, Salta)

En el año 2011 se han creado en la provincia de Salta escuelas secundarias rurales, con modalidad de pluricurso e itinerancia, en las diferentes comunidades originarias de la provincia bajo la orientación educativa de bachiller en Ciencias Sociales y Humanidades.

Según el Decreto N° 1385, las instituciones rurales son una propuesta educativa que busca ofrecer a los jóvenes, pertenecientes a las comunidades originarias, la posibilidad de continuar con sus estudios secundarios. En otras palabras, se constituyen como respuesta a diversas problemáticas culturales, políticas, económicas y ambientales. Sin embargo, el avance en materia educativa provincial y nacional, contrasta con la deuda pendiente de atención a una política educativa lingüística que contemple la prioridad de la enseñanza de la lengua materna correspondiente a cada comunidad originaria (Acuña, 2005) y, logre dar respuesta a siglos de olvido, sometimiento, silenciamiento e invisibilización (Walsh, 2011) de los pueblos originarios.

El establecimiento de referencia para este estudio es un colegio secundario rural en la localidad de Tartagal, provincia de Salta. Tal como lo establece la Ley de Educación Nacional N° 26.206 que define modalidades y orientaciones, la institución se enmarca dentro de la modalidad de colegio secundario itinerante con orientación en Humanidades y Ciencias Sociales.

Se caracteriza por desarrollar sus acciones en un ámbito rural donde la mayoría de su población estudiantil pertenece a comunidades originarias. Funciona en diversas comunidades de la localidad de Tartagal, entre ellas Zanja Honda, Yariguarenda, Tranquitas y Yacuy.

Este establecimiento educativo tiene una matrícula aproximada de 250 alumnos, perteneciente en su mayoría a comunidades originarias con minorías criollas de un estrato socioeconómico bajo. Es necesario destacar que, el mayor

porcentaje de la matrícula es de etnia guaraní. En cada paraje o aula, funciona un ciclo básico (pluricurso: 1° y 2° año) y un ciclo orientado (pluricurso 3° y 4°); y, el 5° año solo en las aulas de Zanja Honda, Tranquitas y Yacuy.

El enfoque metodológico

Se propone un diseño metodológico mixto teniendo en cuenta que integra elementos cualitativos y cuantitativos. Se utilizarán métodos directos, tales como la observación de la comunidad, cuestionarios y entrevistas, con el objeto de inferir las valoraciones sociales que poseen las lenguas con las que los jóvenes se encuentran en contacto: guaraní y español. Estos métodos se combinarán con mediciones indirectas, que permitan ampliar o reforzar los resultados obtenidos en forma directa.

Como instrumentos de recolección de datos se seleccionarán la observación participante (Guber, 1991), el cuestionario y la entrevista en profundidad (Sirvent y Rigal, 2023). Además, este tipo de investigación, desde la perspectiva cultural de la educación, favorece el abordaje cualitativo de índole intercultural, extendido y colectivo; por lo que, planteamos analizar las experiencias y sentidos que tienen determinadas prácticas y discursos para los actores.

En cuanto a la selección de unidades de análisis, tomamos como marco referencial y contextual al Colegio Secundario Rural N° 5188 ubicado en Tartagal, Salta. Esta institución se caracteriza por desarrollar sus acciones en un ámbito rural donde la mayoría de su población estudiantil pertenece a comunidades originarias como Zanja Honda, Yariguarenda, Tranquitas y Yacuy.

El establecimiento educativo tiene una matrícula aproximada de 250 alumnos, perteneciente en su mayoría a la etnia guaraní con minorías criollas de un estrato socioeconómico bajo.

A los fines de atender el objeto de conocimiento de este estudio se toma como referencia a los y las estudiantes de 5to año del Ciclo Orientado conformando una unidad de análisis integrada por 30 estudiantes.

Para el análisis de la información se buscará construir esquemas conceptuales adecuados a la realidad tal como la cuentan los actores sociales a través de ob-

servaciones y entrevistas para comprender los sentidos, en torno a las creencias y actitudes de los jóvenes frente a su lengua materna y el español como L2, que los propios actores otorgan a sus experiencias (García, 2019).

Resultados

1) ¿Qué lenguas hablas?

Se observa que el 60% manifestó que hablan solamente español y un 40% expresó que habla español y guaraní.

2) Frecuencia de uso del guaraní y del español

Se observa que la totalidad de los jóvenes (100%) expresa que en su habla cotidiana emplean el español. Los hablantes reconocen los usos lingüísticos predominantes en su ciudad y escuela; por ello es entendible este resultado, que todos los colaboradores opten por el castellano para comunicarse cotidianamente, dado que en Tartagal predomina el español.

3) El entorno familiar es un espacio íntimo que permite la interacción en guaraní; aunque no sea todo el tiempo. El 80% manifestó emplear el guaraní en su entorno familiar. Además, el 100% coincide en que para comunicarse en la escuela usan el español.

4) En cuanto a la pregunta ¿Te acordás qué lengua aprendiste primero? el 75% señaló que la lengua que aprendió primero fue el español. Esto evidencia que el guaraní no es transmitido a los hijos. A pesar de que existe comunicación en guaraní en el hogar, solo participan los abuelos y padres.

Análisis desde los componentes de la teoría mentalista

a) Componente cognitivo:

Mediante este componente podemos incluir las percepciones, las creencias y los estereotipos presentes en los usuarios de nuestra muestra. En las entrevistas realizadas un porcentaje importante de jóvenes señala que en sus hogares

los adultos hablan guaraní pero que a ellos no les enseñan. Los jóvenes entienden el guaraní pero no lo hablan.

b) Componente afectivo:

Para obtener resultados recurrimos a preguntas tales como ¿En qué lengua se comunican tus padres con vos?

En todos los casos los colaboradores declaran que sus padres siempre se comunican con ellos empleando el español. Esto explica por qué la mayoría manifiesta una marcada preferencia por el español.

¿Saber guaraní es útil para vos?

Un 60% señala que saber guaraní es útil para conocer sus orígenes pero que actualmente les sirve más saber español.

c) Componente conativo o conductual:

Un 40% de los colaboradores elige intercambiar ambas lenguas para comunicarse; sin embargo, un 60% prefiere solamente el español

Reflexiones

Es necesario destacar que los jóvenes colaboradores desde que nacieron viven en esa comunidad, de la misma forma que las generaciones anteriores. Todos los jóvenes informaron que conocen y hablan español. No obstante, quienes dijeron solo hablar español, manifestaron que sí entienden guaraní pero no saben hablar esa lengua.

Llevar a cabo esta investigación nos permite reflexionar y problematizarnos sobre los derechos lingüísticos de estos jóvenes en particular y de su comunidad en general. Es importante señalar que ellos pertenecen a una comunidad originaria bilingüe. Por otro lado, ingresan a la escuela primaria hablando guaraní como lengua materna, pero son alfabetizados con la lengua española; sólo cuenta con un docente auxiliar bilingüe que trabaja con el docente esporádicamente. Por otra parte, el Diseño Curricular de la provincia de Salta da por sentado que la lengua a enseñar es el español más allá de enunciar el respeto por la diversidad cultural y lingüística. Aquí asciende a primer plano el concepto

de justicia sociolingüística (Zavala, 2019). Lo enunciado en documentos como el Diseño Curricular sobre el respeto y valoración de la diversidad lingüística llega, en ocasiones a invisibilizar los condicionamientos estructurales de estos colectivos, que no deben ser caracterizados como minoritarios sino como pueblos milenarios cuyos derechos se sustentan en su historicidad y vinculación con el territorio; y, terminan por reproducir la desigualdad.

Este tipo de discurso tiende a promover la homogeneización, reflejando una valoración instrumental de la educación como si se tratara de un proceso esencialmente técnico y socialmente neutral. Desde este enfoque no se contempla la diversidad; y, por lo tanto, no se explicitan los intereses, valoraciones y necesidades de los jóvenes de las comunidades originarias como Zanja Honda y Yacuy (Tartagal, Salta). Consideramos que el hecho de que no se contemple la enseñanza de la lengua materna en el Diseño Curricular lleva a que los padres de los jóvenes no vean la importancia de su lengua y como consecuencia transmiten esas valoraciones negativas a sus hijos, quienes paulatinamente abandonan su lengua materna por el español. En este sentido, vemos que las respuestas al cuestionario están cargadas de esos prejuicios y actitudes lingüísticas negativas hacia su lengua.

