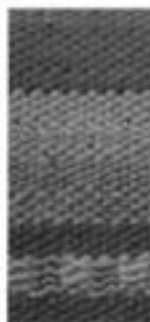
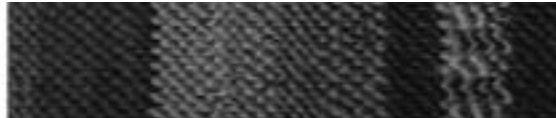


TOMO 1

NUESTRO NOA

HACIA LA
CONSTRUCCIÓN
DE CONOCIMIENTOS
SOCIALES
EMANCIPATORIOS





Revista NUESTRO NOA es una publicación de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy.

Para solicitar información referida a su distribución, difusión e intercambio dirigirse a:

Secretaría de Extensión - Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - UNJu
Otero 31 - (4600) San Salvador de Jujuy - Jujuy - Argentina.
Correo Electrónico: nuestronoa@fhycs.unju.edu.ar



UNJu
Universidad
Nacional de Jujuy

FHycS
FACULTAD DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS SOCIALES

ISSN IMPRESO 1852-8287

ISSN ONLINE 2591-6645

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Impreso en la Imprenta de la UNJu
San Salvador de Jujuy - Jujuy - Argentina
Julio de 2016





AUTORIDADES

**FACULTAD DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS SOCIALES**
UNIVERSIDAD NACIONAL DE JUJUY

DECANO

DR. RICARDO SLAVUTSKY

VICEDECANO

LIC. BENITO CARLOS ARAMAYO

SECRETARIO ACADÉMICO

MG. IVÁN GUSTAVO LELLO

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

LIC. JULIÁN HAMITY

SECRETARIO DE EXTENSIÓN

LIC. HÉCTOR FEDERICO RODA

SECRETARIO DE POSGRADO

DR. OMAR JERÉZ





DIRECTOR

DR. RICARDO SLAVUTSKI
FHyCS - UNJu

EDITOR RESPONSABLE

LIC. FEDERICO RODA
FHyCS - UNJu

COMITÉ EDITORIAL

DR. DANIEL ENRIQUE YEPEZ
CONICET

DR. CARLOS SALTOR
UNT

DR. FÉLIX RUBÉN AGÜERO
CONICET

DRA. ILDA BEATRIZ GARRIDO
UNT

DR. JUAN PABLO FERREIRO
UNJu

DRA. ELENA BELLI
UNJu

COMITÉ DE REDACCIÓN Y DISEÑO

LIC. JULIETA NOCETI
TÉC. VALERIA ABRAHAM





ÍNDICE

El *hombre invencible* de Howard Fast. Una lectura metacrítica.

MARÍA SOLEDAD BLANCO

19-36

El vino en la literatura griega clásica.

PATRICIA ALEJANDRA CALVELO

37-50

Escenas áulicas de lectura y escritura en el campo de la de la educación superior de la provincia de Salta.

FERNANDA MARÍA ÁLVAREZ CHAMALE

51-72

Formas del "terror y del temblor". De la *sophrosyne* en *Áyax* de Sófocles.

ALVARO FERNANDO ZAMBRANO - MÓNICA GABRIELA RIVERA

73-85

Hacia una cartografía histórico-literaria del microrrelato en el noroeste argentino desde los '80 hasta el presente.

GLORIA CARMEN QUISPE

87-104

La concepción de pueblo originario en un documental jujeño.

NORA MARINA MAMANÍ

105-113

La heterogeneidad latinoamericana y su reflejo en la novela *Cielo de Tambores*.

MARÍA JOSÉ BAUTISTA

115-149

La mujer en el Jujuy colonial: léxico de designación.

NOELIA REBECA FARFÁN ZAMBONI - MARÍA CECILIA PINIELLA

151-169





INDEX

The Unvanquished By Howard Fast. A metacritique reading.
MARÍA SOLEDAD BLANCO

19-36

Wine in classical greek literature.
PATRICIA ALEJANDRA CALVELO

37-50

Reading and writing classroom scenes in the field of higher education in the province of Salta.
FERNANDA MARÍA ÁLVAREZ CHAMALE

51-72

Forms of "terror and tremor". About the *sophrosyne* in *Ájax* from Sophocles.
ALVARO FERNANDO ZAMBRANO - MÓNICA GABRIELA RIVERA