Referencias

- Acuña, L. (2005). La enseñanza del español como lengua extranjera en la Argentina: de la iniciativa individual a la política de Estado. En Mozzillo, I. et al. *O plurilingüismo no contexto educacional*. Editora da Universidade Federal de Pelotas.
- Bright, W. (edit.). (1966). *Sociolinguistics*. Mouton & Co.
- Bruzual, R. (2007). Fundamentos teóricos y metodológicos para la enseñanza de la lengua materna (L1) y segundas lenguas (L2) en contextos bilingües. *Argos*, 24(46), 46-65. https://ve.scielo.org/scielo.php?pid=S0254-16372007000100006&script=sci_arttext
- Fishman, J. (1970). *Readings in the Sociology of Language*. Mouton.
- García, P. D. (2019). El método comparativo constante y sus potencialidades para el estudio de políticas educativas para la escuela secundaria en Latinoamérica. *Revista latinoamericana de Educación Comparada*, 10 (15), 27-43. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7075519.pdf>
- García-Azkoaga, I. (2020). Los derechos lingüísticos y la Educación en lenguas indígenas en la encrucijada del desarrollo sostenible. *Revista de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas*, 4(12), 233-256. <https://doi.org/10.51343/rfdcp.v4i12.655>
- Guber, R. (1991). *El salvaje metropolitano*. Legasa.
- Izquierdo Merinero, S. (2003). *Actitudes ante el deterioro de la lengua. El español en Brasil*. Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología, de la Universidad de Alcalá.
- Méndez Guerrero, B. (2023). Actitudes y creencias hacia las variedades del español en España: castellano, andaluz y canario. *Verba: Anuario Galego de Filoloxía*, 50, 1-18. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8932440&orden=0&info=link>
- Rodas, J. del V. y Torino de Morales, M. E. (1999). *Sociolingüística aplicada a la enseñanza de la lengua materna. Patrones de la norma oral prestigiosa en Salta*. Consejo de Investigación, de la Universidad Nacional de Salta.
- Rojo, G. (1985). Diglosia y tipos de diglosia. *Philologica Hispaniensia. In honorem Manuel Alvar*, (II), 603-617. https://gramatica.usc.es/~grojo/Publicaciones/Diglosia_tipos_diglosia.pdf
- Salazar Caro, A. R. (2021). Actitudes lingüísticas de estudiantes de lenguas de una universidad pública colombiana. *Folios: Revista de la Facultad de Humanidades*, (55), 153-168. <http://www.scielo.org.co/pdf/folios/n55/0123-4870-folios-55-153.pdf>
- Sirvent, M. T y Rigal, L. (2023). *La investigación social en educación: Diferentes caminos epistemológicos, lógicos y metodológicos de producción de conocimiento*. Miño y Dávila editores.
- Taboada, M. S. (6-8 de agosto de 2015). *Derechos lingüísticos, educación e identidad: la importancia de la conciencia política de lenguas y variedades en la educación lingüística* [ponencia]. VII Congreso Nacional de Didáctica de la Lengua y Literatura "Celebran-

do los veinte años 1995-2015". Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. https://www.academia.edu/36510556/Derechos_ling%C3%B3sticos_educaci%C3%B3n_e_identidad_la_importancia_de_la_conciencia_pol%C3%ADtica_de_lenguas_y_variedades_en_la_educaci%C3%B3n_ling%C3%B3stica

Torino de Morales, M. E. (2005). *Creencias y actitudes lingüísticas en dos comunidades de habla de la provincia de Salta*. [Tesis doctoral publicada].

Walsh, C. (2011). *Etnoeducación e interculturalidad en perspectiva decolonial*. (Ponencia). Lima-Perú: CEDET.

Weinreich, U. (1953). *Languages in contact*. Mouton.

Ytusaca Quispe, C. A. (2022) Estudio de las actitudes lingüísticas en bilingües quechua-castellano del distrito de San Juan de Lurigancho hacia la lengua quechua. *Lengua y Sociedad. Revista de Lingüística teórica y aplicada*, 21(1), 281-301. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9226279&orden=0&info=link>

Zavala, V. (2020). Justicia sociolingüística para los tiempos de hoy. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 24(2), 343-359. <http://www.scielo.org.co/pdf/ikala/v24n2/0123-3432-ikala-24-02-00343.pdf>

Normativas

Decreto N° 1385/11 Creación de Establecimientos Educativos de Nivel Secundario con la modalidad de pluricurso con y sin itinerancia dependientes de la Dirección Gral. De Educación Secundaria. Boletín Oficial de Salta N° 18563, el día 06 de abril de 2011.

Ley de Educación Nacional N° 26206. Publicada en Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, 28 de diciembre de 2006.

Resolución Ministerial N° 059-12. Aprueba el Diseño Curricular para Educación Secundaria de la Provincia de Salta. Salta.

Semiosis y resignificaciones en contextos sociales periféricos

Angel Donato Flores

Universidad Nacional de Salta

angelitolestat@gmail.com

Fecha de recepción: 15/12/2024

Fecha de aceptación: 30/04/2025

Palabras clave: representamen, semiosis, resignificación, singularización.

Resumen

El presente trabajo representa la culminación de investigaciones enmarcadas en perspectivas lingüísticas-comunicativas. Este manifiesta las interpretaciones y reinterpretaciones que obran en función del reconocimiento de perspectivas singularizadoras del lenguaje, en tal sentido se intenta una comprensión ligada a conceptualizaciones semióticas bajo las cuales se produce una comprensión de la realidad, generando por esto mismo una construcción diferenciada de una mirada estándar. Al respecto se asumen concepciones teóricas que se fundan en la funcionalización del lenguaje como constructor de un medio contenedor de estas manifestaciones.

El recuento de expresiones permite visualizar las apropiaciones llevadas a cabo por determinados grupos sociales, quienes vehiculizan interpretaciones mediante la incorporación a través del uso que realizan cotidianamente, esta dinámica no solo permite una mejor apropiación, sino que sienta las bases de performances continuas que asimilan las significaciones.

El tratamiento bajo la perspectiva mencionada asume una propuesta que pone en tela de juicio vertientes socioculturales de comprensión con un enfoque sociolingüístico.

El objeto de estudio asume el análisis de voces “periféricas” y sus variantes lexicológicas desde un enfoque cualitativo.

La propuesta metodológica centra su atención en una forma de observación no participante de jóvenes de barrios periféricos de San Salvador de Jujuy. Desde una perspectiva etnográfica, se produce el registro de voces mediante grabación, con el correspondiente análisis e interpretación de las variaciones lexicológicas de un mismo lexema y sus diferentes resemantizaciones en mencionados contextos.

Key words: representamen, semiosis, resignification, singularization

Abstract

The present work represents the culmination of research framed in linguistic-communicative perspectives. It shows the interpretations and reinterpretations that work in function of the

recognition of singularizing perspectives of language, in this sense an understanding linked to semiotic conceptualizations under which an understanding of reality is produced, generating for this very reason a construction differentiated from a standard look is attempted. In this respect, theoretical appreciations are assumed that are based on the functionalization of language as the constructor of a medium that contains these manifestations.

The recounting of expressions allows the visualization of appropriations by certain social groups who convey interpretations by means of incorporation through their daily use; this dynamic not only allows a better appropriation, but also lays the foundations for continuous performances that assimilate the meanings.

The treatment under the aforementioned perspective assumes a proposal that questions sociocultural aspects of understanding with a sociolinguistic approach.

The object of study assumes the analysis of “peripheral” words and their lexicological variants from a qualitative perspective.

The methodological proposal focuses on a form of non-participant observation of young people from peripheral neighborhoods of San Salvador de Jujuy. From an ethnographic perspective, voices are recorded, with the corresponding analysis and interpretation of the lexicological variations of a single lexeme and its different resemanticizations in these contexts.

Introducción

El proceso de comunicación siempre fue un tema de tratamiento dificultoso y este matiz se potencia si tomamos en cuenta los abordajes interdisciplinarios mediante los cuales se intenta comprender de forma eficiente el mundo que nos rodea, este intento de comprensión siempre se halló dificultado por cuestiones de caracteres particulares que lo subyacen tales como coyunturas culturales, sociales, económicas y otras cuestiones que constituyen este difícil entramado.

Como producto de la inventiva y el intelecto humano, la comunicación ha debido establecerse y evolucionar en la vida del ser humano, sorteando dificultades de índole biológicas, sociales y culturales. Debemos decir que parte de esta evolución se relaciona con un proceso filogenético, entendiendo este como una evolución de la especie que procura su supervivencia en un medio inhóspito y en el cual la comunicación será de gran valor, y sobre todo en lo que corresponde al lenguaje y los diferentes signos que interactúan en nuestro mundo y nuestra sociedad; así como también un aspecto ontogenético puesto que el desarrollo comunicativo en el individuo ha permitido que este produzca una adaptación a gran escala para interactuar con el mundo mediato e inmediato que lo circunda, ya sea a partir de recursos como el chismorreo, la verbalización corporeizada, etc. Esto ha tenido como resultado la posibilidad del amarre en el muelle más próximo y adecuado, para esto el ser humano ha debido transitar un largo camino hasta su llegada a buen puerto.