73-85

Towards a mapping of historical literary short story of northwestern Argentina from 1980 to date.
GLORIA CARMEN QUISPE

87-104

The conception of native people in a documentary from Jujuy.
NORA MARINA MAMANÍ

105-113

Latin-american heterogeneity. Reflecting on the novel *Cielo de Tambores*.
MARÍA JOSÉ BAUTISTA

115-149

Women in colonial Jujuy: lexicon designation.
NOELIA REBECA FARFÁN ZAMBONI - MARÍA CECILIA PINIELLA

151-169





REGLAMENTO DE PUBLICACIONES

Revista NUESTRO NOA es una publicación semestral que contiene artículos científicos de diversas disciplinas de las Ciencias Sociales y de las Humanidades, destinada a todos los niveles de lectores interesados en las ciencias del hombre desde una visión crítica. El objetivo principal de la revista es articular los esfuerzos de los investigadores que realizan su actividad en las ciencias sociales, con la meta de encontrarnos en la producción teórica y empírica, apuntando a desarrollar un debate positivo sobre la realidad que se nos impone como urgencia.


Los trabajos deben ser originales e inéditos, por lo que los autores se deben comprometer a no enviar éstos a otras publicaciones mientras se encuentren bajo la consideración del Comité Editorial. Los artículos serán sometidos al proceso de arbitraje de doble ciego.

El envío de trabajos supone la aceptación de las normas y condiciones de publicación por parte de los autores. Las propuestas que no se ajusten a las mismas no serán consideradas por los editores. Tampoco se aceptarán modificaciones ni ediciones en los artículos una vez iniciado el proceso de edición, y los editores podrán realizar modificaciones de estilo. Todas las correcciones hechas por los editores deberán ser aprobadas por los autores de los trabajos en el plazo de una semana desde la fecha en que se envió el artículo final.

Los trabajos aceptados serán publicados en forma impresa, pudiendo en el futuro ser reeditados en una versión electrónica.

NORMAS EDITORIALES

1. La primera página contendrá: el título, que debe estar en mayúsculas, con negrita y alineación centrada y la traducción al inglés del mismo, que estará en mayúsculas, en cursiva y en el margen izquierdo. En el margen derecho deberá agregarse nombre y apellido del/los autor/es, título obtenido, pertenencia institucional, dirección de correo electrónico y fecha de realización del artículo en llamada al pie en la primera página. Todos los trabajos deben ser presentados



con un resumen en español de hasta 200 palabras y un abstract en inglés. Se deben incluir cuatro (4) palabras claves ordenadas alfabéticamente.

2. Los trabajos presentados deberán estar escritos en Times New Roman, tamaño doce, texto justificado, interlineado sencillo.

3. El texto deberá estar escrito en español, en formato “.doc”, presentado en un procesador de texto Word o algún otro compatible.

4. Los títulos principales deben estar en mayúsculas, con negrita y sin subrayado, en el margen izquierdo. Los títulos secundarios deben estar en mayúscula/minúsculas, sin negrita y sin subrayado, en el margen izquierdo.

5. Para resaltar partes del texto o utilizar palabras en idioma diferente al español se usará letra cursiva, sin negrita ni subrayado.

6. Citas: Las citas de menos de tres renglones deben ir entre comillas con la fuente correspondiente de acuerdo con el siguiente formato: autor-año, por ejemplo (BINFORD; 1994) Las citas de más de tres renglones deben ir en párrafo aparte con sangría izquierda y derecha de 1 cm. Al final de las mismas se citará el autor con el formato mencionado arriba. Si la cita termina con puntos suspensivos y es textual, estos deben ir antes de las comillas. Si en el interior de una cita el autor quiere aclarar algo, la aclaración debe ir entre paréntesis cuadrados. Si se desea suprimir algo en el interior de la misma deberá colocar en su lugar puntos suspensivos encerrados en paréntesis. Si se quiere destacar una o más palabras en el texto, debe emplearse negritas.

7. Las notas deberán figurar numeradas correlativamente, a pie de página.

8. Los cuadros, tablas, gráficos, fotos y mapas deberán entregarse en archivos separados, digitalizados, numerados e indicando su ubicación



en el texto. Éstos serán presentados en formato “.jpg” o “.tiff”, con una resolución de 300 dpi.

9. Las referencias bibliográficas deberán ir al final del texto y estar ordenadas alfabéticamente, sin sangría ni viñetas, respetando el sistema APA. Ejemplos:

Libros:

Binford, L. R. (1994). En busca del pasado. Descifrando el registro arqueológico. Barcelona. Crítica.

Artículos en Libros:

Fonseca, C. (2004). Antropólogos para que? O campo de atuação profissional na virada do milênio. En F.

Trajano y G. Lins Ribeiro (Ed.), O campo da antropología no Brasil (pp. 69-91). Brasil: Contracapa//ABA.

Artículos en Publicaciones periódicas:

Steil, C. A. (2004). Catolicismos e memória no Rio Grande do Sul. Debates do Ner, 5, pp. 9-30.



EDITORIAL

El número siete de NUESTRO NOA es la concreción del trabajo de la Secretaria de Extensión de la F.HyC.S. y de los compiladores designados en este número, Prof. Carlos Albarracín y Prof. Fernando Choque, lo que derivó en un nutrido abordaje del mundo de las letras, un abanico de temas que recorren perspectivas históricas y contemporáneas, autores clásicos y nuevos, poesía y mística, experiencias y reflexión. Las letras nos permiten estos encuentros, de voces y mundos: los antiguos, los ancestrales y los de hoy. Todos nuestros por la palabra y la escritura.

Nuestros lectores encontrarán en este número investigaciones que giran en torno a los estudios clásicos, trabajos filológicos, didácticos, y filosóficos. De igual modo se aborda el campo de la oralidad y la tensión constante con la escritura, ya desde el análisis de las formas de la comprensión y producción lectora, ya desde su concreción en la literatura a través de la crítica a diversas obras. En ese mismo orden de problematizaciones se tratan temáticas que hacen a la construcción de la literatura regional del NOA y del Sur argentino, su proyección y su aporte a la literatura nacional. Igual relieve tiene entre las indagaciones realizadas al campo de literatura europea. Por último, surge a la luz la preocupación en torno a las prácticas de lectura y escritura en los diferentes niveles educativos, en particular el Superior y/o Universitario y propuestas de abordajes para generar nuevas lecturas en sus áreas de estudio.

El diálogo que conlleva la publicación de investigaciones en una revista producida en un contexto regional con proyección nacional, promueve la continuidad en nuevos trayectos de conocimiento e investigación.

Esperamos que el lector de estas páginas pueda sumergirse y encuentre en ellas sintonías temáticas con las cuales dialogar y discutir.

Dr. Ricardo Slavutsky

*Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Jujuy*



EL *HOMBRE INVENCIBLE* DE HOWARD FAST. UNA LECTURA METACRÍTICA.

MARÍA SOLEDAD BLANCO
Profesora en Letras
Universidad Nacional de Jujuy
soledad_blanco@hotmail.com*

RESUMEN

En este trabajo estudiamos la reseña escrita por Andrés Fidalgo de la novela *El hombre invencible* (*The Unvanquished*, 1942) de Howard Fast. En ella se destacan tres ejes fundamentales de la novela: 1) la importancia del revisionismo histórico para reinterpretar la historia desde el presente; 2) el carácter heroico del hombre que, aun derrotado, consciente de sus debilidades y las de su ejército, continúa luchando por un ideal; y, ligado a los dos anteriores, 3) la reivindicación de la lucha por la libertad y la verdadera democracia como disputas universales, en el marco de un socialismo que plantee la libertad, la paridad ante la ley y la igualdad de oportunidades como derechos inalienables del ser humano.

Lo que Fidalgo rescata de la obra de Fast se relaciona con los postulados de *Tarja*: la posibilidad de escribir sobre la propia tierra, su gente, su carácter, su historia y, al mismo tiempo, escribir sobre todos los hombres, sus deseos y derechos. De esta manera, los posicionamientos estéticos e ideológicos de la revista constituyen la base desde la cual se escribe esta reseña y, simultáneamente, ésta funciona discursivamente como reproductora y difusora de aquellos posicionamientos.

Palabras clave: libertad, reseña, revisionismo histórico, tradición universal.