Unas de las cuestiones interesantes son las diferentes realizaciones (enunciativas, locutivas, etc.) que se observan como parte del accionar del ser humano, estas obedecen a las diferentes formas que tienen cada uno de los sujetos para comprender y experimentar el mundo. De cualquier manera, no debemos olvidar que además de un proceso de adaptación ligado tanto al lenguaje como a la comunicación, el ser humano también pone en juego en cada una de sus experiencias, respecto de su mundo, un proceso exaptativo, el cual complementa las realizaciones intelectivas y las variadas prácticas del ser humano en estricta relación con los otros sujetos y con el medio en el que se desarrolla.

Para poder comprender las acciones llevadas a cabo mediante un proceso adaptativo-exaptativo, el individuo necesita establecer relaciones y estas se desarrollan en un marco en el que estas resultan representativas, como ya lo anuncia Rich Harris (2015)¹ a partir de las relaciones diádicas. Es decir que las semiosis que pudieran ser construidas serán establecidas en función de las relaciones que los sujetos pudieran establecer intersubjetivamente con diferentes matices, como los de familiaridad, confianza, distanciamiento, etc. Estas realizaciones indexicadas tienen el potencial para generar múltiples formas de semiosis mediante las cuales los sujetos validan su vinculación con el mundo que los rodea.

Desde una visión analítica podemos decir que para comprender la fuerza y el impacto que tiene la comunicación y la comprensión del mundo necesitamos saber que en ambos casos subsiste una interdisciplinariedad en su tratamiento, puesto que es ilusorio e imposible un abordaje solipsista de nuestro “objeto”, ya que toda construcción ligada a un proceso comunicativo atraviesa diferentes campos, entre los cuales podemos encontrarnos con disciplinas como el análisis discursivo, la semiótica, la lingüística y algunas otras más que nos permiten un abordaje si bien complejo, también justamente por lo mismo, más completo.

En este devaneo, en este recorrido de grafías y significados, de formas de decir y comprender el mundo, es nuestra intención poder realizar una reflexión acerca de algunos elementos de nuestra realidad con las cuales intentamos dilucidar su esencia.

Metodología

La propuesta metodológica con la cual realizamos la presente investigación se concentra en un tipo de observación no participante. Se trata entonces de un estudio de valoración etnográfica, con la cual nos adentramos a un campo de difícil acceso y en la cual optamos por la grabación de voces (previo convenio con los consultantes) a fin de dar cuenta de un proceso de investigación que pueda

1 Este autor plantea unos tipos de relaciones mediante el ser humano logra socializar y evolucionar su lenguaje, su comunicación y por ende su comprensión del mundo.

dar cuenta de la riqueza que contiene un tipo de realización lexicológica con la cual se resignifica este mundo circundante. El matiz cualitativo, en cuanto al tratamiento de los componentes obtenidos, nos permitió el reconocimiento de actuaciones de un grupo de cinco consultantes, cuya franja etaria oscila entre los 20 a 27 años de edad, de una barriada de las periferias de la ciudad de San Salvador de Jujuy. Es importante decir que el trabajo realizado forma parte de un estudio de mayor envergadura en el cual se revisan actuaciones rituálicas propias de estos grupos, es decir que las instancias que sirvieron de génesis del presente trabajo fueron realizadas en el marco de diferentes actividades que son propias de estos grupos, del tipo previa de encuentro futbolístico, consumo de alcohol y ranchadas típicas de una vida signada por la convivencia en un medio marginal con los aditamentos contextuales que pudieran influir la construcción de un tipo de pensamiento y actuación lingüística.

Resulta entonces de gran importancia las formas de asumir su propia realidad y de una posible reconversión de esta y sus normas en función de pulsiones y perspectivas individualizadoras.

Signo y objeto semiótico

Para llevar a cabo nuestra empresa es necesario que podamos reconocer y comprender algunos elementos fundamentales en este intento de comprensión analítica. Así, el signo y su relación con el objeto semiótico son sustanciales para nuestro recorrido, al respecto Magariños plantea que:

Para que algo llegue a ser un objeto semiótico, es necesario que un signo (debidamente contextualizado) lo enuncie, lo que no ocurre procesualmente sino de modo simultáneo o en paralelo. Entonces, algo será signo cuando interviene como enunciador que semantiza a algo diferente a sí mismo. Y algo será objeto semiótico cuando ha recibido su significado de algo diferente a sí mismo (lo que ocurre con todo lo que estamos en condiciones de percibir; incluido el signo, sólo que en tal caso la operación habrá de designarse como “metasemiótica”). (2008, p.16)

En la intelección acerca del signo² y su posible contextualización, nos encontramos con la propuesta mediante la cual se manifiesta una nueva forma de vislumbrar y comprender la realidad. En esta oportunidad podemos decir que el discurso como realización subjetiva y convencional funciona de forma perfecta ya que ambas realizaciones contribuyen a una construcción que de antemano genera una variedad interesante de semiosis en distintas esferas comunicativas. A este respecto podemos decir que se hace necesario una explicación que pueda echar luz acerca de este proceso, es por esto que realizaremos la revisión de las siguientes construcciones sintagmáticas: gorreado, ponerse la gorra, viscera-no gorra con las cuales en principio observamos esta conversión de signo a objeto semiótico con los aditamentos propios de una nueva comprensión e interpretación semiótica.

Pensamiento-semiosis-mundo

Desde una perspectiva de conocimiento amplia, podemos afirmar que el pensamiento es una herramienta de la cual se sirve el hombre para poder recrear y adaptarse al mundo, esta adaptación se relaciona a su vez con una forma de comprender el mundo circundante y se sirve de esta. Este aspecto es muy importante para entender la postura que emerge en el texto *La semiótica de los bordes* (Magariños, 2008) ya que, desde las propuestas mostradas en esta obra, el autor posibilita que podamos reconocerlas y posicionarnos para realizar un primer acercamiento a sus postulados. Sin dejar de lado lo propuesto por Magariños (y teniendo como base fundamental esta mirada), también podemos entender este escrito y construir nuestra propuesta analítica a partir de las propuestas de Wittgenstein (2009) acerca del tópico en cuestión. A este respecto el autor austriaco dice:

El lenguaje disfraza el pensamiento. Y de tal modo, que por la forma externa del vestido no es posible concluir acerca de la forma del pensamiento disfrazado; porque la forma externa del vestido está construida con un fin completamente distinto que el de permitir reconocer la forma del cuerpo. (p.38)

2 Tomado aquí en el sentido amplio que plantea Peirce, incluyendo índice, símbolo e ícono.

Desde esta concepción podemos observar que aquello que forma parte de la construcción de un tipo de pensamiento, generalmente, permanece establecido o visualizado por un lenguaje que intenta una forma de acomodación³ en el que las intenciones⁴ son manifiestas en muchos casos, pero que en otros casos desnudan diferencias ideológicas e idiosincráticas subyacentes al hacerse reconocibles cada uno de estos elementos que incorporan una nueva visión de mundo. Este aspecto puede ser ejemplificado, en determinadas situaciones, por medio del uso de algunos elementos jergáticos propios del español y por supuesto desde una variante dialectal, como “parce” o “ñeri”, quienes a su vez retroalimentan una concepción central de mundo.

El tratamiento de lo que nos compete ahora mismo, nos indica una clara relación con lo planteado acerca del pensamiento por Ludwig Wittgenstein⁵ cuando este intenta explicar qué son los juegos y usos del lenguaje, este adquiere significado y hace referencia a contextos de realización específicos. En esta realización lúdica se intenta la comprensión de una realidad/mundo circundante bajo determinadas normas o reglas implícitas que les permiten a los usuarios generar nuevas construcciones discursivas, las cuales justamente abrevan hacia una construcción comunicativa efectiva. Bajo esta consideración podemos afirmar que quienes producen estas realizaciones enunciativas, elocutivas y/o conversacionales, en muchos casos, establecen para sí mismos una serie de normas que regulan de alguna manera particular dejando de lado un aspecto punitivo; es decir que “ubican” o determinan los diferentes intercambios que pudieran desarrollarse. Cabe aclarar que estas construcciones no son explicitadas, sino más bien, comprendidas en el ámbito en el cual se desarrollan.

Las situaciones concretas de realización son de vital importancia para que podamos comprender y desarrollar plenamente los significados de los enunciados ejecutados, tal es así que resultarían incomprensibles enunciados tales como “hay ropita tendida”, “colamos rancho”, o bien, “los cobanis andan ATR”. En estos casos debemos convenir que los usos y las prácticas determinan su

3 En un sentido piagetiano como un proceso de adaptación al medio.

4 Debemos notar, desde Searle, que las intenciones comunicativas son imprescindibles para llevar a cabo el acto comunicativo.