Fecha de Recepción: 07 de junio de 2015 - Fecha de Aceptación: 22 de junio de 2015

* Junio de 2015

THE UNVANQUISHED BY HOWARD FAST. A METACRITIQUE READING

ABSTRACT

On this work, we study the critic review written by Andrés Fidalgo about the novel *The Unvanquished* (1942) by Howard Fast. He highlights three cornerstones of the novel: 1) the importance of historical revisionism to reinterpret the story from the present; 2) the heroic character of the man who, even defeated, even aware of his weaknesses and the weaknesses of his army, continues fighting for an ideal; 3) the claim of the struggle for freedom and true democracy as universal disputes, within a patriotic socialism that proposes freedom, equality before the law and equal opportunities as inalienable rights of human beings.

Fidalgo rescues from Fast's novel some aspects related to the postulates of the magazine *Tarja*: the ability to write about the land itself, its people, its nature, its history and, at the same time, write about all men, their wishes and their rights. Thereby, the aesthetic and ideological positions of the magazine are the basis from which this review is written and, simultaneously, it works discursively as reproductive and disseminator of those positions.

Keywords: freedom, review, historical revisionism, universal tradition.



INTRODUCCIÓN

Las reseñas de libros publicados en la revista jujeña *Tarja* (1955-1961) no constituían meros comentarios, sino verdaderas críticas de libros en las que se trazaba una determinada perspectiva de la literatura y se adhería a una tradición literaria. En este trabajo estudiamos la reseña escrita por Andrés Fidalgo a la novela *El hombre invencible* (*The Unvanquished*, 1942) de Howart Fast, partiendo de considerar que los posicionamientos estéticos e ideológicos de la revista constituyen la base desde la cual se escriben las reseñas y, al mismo tiempo, éstas funcionan discursivamente como reproductoras y difusoras de aquellos posicionamientos, en un juego dialéctico que implica que lo discursivo es un "producto" social al mismo tiempo que un "instrumento" para reproducir o transformar la sociedad¹.

En este trabajo, a partir de este posicionamiento teórico-metodológico, estudiamos la reseña escrita por Fidalgo a la obra de Howard Fast y, sobre todo, las características por las que dicha obra es apreciada. Nos servimos, para ello, de distintos estudios críticos sobre *El hombre invencible* que alumbran sus diversos sentidos que conforman la unidad polifónica de toda reseña. Buscamos con ello reconstruir los valores literarios, políticos y/o sociales de los que la obra ha sido cargada por distintas lecturas para comprender desde qué lugar el escritor jujeño juzga la novela de Fast y, a través de ellos, dos procesos subyacentes: la tradicionalización y la construcción de la propia identidad grupal.

EL HOMBRE INVENCIBLE: UNA FORMA DE HEROICIDAD

El hombre invencible fue publicado cuando recientemente había ocurrido el ataque a la base militar estadounidense de Pearl Harbor y la incorporación definitiva de los Estados Unidos en la Segunda Guerra

¹ Siguiendo el concepto de tradicionalización de Raymond Williams (1997), podemos considerar la reseña como una herramienta argumentativa a favor de una posición tomada por un grupo o autor, frente al campo literario, como una acción transformadora. La reseña inserta al texto reseñado en una cadena discursiva (junto a otras obras reseñadas, textos de opinión y la propia práctica escrituraria) que lo re-significa. El crítico ejerce un rol creativo al valorar positiva o negativamente la obra, considerar el lenguaje utilizado, definir la genuina creación literaria de otros tipos de literatura, aportando claves de interpretación y, finalmente, insertándola en el marco de la construcción de una tradición.

Mundial. En Europa, las fuerzas del eje parecían dominar la guerra; la civilización y la cultura representadas por Norteamérica y los aliados se creían en peligro de perderse.

Howard Fast centra su novela en un evento y un tiempo de la historia norteamericana que presenta cierta semejanza con las circunstancias en que escribe: la hora más oscura de la Revolución Americana, recién comenzada, impulsada por un ejército en formación, mal organizado y en gran parte indisciplinado que incluía sólo algunos soldados profesionales, mientras la mayoría poseía habilidades militares muy rudimentarias, y que se enfrentaba con la fuerza militar más poderosa del mundo.

El triunfo en la Guerra de los Siete Años había dejado a Inglaterra como la fuerza dominante en Europa. En los años en que transcurre la historia narrada por Fast (1775-1776), Inglaterra contaba con alrededor de ciento cincuenta mil hombres en tierra norteamericana, además de treinta mil mercenarios alemanes. El ejército de los Estados Unidos, por el contrario, tenía cerca de cinco mil hombres permanentes además de las milicias estatales (conformadas por campesinos, artesanos y, en ocasiones, delincuentes) que se les unían en ocasión de combate.

La inquietud del autor fue revelar cómo había sido posible que la unión de trece colonias (cada una de ellas identificada más con su historia particular que con un ideal común, como no fuera la independización) enfrentara y venciera a la superpotencia mundial.

La revisión histórica

El hombre invencible comienza a responder a esa preocupación, tomando como centro de representación la figura de un George Washington dubitativo y angustiado al que refiere en su título, que no carece de ironía puesto que el ejército conducido por Washington no sólo es vencido varias veces a lo largo de la novela, sino que además, cuando no sufre derrotas es porque ha escapado. Es un ejército en permanente huida, hasta el final en que derrota a los británicos en el famoso "cruce del Delaware".



La explicación histórica de la victoria final se apoya en el hecho de que los ingleses debían manejar y administrar la guerra a la distancia, y dado el apoyo generalizado que la revolución encontraba entre la población, era muy difícil alimentar a un ejército tan grande (Carmen de la Guardia Herrero, 2009). Howard Fast se inspira, además, en tres aspectos que también sistematiza Dave Palmer, quien estudia la condición militar de Washington:

- en primer lugar, el permanente traslado, la huida como estrategia, a fin de nunca darle la oportunidad a las tropas británicas de un combate frente a frente, sino a meras escaramuzas entre vanguardia británica y retaguardia norteamericana, o con milicianos improvisados de las aldeas.

- en segundo lugar, el carácter intrínsecamente federal del movimiento independentista norteamericano contribuyó a que no existieran centros militares y políticos únicos, sino que cada ciudad o estado tuviera sus propias milicias, aportando sólo parte de las mismas al ejército central. Aunque esto constituía una contra para la organización de una tropa más numerosa, también era un elemento favorable a la defensa permanente de la revolución. De ese modo se obligaba a los británicos o bien a dividir fuerzas o bien a atacar uno por uno los puntos de levantamiento, generando mayores gastos y cansancio.

- por último, el carácter aficionado, no profesional, de gran parte de los soldados estadounidenses. Su desobediencia llevaba a que, hastiados de huir, protagonizaran pequeños enfrentamientos en los que buscaban fastidiar al enemigo, no dejarlos descansar, cortar los caminos de su aprovisionamiento, etc., es decir, una suerte de guerra de guerrillas no planificada en la que participaban, incluso, quienes desertaban, mientras se dirigían a sus hogares (Palmer, 2012: 63).

El relato de *El hombre invencible* comienza en agosto de 1776 cuando el general británico William Howe desembarca con sus tropas en Long Island y ataca New York, expulsando de la ciudad al ejército norteamericano a mediados de noviembre, cuando se da captura a los soldados restantes en Manhattan. El ejército de Washington huye primero hacia Westchester y luego a Jersey, cruzando el río Delaware. En su trayecto, va disminuyendo debido a la alta cantidad de desertiones, aunque sus soldados libran pequeñas batallas aisladas y no planificadas que desorientan al enemigo acostumbrado a lidiar con ejércitos organizados.

Mientras tanto, Washington ha perdido casi todos sus cañones y municiones por la urgencia con que debe escapar de cada lugar donde asienta su ejército, perseguido tenazmente por los británicos. También ha perdido el contacto con dos divisiones de su ejército, comandadas por Horatio Gates (retrasado por las fuertes nevadas) y Charles Lee (militar profesional que tiene una baja opinión de Washington y decide permanecer cerca de Jersey defendiendo la ciudad).

La espera de esas fuerzas, las derrotas en las batallas anteriores y la pérdida de Nueva York dejan muchas dudas en Washington respecto de la posibilidad de ganar la guerra. La moral de las tropas es cada vez más baja y repercute en el propio general, quien se plantea permanentemente si es el indicado para comandar un ejército que no lo toma como autoridad militar. En la mirada de Fast, su única contribución a la mejora del estado de ánimo general son su porte y aparente serenidad exterior, que hacen pensar a los soldados que no huyen, que su jefe sabe lo que hace, mientras el lector accede a un estado anímico alterado y un razonamiento que no encuentra otro rumbo, otra estrategia, que escapar y alargar hasta el hartazgo la disputa.