5 En sus obras *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) e *Investigaciones Filosóficas* (1953) plantea su concepción en relación al lenguaje.

cabal comprensión y en esta instancia nuevamente nos encontramos con lo planteado por Magariños (2008) cuando reafirma el rol del interpretante y por supuesto del contexto en el cual cobran vida estas realizaciones.

En definitiva, la realidad (o entorno entrópico) no está simplemente disponible para ser percibida, porque hay que aprender a percibirla, con lo que ya no es realidad sino conocimiento (o mundo semiótico) construido, porque sólo se percibe lo que se aprende, y porque se aprende lo que está enunciado y del modo como se lo enuncia en cada momento determinado de cada sociedad determinada, mientras dicha forma de enunciación sea transparente y siendo conscientes de que la reiteración de tal enunciación conducirá a su opacamiento, lo que socialmente demandará otra semiosis que pueda ser eficazmente enunciada. (p.342)

Entonces, los juegos del lenguaje permanecen en íntima relación con los modos de vivir de los consultantes. Esta idea de convivencia de las formas de vivir que pudieran tener los sujetos en un medio y el lenguaje que pudieran desarrollar en correlación, además, tiene estricta relación con el pensamiento que permite recorrer diferentes estadios de comprensión de un objeto en una determinada realidad. Es por esto que acordamos con el planteamiento que afirma que "(...) no hay pensamiento que no consista en el sistema de interpretaciones emergente de las enunciaciones producidas a partir del estado de determinada semiosis acerca de alguna entidad del mundo" (2008, p.328). En nuestro trabajo, esta postura se ratifica por cuanto en los elementos que se analizan no sólo se rastrean marcas identitarias propias de un universo pertenecientes a círculos de los márgenes ciudadanos, sino que también estas enunciaciones producen nuevas interpretaciones, que además generan a su vez nuevas percepciones de estos "objetos" en una especie de puesta en abismo semiótica. Además de esto, también dan cuenta de las semiosis que se concretan como innovadoras (Borde 1, Cuadro 1) y aquellas que se dejan de lado, o bien pierden un valor efectivo (Borde 2, Cuadro 1), siendo estas situadas en un rol antecesor. A propósito de esto Magariños afirma lo siguiente:

En el pensamiento, hay una transformación de sus límites posi-

bles, en cuanto sistema virtual de interpretación, por la eficacia de la inclusión de un nuevo interpretante que, construido a partir del enunciado emergente desde determinada semiosis, permite percibir, en el mundo, un existente nuevo para el conocimiento. (Magariños, 2008, p.328)

La conformación de las diferentes semiosis constituye una construcción interminable y, también, genera una nueva comprensión de mundo, dado el proceso de identificación que posibilita en algunos interpretantes, así como la no comprensión y/o adhesión por parte de otros actantes del mismo universo. Así, notamos la forma en la que este lenguaje se consustancia con sus usuarios, en una suerte de autoexposición mediante la cual comprenden su mundo, contrario a lo que supone Blanchot en *De Kafka a Kafka*, más precisamente en el “Capítulo I: Literatura y el derecho a la muerte”, cuando afirma en un sentido fatalista un aspecto del lenguaje:

La palabra (...) me da lo que significa, pero antes lo suprime. Para que pueda decir: -esta mujer-, es preciso que de uno u otro modo le retire su realidad de carne y hueso, la haga ausente y la aniquile. La palabra me da el ser, pero privado de ser. (1991, p.43)

Esta comunión sujeto, significado, mundo refuerza la idea que las semiosis funcionan como mecanismos mediante los cuales la realidad se vuelve asequible y demostrable en perspectivas diferenciadas individualmente, y en algunos casos grupales. Este aspecto es muy importante ya que en cada realización se ponen en juego diferentes factores que activan un conocimiento experiencial del mundo tanto por parte de los productores, como de los posibles interpretantes.

Esta suerte de habla vil, desvinculada pero también religada de alguna manera con una sociedad que entiende y significa la realidad de diferentes formas permanece en las diferentes realizaciones enunciativas. Esta “segunda vida”⁶ posibilita una visión particular acerca de una realidad objetiva que es asumida

6 Término acuñado por Adam Podgórecki hacia 1973 para describir la subcultura de prisiones y reformatorios.

desde una mirada totalmente subjetiva, con ella una especie de *grypserka*⁷ autóctona florece en algunos sectores de la sociedad que busca diferenciarse para identificarse, pero también para poner de manifiesto una perspectiva actual.

La semiosis se construye en base a la evolución de los diferentes componentes que la constituyen, esta tiene sentido en determinado contexto socio-histórico, en algunos casos incluso la cultura determina su estado y su establecimiento en una sociedad que contiene estas nuevas perspectivas. De esta manera lo afirma Magariños (2008) cuando hace referencia a un tratamiento evolutivo de la semiosis:

ese desplazamiento de toda semiosis que, al modificar sus reglas de construcción internas, provoca la modificación de sus posibilidades enunciativas y, con ello, la modificación de las posibilidades de percepción de las entidades del entorno que así pasan de la entropía o imposibilidad de identificarlas para el conocimiento, a la constatación de su existencia ontológica como nuevos objetos semióticos. (p.340)

Cuadro 1

Evolución semiótica del lexema "gorra"

Semiosis-1 (Borde 2)	Semiosis T	Semiosis +1 (Borde 1)
	Gorra	Ponerse la gorra
		Gorreado
		Viscera / no gorra
Sujetos productores	Interpretantes	Sujetos

Nota. Fuente: Elaboración propia.

⁷ Término que denota un uso particular del lenguaje, asociado a una postura reaccionaria ante una sociedad estándar/antilenguaje.

Algunas de las siguientes construcciones, nos permitirán reconocer los componentes y aspectos que permiten una nueva construcción de mundo desde la conformación de semiosis diferenciadas de una comprensión estándar.

Gorra

En este primer representamen podemos notar como gesto convencional la construcción de sentido mediante el cual se hace referencia a un objeto de uso cotidiano que, en el mejor de los casos, refiere a la parte de un outfit o indumentaria casual, es importante notar también que su uso se relaciona con cierta franja de edad (mucho más en la actualidad, aunque claro que con otro matiz o interpretación de realidad).

En un primer acercamiento a la comprensión de esta semiosis, debemos decir que el pensamiento (la construcción relacionada con la imago o representación que se tiene acerca de ella desde una comprensión estándar como parte de una indumentaria o parte de un outfit/protector solar) es esencial puesto que representa el punto de origen de aquello que pudiera desarrollarse luego como nueva semiosis. En este caso el productor *T* genera una significación estándar que permite entender a este elemento en un contexto como necesario para determinada situación (sol/calor), es transportable, cómodo, en definitiva, todos aquellos aditamentos que los caracterizan. Es importante saber que este círculo o entramado se consolida con una interpretación, también inicial. De esta manera, una primera aproximación a esta semiosis otorgará los siguientes esquemas:

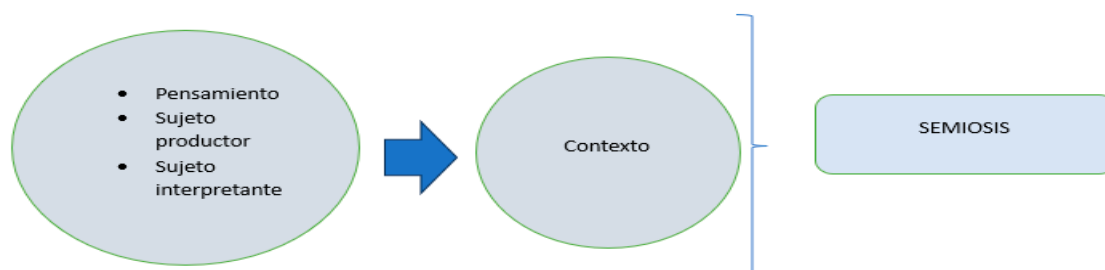
Cuadro 2

Significaciones estándar en diferentes contextos

Gorra	Outfit, prenda de vestir.
Significación	Basada en su uso.
Características	Pequeña, transportable.
Espacio/ contexto	Adecuada en determinadas circunstancias/sol, calor.

Nota. Fuente: Elaboración propia.

Es claro que en este punto todas las interpretaciones pertenecen a un nivel estándar, es por esto que aun no se ha “reconvertido” hacia una nueva significación, de esta forma se adapta a una interpretación convencional.



Nota. Fuente: Elaboración propia.

A partir de los componentes mencionados en el esquema previo, podemos realizar el siguiente análisis, mediante el cual reconocemos una transformación notoria.

Se puso la Gorra/Ponerse la Gorra

Una de las primeras conversiones acerca del objeto del cual hacemos referencia lo visualizamos en la presente construcción, el enunciado o construcción perifrástica emerge como marca de resistencia y no adhesión ante determinada práctica, sea del ámbito que fuere.

La conversión del significado otorgado al objeto gorra, desde un aspecto semántico-pragmático, se vincula con el objeto que casualmente tiene validez en diferentes contextos en los cuales los interpretantes podrán y deberán hacer gala de su reconocimiento, so pena de sufrir represalias de estilo discursivo como ideológicos (lingüísticamente hablando). Es importante decir que este tipo de enunciación se corresponde con un posicionamiento ideológico idiosincrático respecto del accionar de un otro que no se condice con las intencionalidades del sujeto enunciador o productor. En este caso debemos decir que la sola mención del objeto permite una mutación de estilo discursivo originado desde una comprensión cognitiva individual como desde una construcción convencional (en un microcosmos), lo cual permite afirmar que ciertamente

se construye un nuevo mundo o, como bien lo llamaría Magariños, una nueva semiosis.

Este proceso es también generador, a su vez, de otro proceso de contextualización mediante el cual el objeto cobra sentido y se revitaliza a cada instante (en este sentido debe notarse la diacronía en la evolución del signo señalado), y sobre todo en la realización de diferentes grupos de interpretantes puesto que como bien lo afirma Magariños

Puede describirse la dinámica de las interrelaciones, proyectada hacia la inmediata transformación futura o recuperándola desde la inmediata transformación ya cumplida, pero no puede enunciársela como estando ocurriendo, porque apenas enunciada, y como consecuencia de tal enunciación, ya es otra.
(2008, p.328)

Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que las interpretaciones, además de su carácter diacrónico, obedecen a una forma de percepción distintiva de algunos sectores populares de la sociedad, en este sentido su uso obedece a una formulación que refuerza un proceso identificatorio mediante el cual opera una construcción particular. Entonces, los sujetos interpretantes de esta nueva semiosis exhiben esta nueva cosmovisión o percepción de la realidad, con una carga valorativa distintiva y propia anclada en determinadas coyunturas sociales y culturales.

Desde esta realización incluso es relevante la forma en la que se lleva a cabo el proceso de construcción perifrástica, ya que el elemento verbal denota que existe un sujeto que realiza la acción, es por esto que el rol de los interpretantes genera una visión que reconoce un accionar ajeno al propio y de esta manera establece un alejamiento que formaliza relaciones diferenciadas o de un resultado interpretativo basado en un posicionamiento ideológico.

Viscera/No Gorra

En cuanto a esta construcción, el primer umbral que debemos surcar para comenzar a entender cuál es su construcción y significado en cuanto a una nueva

semiosis es el que se halla íntimamente relacionado con una figura de autoridad e institucionalizada como lo es la policía (como ente representativo de autoridad). En este caso el Borde 1 (Cuadro 1) representa una serie de connotaciones asociadas con un tipo de lenguaje que refleja un posicionamiento ideológico y pone de manifiesto una realización semiótica discursiva de lo “anti”, lo que no se quiere o lo que debe permanecer en las antípodas de esta nueva concepción. Ante esta realización enunciativa es importante decir que de acuerdo a lo planteado por Zecchetto (2002), en su libro *La danza de los signos*, esta afirmación obedece a un proceso de encriptamiento del lenguaje con miras a una parcialización desde una perspectiva cuasi tribal de reconocimiento de mundo. Este “estar siendo en el mundo”⁸, entonces, genera una nueva posibilidad discursiva que evidencia pulsiones, perspectivas, pero sobre todo reconstrucciones de una misma realidad. A partir de esto, vemos entonces que, si bien el enunciado centra la atención nuevamente en un posicionamiento, además realiza un proceso que vehiculiza una nueva afirmación por parte del interpretante y el enunciador de esta perífrasis.

La creación de esta semiosis a partir de las pulsiones que destacan es reconocible a simple vista e incluso se encuentra íntimamente relacionado con un uso del lenguaje del cual nos habla Halliday (1982). En este, el eje central gira en torno al uso de un antilenguaje (dada su construcción y concepción particular) que posibilita a su vez una antisociedad. En este caso es adecuado hacer referencia a esta concepción puesto que además de permitir la construcción de una nueva semiosis, la sustenta en su realización cotidiana, producto de esto es la visión o perspectiva que tienen los productores y, en algunos casos, los sujetos interpretantes. Como ya habíamos mencionado con anterioridad, este aspecto genera una brecha comunicativa o, en el mejor de los casos, un posicionamiento valorativo in situ por parte de los participantes de los intercambios dialécticos.

Desde este punto de vista, es posible decir que “la forma más simple adoptada por un antilenguaje es la del cambio de palabras viejas por nuevas; es un lenguaje lexicalizado (...) esa lexicalización es parcial, no total: no todas las pala-

8 Tomado bajo la interpretación de M. Heidegger (1927) como una forma de experimentar el mundo.

bras del lenguaje tienen equivalente en el antilenguaje” (Halliday, 1982, p.216).

De aquí que su interpretación tiene estricta relación con el conocimiento de mundo que sostienen los participantes de esta performance comunicativa.

Gorreada/o

Este último enunciado es el resultado de un proceso de comprensión en el que se instalan tanto pensamiento, contexto e interpretantes, al igual que los ejemplos mencionados previamente. Desde este punto de vista entonces podemos decir que, nuevamente, el significado del objeto señalado ha mutado, pero este cambio no es casual, puesto que esta “evolución” depende tanto del locus (el cual refuerza la nueva semiosis), como de los interpretantes, quienes en determinadas situaciones de familiaridad o cercanía consolidan el uso de este participio con fines de una particular caracterización⁹ en la cual se indica una condición individual del sujeto indicado.

De esta forma podemos decir que la nueva significación cobra relevancia tomando en consideración todos los elementos mencionados y esta forma de comprensión también posibilita la emergencia de una nueva semiosis mediante la cual se vehiculizan relaciones dialógicas, enunciativas y experienciales.

Teniendo en cuenta el esquema que nos muestra Magariños en la obra previamente mencionada, en la columna central debería encontrarse el significado/significante¹⁰ “gorra”, puesto que es aquello que permanece y que prefigura en estricta relación de indumentaria que se utiliza de forma cotidiana, la mayoría de las veces para protegerse de los rayos del sol.

En el caso de la columna que se ubica en el lado derecho (Cuadro 1), podemos notar esta “transformación” o innovación semiótica discursiva mediante la cual se produce una nueva semiosis, en la cual el elemento al cual nos referimos se resemiotiza y cobra un matiz identitario. En este caso podemos decir que este elemento construye diferentes connotaciones, sin embargo, no podemos dejar de mencionar que la gran mayoría de estas forman parte de una visión singular

9 Como elemento lexicológico lexicalizado se ubica en una realización propia del noroeste argentino, más específicamente Jujuy.

10 Apelamos a una versión saussureana del signo lingüístico.

de mundo, con lo cual su interpretación es central en la construcción de esta nueva marca semiótica-enunciativa.

Para completar nuestro análisis es importante mencionar que la semiosis de análisis (Borde 1, Cuadro 1) ha dejado de ser utilizada/ble en la cotidianeidad y ha sido sustituido por otros elementos análogos en el mismo orden jergático (guampeado, chajeado, icardeado, etc.) demostrando nuevamente la dinamicidad en la emergencia de nuevas semiosis. Debe aclararse, de cualquier manera, que su uso se encuentra circunscripto a un ámbito cotidiano usual y su realización se encuentra afectada por diferentes condicionantes o circunstancias tales como la afinidad, familiaridad, confianza, etc. con mayor o menor intensidad (ponerse la gorra, gorreado) y en algún caso como posicionamiento ideológico (víscera, no gorra). Además, los modos de construirlo se orientan a una resignificación pragmática del/de los objeto/s señalado/s.

Conclusión

Los análisis realizados ciertamente posibilitan que podamos comprender con detalle una de las formas de comunicación que ofrece nuestra realidad, esta se destaca por un grado de cripticidad y es este aspecto el que nos interesa puesto que al permanecer de esta forma y mostrar su evolución, también deja evidencia de una transformación lingüística semiótica mediante la cual tanto los interpretantes como los generadores de estos enunciados o formas de comunicación logran un proceso de identificación y también visibilizan una forma de estar en el mundo singular. En el intento de hacer mucho más cercana su realidad, logran resignificar los elementos propios de su medio y de esta manera generan nuevas semiosis.