Cuando cruzan el Delaware, en su escape, los americanos llevan consigo o destruyen todas las embarcaciones encontradas a lo largo del río en ambas direcciones. Los ingleses establecen puestos de avanzada en su margen y ordenan a sus tropas retirarse a cuarteles de invierno (proceder a reagruparse, reabastecerse y elaborar la estrategia para continuar la guerra apenas comenzada la primavera).



Entonces la moral de las fuerzas patriotas se ve impulsada por un nuevo folleto titulado “La crisis americana”², escrito por Thomas Paine, publicado el 19 de diciembre de 1776 en Filadelfia y leído al día siguiente, por orden de Washington, a todos los soldados. Tom Paine forma parte del Ejército Continental sobre todo como un arengador y Fast se detiene en su poder de persuasión:

“–Patriotas, escuchadme. Venid a mí y consolaos, porque hay consuelo, os lo aseguro. (...) ...permíteme que te tienda un emblema y una bandera que te guíen en la lid. Déjame que te diga que nada hay en esta tierra más glorioso que la libertad del hombre, ni meta más elevada que la libertad... (...) ¡Entonces podéis creerme cuando os digo como hombre, sólo como hombre, que Dios existe! ¡Digo que hay un Dios Todopoderoso que no abandona a su pueblo a la destrucción de los tiranos! (...) Digo que estamos ganando –tronaba–. Digo que si la tierra se abriera y se tragara hasta el último de nosotros, todavía habríamos ganado, porque el mundo no olvidará. Somos un pueblo pacífico, un humilde pueblo que tomó las armas sólo por los sagrados derechos del hombre. ¿Qué importa quién gane la batalla? ¡Mi triunfo está aquí!” (p. 216-217).

Este texto alienta a los soldados y mejora su tolerancia a las difíciles condiciones, además de provocar en los oficiales un entusiasmo por pensar nuevas estrategias de batalla. Progreso que se ve acompañado con la llegada, ese mismo día, de la tropa de dos mil hombres

² El texto, muy conocido y divulgado en la historia norteamericana, no es citado textualmente por Howard Fast, sino sólo mencionado, posiblemente por su ya amplia difusión entre la gente común. Dice el texto: “Estos son los tiempos que prueban las almas de los hombres. El soldado de verano y el patriota de fin de semana, en esta crisis, se encogen ante el servicio de su país, pero el que se destaca AHORA, merece el amor y el agradecimiento del hombre y la mujer. La tiranía, como el infierno, no se conquista con facilidad, sin embargo, tenemos este consuelo con nosotros, de que cuanto más dura el conflicto, más glorioso es el triunfo. Lo que obtenemos demasiado barato, lo estimamos a la ligera. Esta carestía es lo que da a todo su valor. El cielo sabe cómo poner un precio adecuado a sus bienes, y sería extraño, si tan celestial don, como la libertad, no termina siendo altamente costoso” (cit, por Hentz, 2010: 27). Thomas Paine también era autor del ensayo Sentido común, un panfleto radical en el que ridiculizaba la institución monárquica, defendía el republicanismo puro y concluía que era de “sentido común” que los Estados Unidos quisieran romper sus lazos con la atrasada polis europea.

comandada por el general John Sullivan en reemplazo de Lee³. Más tarde arriban la división de Gates y mil milicianos provenientes de Filadelfia bajo el mando del coronel John Cadwalader. Washington está ahora, por primera vez en toda la guerra, en condiciones de pensar una acción ofensiva, por lo menos contra el reducido grupo de tropas británicas que mantenía la posesión de Nueva Jersey.

Cruza el río Delaware, que comenzaba a congelarse, el 25 de diciembre a la noche, y ataca por sorpresa a los mercenarios alemanes en Trenton, Nueva Jersey. Esa constituyó la primera victoria significativa del ejército estadounidense y un fuerte impulso para las batallas que le siguieron. El triunfo tuvo un marcado efecto en la moral de las tropas, el papel de Washington como líder fue asegurado y el Congreso ganó renovado entusiasmo por la guerra independentista (Palmer, 2012). En ese sentimiento esperanzador termina la novela de Howard Fast.