Como epílogo del presente trabajo debemos decir que resulta interesante poder abordar los conceptos vertidos por Magariños para comprender y sopesar las realidades intrínsecas, sin embargo, también debemos decir que el presente trabajo investigativo es un aliciente para el desarrollo de futuras investigaciones tanto en el campo de la semiótica comunicacional como el de la lingüística puesto que se nos presentan como disciplinas que se acompañan en muchos aspectos. Además de esto, nos percatamos que se plantea como

insuficiente un recorrido tan basto en un espacio tan corto, esto justamente amerita la posibilidad de nuevas investigaciones que puedan permitir una mayor y mejor comprensión respecto de las particularidades que son generadas por el ser humano en su devenir cotidiano.

Referencias

- Blanchot, M. (1991). *De Kafka a Kafka*. Fondo de Cultura Económica.
- Halliday, M. A. K. (1982). *El lenguaje como semiótica social*. Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1927). *El ser y el tiempo*. Philosophia. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Ser%20y%20Tiempo.pdf>
- Magariños de Morentin, J. (2008). *La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica*. Comunicarte.
- Rich Harris, J. (2015). *No hay dos iguales. Individualidad humana y naturaleza humana*. Funambulista.
- Vilariño, M. C. (2006). El lenguaje que nos habla: A través de Heidegger y Gadamer. *Cuadernos del Sur. Filosofía*, 35, 159-173.
- Wittgenstein, L. (2009). *Investigaciones filosóficas* (J. A. García, Trad.). Editorial Losada. (Trabajo original publicado en 1953).
- Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Ediciones ABYA-YA-LA.

Memorias pedagógicas: proyecto de intervención “Las voces del Holocausto”

Antonela Cimatoribus

Colegio Nuestra Señora del Huerto
Universidad Nacional de Jujuy
profeantocima@gmail.com

Fecha de recepción: 17/12/2024

Fecha de aceptación: 30/04/2025

Palabras clave: alfabetización, memoria, educación, reflexión.

Resumen

En el marco de la implementación del Plan Provincial de Alfabetización en la provincia de Jujuy (PPA), este trabajo presenta una narración pedagógica sobre el desarrollo de una propuesta de intervención denominada “Las voces del Holocausto”, en el espacio curricular de Lengua y Literatura. El proyecto se diseñó con el objetivo de abordar el Holocausto en el aula desde una perspectiva crítica y reflexiva, utilizando metodologías innovadoras que fomentan el desarrollo de la alfabetización, el pensamiento crítico, la empatía y la memoria histórica en estudiantes de nivel secundario del Colegio Nuestra Señora del Huerto. A lo largo de la intervención, se integraron diversas actividades de lectura, escritura y oralidad, incluyendo el análisis de textos literarios y testimonios de sobrevivientes para promover una comprensión profunda de los eventos históricos y sus implicaciones en el presente. A su vez, se destacan los desafíos enfrentados durante la implementación, así como los logros obtenidos en términos de participación estudiantil y desarrollo de competencias críticas. Además, se reflexiona sobre el impacto emocional y cognitivo que el proyecto tuvo en el alumnado, quienes pudieron conectar de manera significativa con la temática. Finalmente, el trabajo propone recomendaciones para futuras intervenciones pedagógicas que busquen abordar temas complejos en el aula, subrayando la importancia de la alfabetización como herramienta para la construcción de una educación comprometida con los derechos humanos y la memoria.

Key words: literacy, memory, education, reflection.

Abstract

Within the framework of the implementation of the Provincial Literacy Plan in the province of Jujuy (PPA), this work presents a pedagogical narrative about the development of an intervention proposal called “The Voices of the Holocaust”, in the curricular space of Language and Literature. The project was designed with the aim of addressing the Holocaust in the classroom from a critical and reflective perspective, using innovative methodologies that promote the

development of literacy, critical thinking, empathy, and historical memory among third-year secondary school students at Nuestra Señora del Huerto School.

Throughout the intervention, various reading, writing, and oral activities were integrated, including the analysis of literary texts and survivor testimonies, to foster a deep understanding of historical events and their implications in the present. Additionally, the challenges faced during the implementation, as well as the achievements in terms of student participation and the development of critical competencies, are highlighted.

Furthermore, this work reflects on the emotional and cognitive impact of the project on students, who were able to establish meaningful connections with the subject matter. Finally, the study offers recommendations for future educational interventions aimed at addressing complex topics in the classroom, emphasizing the importance of literacy as a tool for building an education committed to human rights and historical memory.

Introducción

La presente narrativa pedagógica recupera la memoria de un proyecto de intervención desarrollado en el Colegio Nuestra Señora del Huerto, institución educativa católica ubicada en el centro de la ciudad de San Salvador de Jujuy, Jujuy, Argentina. Con una identidad evangelizadora y un compromiso con los desafíos educativos actuales, el colegio se propone humanizar las aulas y la comunidad, promoviendo una formación integral que busca la plenitud en la vida a través del desarrollo personal y social. En este marco, la institución orienta su labor hacia la formación de estudiantes responsables, críticos y con amplitud de criterio, guiados por valores cristianos, sociales y ciudadanos.

La propuesta, enmarcada en el Plan Provincial de Alfabetización de Jujuy (PPA), surgió como una iniciativa clave para fortalecer las habilidades de lectura y escritura en el nivel secundario, con énfasis en el pensamiento crítico. Su objetivo principal fue garantizar el dominio de los procesos de comprensión y producción de textos, fomentando la autonomía, la interpretación profunda y el análisis crítico en el desempeño lector y escritor. Además, no se limitó al ámbito literario, sino que buscó trascenderlo, promoviendo la comprensión de textos complejos, el desarrollo de habilidades de escritura analítica y el pensamiento crítico. Para lograrlo, se implementaron diversas estrategias metodológicas orientadas a crear un ambiente de aprendizaje significativo y enriquecedor.

En tiempos donde los discursos de odio, la violencia desmedida, las guerras y las problemáticas sociales complejas trascienden las pantallas y se vuelven cada vez más frecuentes, abordar temas históricos y sociales de gran impacto, como el Holocausto, resulta fundamental. Este enfoque permite que las y los estudiantes desarrollen habilidades de lectura crítica y análisis de textos, facilitando la exploración de estas realidades desde una perspectiva reflexiva y profunda. Además, se invita a reflexionar sobre derechos humanos, tolerancia y diversidad, aspectos fundamentales para la formación de ciudadanas y ciudadanos críticos y responsables.

A través de diversos géneros literarios (testimonios, novelas y ensayos) se promovió la práctica de la lectura y escritura en múltiples formatos, fortaleciendo las competencias en la producción de textos variados. Asimismo, el proyecto

fomentó la investigación y el trabajo colaborativo, incluyendo exploraciones grupales, debates y presentaciones, lo que favorece la interacción entre estudiantes y refuerza el enfoque comunicativo de la alfabetización avanzada. Al conectar a las y los alumnos con realidades contemporáneas, se buscó fortalecer su capacidad de análisis y crítica, permitiéndoles comprender la relevancia de la historia en el presente. También, se buscó perfeccionar las habilidades argumentativas, ayudándoles a estructurar sus ideas y presentar sus puntos de vista de manera coherente y fundamentada, ampliando su vocabulario y mejorando su expresión escrita.

En síntesis, esta propuesta de intervención no solo enriqueció los saberes académicos, sino que también contribuyó al desarrollo integral del estudiantado, atendiendo a la diversidad lingüística y los procesos de reflexión e información que ofrece el contexto real y digital en el que interactúan. De esta manera, se buscó ampliar su cultura general y conocimientos, fortaleciendo y optimizando los procesos de lectura, escritura y oralidad, en línea con los objetivos educativos de la institución y las demandas de la sociedad actual.

Descripción de la experiencia

En el corazón de San Salvador de Jujuy, se gestó un proyecto de intervención pedagógica cuyo objetivo no solo fue educativo, sino también reflexivo, en torno a uno de los episodios más oscuros de la historia: el Holocausto judío. Esta iniciativa, titulada “Las voces del Holocausto”, surgió a partir de la necesidad urgente de abordar actitudes preocupantes observadas en el contexto social actual, caracterizado por la proliferación de discursos de odio, violencia y problemáticas sociales complejas, especialmente a través de los medios de comunicación. En este escenario, la historia corre el riesgo de ser olvidada, lo que hace imperativo que las nuevas generaciones comprendan la importancia de la memoria histórica. Por ello, el proyecto se enmarcó dentro de las líneas prioritarias del Ministerio de Educación de la Provincia, en relación con el Plan Provincial de Alfabetización y los programas de Educación, Memoria y Derechos Humanos, con el propósito de contribuir a la formación integral de ciudadanas y ciudadanos alfabetizados, críticos y responsables.

La propuesta fue implementada en tres cursos de nivel medio correspondientes al 3º año: divisiones A y B del Ciclo Orientado en Ciencias Sociales y Humanidades, y división C del Ciclo Orientado en Ciencias Naturales, en el espacio curricular Lengua y Literatura. La población estudiantil alcanzaba un promedio de aproximadamente 100 adolescentes, cuyas edades oscilaban entre los 14 y 16 años.

El desarrollo del proyecto se estructuró en diversas instancias de trabajo con una duración aproximada de tres meses (marzo-mayo), en un formato interdisciplinario que involucró, posteriormente, asignaturas como Geografía e Historia. Las primeras actividades estuvieron orientadas a la exploración, la lectura y la adquisición de nuevos saberes teóricos. Inicialmente, se presentó la propuesta y se familiarizó al alumnado con las obras seleccionadas, permitiéndoles reconocer su temática, paratextos, personajes y contexto sociocultural e histórico. Posteriormente, se realizó un sorteo para conformar clubes de lectura y adjudicar a cada grupo una de las obras del itinerario planteado. A partir de allí, se iniciaron las clases teóricas, la conversación literaria y las sesiones de lectura, organizadas en diversos momentos: lectura individual (en el hogar y en la institución), lectura compartida y en voz alta (en ambos ámbitos), y lectura guiada (en la institución). Los clubes de lectura constituyeron una herramienta fundamental no sólo para promover la alfabetización, sino también para fomentar el trabajo colaborativo y favorecer una comprensión profunda de los textos y sus contextos.

A estas actividades se sumaron instancias de escritura. En paralelo con la práctica lectora, los y las estudiantes confeccionaron una bitácora de lecturas grupal, que incluyó síntesis de cada capítulo, análisis de personajes, citas textuales y reflexiones tanto individuales como colectivas. Durante el proceso de escritura, se consideraron diversos aspectos: determinación del tema, elementos de ficción y no ficción, análisis del espacio y tiempo, sentimientos de los protagonistas, factores socioculturales y el uso del lenguaje. Se prestó especial atención a las situaciones narradas y a los puntos de vista presentes en los textos, a partir de lo identificado por los y las estudiantes. Cada instancia requirió una conversación previa y un debate para la selección del material que posteriormente se incorporó a la bitácora. Además, se incentivó la participación activa

de cada integrante del grupo, permitiéndoles aportar su impronta creativa. Se trabajaron habilidades como la renarración, la explicación y la argumentación. En función de los objetivos del PPA, esta actividad se consolidó como un espacio de fortalecimiento y refuerzo de la escritura, promoviendo el desarrollo y la profundización de competencias básicas en contextos específicos.

En cuanto a los recursos didácticos empleados, estos se dividieron en dos categorías: tecnológicos y analógicos. Los primeros están relacionados con la aplicación de diversas tecnologías para la construcción del conocimiento, denominadas Tecnologías del Aprendizaje y el Conocimiento (TAC). Estas herramientas, estrechamente vinculadas a las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), facilitan el proceso de enseñanza-aprendizaje tanto para el docente, encargado de seleccionar las más adecuadas para su implementación en el aula, como para el alumnado, quien se beneficia de ellas en su formación. Para esta propuesta, se utilizaron herramientas como Genially, Canva, aplicaciones de gamificación, plataformas como YouTube y Netflix, celulares, proyectores y computadoras, entre otras.

En lo que respecta a los recursos analógicos, el principal instrumento empleado fue el libro de texto, en este caso, un itinerario compuesto por tres novelas. Además, se utilizaron herramientas convencionales como el pizarrón, la carpeta y la tiza, entre otras.

Como cierre del proyecto, se llevaron a cabo actividades de exposición y oralidad. Los y las estudiantes realizaron presentaciones expositivo-reflexivas bajo un formato estilo Booktubers, en las que compartieron sus experiencias y aprendizajes. Estas instancias generaron momentos de profunda reflexión, no solo en torno a la temática abordada, sino también respecto a las emociones y sentimientos que suscitaron estos acontecimientos en un contexto contemporáneo atravesado por problemáticas discriminatorias y discursos de odio, tales como guerras, conflictos, *bullying*, racismo, abusos, violaciones a los derechos humanos y desigualdad social. La argumentación se constituyó en la habilidad central que los y las estudiantes pusieron en práctica, permitiéndoles defender sus posturas de manera fundamentada.

Metodología

El presente proyecto ha atravesado diversas instancias de estudio y toma de decisiones respecto a las metodologías más adecuadas, considerando el marco general del PPA y los Diseños curriculares provinciales, las orientaciones de los programas sobre Educación, Memoria y Derechos Humanos, así como la temática abordada. En consecuencia, se han implementado las siguientes estrategias metodológicas:

Textos Literarios

El objetivo general del PPA es fortalecer los procesos de lectura, escritura y comprensión lectora en estudiantes de los niveles de educación obligatoria, en sus distintas modalidades, y en la educación superior, en el marco de una concepción de la alfabetización amplia y universal. Una de las líneas prioritarias del programa es el diseño de itinerarios de lectura, lo que sustenta la propuesta aquí presentada.

Colomer (2005) define los itinerarios de lectura como un conjunto de textos ordenados de manera que su lectura consecutiva permita el enriquecimiento progresivo de las competencias lectoras y literarias. Estos itinerarios pueden organizarse en torno a temas, géneros, autores o habilidades específicas de comprensión lectora. Para este proyecto de intervención se seleccionó un itinerario centrado en la temática del Holocausto judío, fundamentado en que las obras seleccionadas narran el mismo hecho histórico desde diferentes perspectivas: la de dos niños de ocho años, una adolescente de catorce años y un sobreviviente adulto.

Itinerario de lecturas

- *El niño con el pijama de rayas* (2006), de John Boyne, narra la historia de Bruno, un niño de ocho años que, debido al ascenso de su padre en el ejército nazi, se muda con su familia a una casa cercana a un campo de concentración. En su exploración del entorno, descubre a Shmuel, un niño que vive al otro lado de la alambrada y viste un “pijama de rayas”, el uniforme del campo de concentración.

- *El diario de Ana Frank* (2021) es un testimonio autobiográfico escrito por Ana Frank mientras se ocultaba con su familia durante la ocupación nazi en los Países Bajos (1942 – 1944). En su diario, al que llama “Kitty”, registra su vida cotidiana y sus reflexiones sobre la guerra y la humanidad.
- *Maus: Relato de un superviviente* (2022), de Art Spiegelman, es una novela gráfica que relata la historia de Vladek Spiegelman, sobreviviente del Holocausto. Publicada por entregas entre 1980 y 1991, la obra se distingue por su estilo artístico, en el que los judíos son representados como ratones y los nazis como gatos. La narrativa alterna entre las experiencias de Vladek durante la Segunda Guerra Mundial y la relación del autor con su padre en el presente.

Además de las lecturas, se incorporaron recursos complementarios, como videos de YouTube, documentales y podcasts.

Clubes de Lectura

Los clubes de lectura constituyen espacios de encuentro en los que un grupo de personas se reúne periódicamente para debatir sobre un libro o una serie de libros leídos individualmente. Estos clubes pueden adoptar distintos enfoques, pero su propósito general es fomentar el hábito lector y la discusión literaria en un entorno social. Montes (1999) señala que el club de lectura es un espacio de encuentro donde los libros sirven como puentes para el diálogo y la reflexión compartida. En este proyecto, la metodología se implementó mediante la organización de clubes de lectura en pequeños grupos donde cada equipo, tras leer una de las obras del itinerario, compartió su experiencia con el resto de la clase. Esta estrategia tuvo como objetivos fomentar el placer lector, promover la autonomía y la responsabilidad y propiciar la conversación literaria en un ambiente participativo.

Conversación Literaria

Chambers (2007) en su obra *Dime: Los niños, la lectura y la conversación*, destaca la importancia de la conversación literaria como herramienta fundamental para la comprensión y el disfrute de la lectura. Según el autor, la simple palabra “dime...” puede abrir un mundo de posibilidades: invita al lector o lectora a expresar sus pensamientos y sentimientos, fomentando una conversación rica y significativa sobre el texto. La conversación literaria no solo permite a las y los estudiantes clarificar sus pensamientos y considerar otras perspectivas, sino que también favorece la apropiación de los textos. En este proceso, el rol del docente como mediador resulta fundamental, proporcionando acompañamiento y orientación a lo largo del debate. Durante el desarrollo de la propuesta, las conversaciones literarias tuvieron múltiples objetivos, entre ellos compartir información, reflexionar sobre la lectura, intercambiar opiniones, fomentar el debate y fortalecer las habilidades de exposición y argumentación.

Bitácora de Lecturas

Son herramientas destinadas a registrar y reflexionar sobre el proceso lector. Consisten en cuadernos o diarios, físicos o digitales, en los que las y los lectores anotan impresiones, preguntas y comentarios sobre los textos leídos. Casany (2014) destaca que la escritura reflexiva en las bitácoras ayuda a analizar, sintetizar información y formular preguntas, promoviendo una lectura activa y crítica. Asimismo, permite a las y los lectores identificar ideas clave y establecer conexiones entre textos.

En este proyecto, la bitácora se utilizó para que las y los estudiantes registraran sus reflexiones sobre las obras leídas y las relacionaran con los demás textos del itinerario, favoreciendo el análisis y la sistematización de sus experiencias lectoras.

Socialización

Como instancia de cierre del proyecto, se realizó una socialización grupal en el aula, en la que las y los alumnos presentaron sus libros, bitácoras y reflexiones

sobre la lectura. Esta estrategia contribuyó al desarrollo de habilidades sociales, como la comunicación efectiva, la empatía y la colaboración, además de fomentar la confianza y el liderazgo.

En síntesis, la combinación de estas metodologías permitió fortalecer la comprensión lectora, la reflexión crítica y el disfrute de la literatura en un contexto de aprendizaje colaborativo y significativo.

Resultados y reflexiones generales

Los resultados obtenidos en el proyecto de intervención pedagógica evidencian la relevancia de implementar propuestas que no solo fortalezcan las competencias lingüísticas de las y los estudiantes, sino que también propicien una formación integral con impacto social. Como se ha observado, el proceso de trabajo permitió, por un lado, mejorar las habilidades de escritura, lectura, oralidad y argumentación, y, por otro, generar un espacio de construcción identitaria y de conciencia histórica en torno al Holocausto. La escritura de la bitácora no solo incentivó el desarrollo de conocimientos lingüísticos y gramaticales, sino que también posibilitó una profundización analítica del contexto histórico y de la reflexión sobre el lenguaje.

Desde una perspectiva pedagógica, estos logros se alinean con los principios de la alfabetización avanzada, entendida no solo como el dominio instrumental de la lengua, sino como un proceso que involucra la interpretación crítica de los discursos y su vinculación con problemáticas sociales (Cassany, 2014). La implementación de estrategias de lectura y escritura en torno a un tema complejo como el Holocausto permitió consolidar habilidades argumentativas y fortalecer la capacidad de análisis de las y los estudiantes, promoviendo el pensamiento crítico y la conciencia histórica.

Asimismo, el proyecto generó un impacto significativo en la dimensión socio-afectiva del estudiantado. La reducción de la sensación de aislamiento y la construcción de un sentido de pertenencia dentro del grupo evidencian que las prácticas de lectura y escritura pueden constituirse en herramientas de inclusión y participación. En este sentido, la literatura y la producción escrita no

solo cumplen una función educativa, sino que también operan como dispositivos de memoria y compromiso social.

Desde la perspectiva docente, la experiencia resultó enriquecedora tanto en el plano profesional como en el personal, al constatar el impacto del proyecto en la motivación y el aprendizaje de los distintos cursos. La enseñanza de la Lengua y la Literatura, en este contexto, trasciende el mero aprendizaje disciplinar para convertirse en una práctica situada que conecta el pasado con el presente, promoviendo una educación humanista y transformadora (Freire, 1970).

En conclusión, los resultados del proyecto subrayan la importancia de incorporar en el aula temáticas de relevancia histórica y social a través de prácticas pedagógicas innovadoras. La integración de la lectura, la escritura y el análisis crítico en torno a problemáticas significativas no solo favorece el desarrollo de competencias académicas, sino que también forma sujetos capaces de interperlar su realidad y actuar como agentes de cambio en sus comunidades.

Conclusiones finales

El proyecto de intervención pedagógica “Las voces del Holocausto” ha demostrado el impacto de la educación en la formación de ciudadanas y ciudadanos críticos y comprometidos con la memoria histórica. Más allá del aprendizaje disciplinar, la propuesta permitió a las y los estudiantes desarrollar habilidades de análisis, reflexión y argumentación, promoviendo un acercamiento profundo a la historia desde una perspectiva ética y social. En un contexto en el que los discursos de odio y la intolerancia están más vigentes y virales que nunca, la educación se consolida como un pilar fundamental para la construcción de una sociedad basada en el respeto y la justicia.

Para garantizar la efectividad de iniciativas similares, es fundamental una planificación rigurosa que contemple tanto la sensibilidad del tema como los objetivos pedagógicos. En este sentido, algunas recomendaciones clave incluyen: a) formación y capacitación docente en educación en derechos humanos y memoria histórica; b) diseño de estrategias didácticas que favorezcan la investigación, la lectura crítica y el debate reflexivo; c) creación de un entorno

de aprendizaje seguro que facilite el diálogo y la expresión de emociones; d) articulación interdisciplinaria para enriquecer el análisis histórico, literario y filosófico; e) evaluación continua centrada en la construcción del pensamiento crítico y la apropiación significativa de los contenidos; y f) fomento del trabajo colaborativo e integración de la comunidad educativa en el desarrollo del proyecto.

En definitiva, el aprendizaje sobre el Holocausto no debe reducirse a un ejercicio académico, sino convertirse en una herramienta para la construcción de una memoria activa y transformadora. La educación, entendida como un espacio de reflexión y compromiso, tiene el potencial de formar ciudadanas y ciudadanos que no solo comprendan la historia, sino que también se involucren en la defensa de los derechos humanos y la promoción de una convivencia pacífica y democrática.

Referencias

- Ander-Egg, E. (2000). *Metodología y práctica del desarrollo de proyectos*. Ediciones Magisterio del Río de la Plata.
- Andruetto, M. T. (2009). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Comunicarte.
- Arana, J., & Galindo, B. (2009). *Leer y conversar: Una introducción a los clubes de lectura*. Trea.
- Bajour, C. (2015). *Oír entre líneas: El valor de la escucha en las prácticas de lectura*. El hacedor.
- Boyne, J. (2006). *El niño con el pijama de rayas*. Norma Editorial.
- Bruner, J. (1997). *La educación, puerta de la cultura*. Visor.
- Cassany, D. (2014). *La cocina de la escritura* (23ª ed.). Anagrama.
- Chambers, A. (2007). *Dime: Los niños, la lectura y la conversación*. Fondo de Cultura Económica.
- Colomer, T. (2005). *Andar entre libros: La lectura literaria en la escuela*. Fondo de Cultura Económica.
- Devetach, L. (2008). *La construcción del camino lector*. Comunicarte.
- Frank, A. (2021). *El diario de Ana Frank*. Eudeba.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.
- Frugoni, S. (2010). La literatura dentro y fuera de la escuela (y en el medio). *El Toldo de Astier*, 1(1), 1-8. <https://core.ac.uk/download/pdf/15772973.pdf>
- Ministerio de Educación de la Provincia de Jujuy (2018). *Diseño curricular para la educación secundaria: Ciclo Orientado 2018. Tomo 2: bachillerato con orientación en Ciencias Naturales*. Ministerio de Educación de la Provincia de Jujuy. https://drive.google.com/file/d/1TQ60P7G5KwU_yKC_flzAYFzFf_NSpGdn/view
- Ministerio de Educación de la Provincia de Jujuy (2018). *Diseño curricular para la educación secundaria: Ciclo Orientado 2018. Tomo 3: bachillerato con orientación en Ciencias Sociales y Humanidades*. Ministerio de Educación de la Provincia de Jujuy. https://drive.google.com/file/d/1H4Y_Amb_6Uzv5tNhVT0gV65YzOXPiYR5/view
- Ministerio de Educación de la Provincia de Jujuy (2024). *Plan Provincial de Alfabetización*. Ministerio de Educación de la Provincia de Jujuy. <https://educacion.jujuy.gob.ar/ppa/#1714070877604-f4a4bc14-04f3>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill.
- Montes, G. (1999). *La frontera indómita: En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. Fondo de Cultura Económica.
- OEA / Ministerio de Educación de la Nación. (2010). *Educación, memoria y derechos humanos: Orientaciones pedagógicas y recomendaciones para su enseñanza*. Ministerio de Educación de la Nación.

- Petit, M. (1999). El papel de los mediadores. En *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura* (pp. 153-196). Fondo de Cultura Económica.
- Petit, M. (2001). *Leer el mundo: Experiencias actuales de transmisión cultural*. Fondo de Cultura Económica.
- Petit, M. (2008). *Elogio de la lectura*. Fondo de Cultura Económica.
- Spiegelman, A. (2022). *Maus: Relato de un superviviente* (10ª ed.). Reservoir Books.
- Vygotsky, L. (1934). *Pensamiento y lenguaje*. Editorial Paidós.