La invencibilidad del ser humano

Fast retrata a Washington en Nueva York, cuando comienza la batalla, como un hombre intranquilo, que no ha dormido durante seis días. Se muestra iracundo, amenazando con fusilar a cualquier hombre que huya de la batalla. También es un hombre lleno de dudas, que revisa en su mente los errores (permanentes) que comete en la planificación estratégica de las batallas y siente la culpa de las muertes que esos errores provocan. En el fondo, un hombre que se plantea si no está haciendo el rol que otro podría hacer mejor, y si su destino no era dedicarse al cuidado de la plantación familiar en Virginia y la caza como deporte, donde se sentía más cómodo. De allí el título del primer capítulo: "El cazador de zorros".

Fast capta hábilmente el estado de ánimo y desastre general en el capítulo 5, titulado irónicamente "El Ejército Libertador", pues allí se describen los actos de vandalismo que realizan sus soldados ebrios:

³ Lee había sido asesinado días antes cuando se aventuró fuera de la protección de sus tropas. La finalidad de este alejamiento depende de las versiones de los historiadores: por un lado, la versión oficial afirma que, proveniente de una familia aristocrática, buscaba alojamiento más confortable para él; por otro, los rumores afirmaban que tenía una reunión secreta para que le asignasen el comando general en lugar de George Washington. Fast adhiere, en esta obra, a esta última versión.



“Al caer la noche la ciudad se transformó en un pandemonio de oficiales que maldecían y exhortaban, muchachos que sollozaban y ciudadanos que se quejaban amargamente. Las riñas eran incesantes e infantiles, por mosquetes, mochilas, pañuelos, hogazas de pan. En el loco revoltijo de la salida de Brooklyn cada uno llevó lo que pudo, y cada uno clamaba ahora por las posesiones del otro. El espectáculo de las brigadas dispersas por las calles angostas, los ebrios extraviados, olvidados hasta del nombre de sus regimientos, llorando por camaradas que habían visto morir mientras huían, los cientos de desertores corriendo como locos por las boscosas colinas de Harlem Heights, ponía de relieve una situación harto desesperada.” (p. 69)

Durante este tiempo difícil en Nueva York, mientras que el ejército estaba en desorden, Washington escribe la carta al Congreso en la que expone su estrategia. Era un plan pensado a partir de la situación desesperante que consiste, esencialmente, en huir. En la carta expresa también los problemas de su tropa, que “no cumple ni cumplirá con su deber”, porque “son aficionados en la zona de guerra en comparación con los profesionalmente entrenados y disciplinados británicos” (p. 70).

Washington desconfiaba de una milicia o cualquier tipo de ejército del pueblo, aunque el escritor señala un rasgo atenuante en el carácter del comandante en jefe: sabía que mientras existiera el llamado Ejército Continental, por desastroso, desorganizado y amateur que fuese, seguirían existiendo los Estados Unidos de Norteamérica. Además, su fe en la causa de la revolución proviene del mismo pensamiento aristocrático liberal: para él, la independencia es un movimiento hacia la realización del concepto de libertad.

Su modo aristocrático de pararse frente a los demás es justamente lo que contribuye a la guerra. Sereno, suave en los movimientos y lento en su caminar, es la imagen en la que los soldados ven una esperanza, creen en la superioridad intelectual de ese hombre que nunca parece

desesperarse, aún en las peores circunstancias. Sólo una vez a lo largo de toda la novela, durante la Batalla de KipsBay, Washington pierde su famoso temperamento a la vista de la conducta cobarde de sus tropas, y en su furia y desesperación casi es capturado por los británicos, pero es rescatado por algunos oficiales. Según Fast, después de ese episodio "no volverá a caer en tal emoción en los seis años de guerra restante" (p. 97).

Incluso en la defensa del fuerte Washington. Los ingleses atacan enérgicamente por tierra, forzando la retirada estadounidense hacia el mar, donde los esperaban barcos enemigos. No había posibilidad alguna de escape y se pierden la fortaleza, los hombres y la valiosa munición y artillería. La derrota más devastadora de Washington se daba, irónicamente, en el fuerte que llevaba su nombre.

El hombre invencible no es un tratado de historia, sino una novela sobre una forma de heroísmo y de liderazgo, la de George Washington. Un hombre que es captado en la profundidad de sus cavilaciones acerca de la certeza o error de sus decisiones, pero que aún en la desesperanza, aún contra su propio deseo de volver a sus plantaciones, se levanta cada mañana para seguir. Interior convulsionado que se contrapone con su actitud, su fuerza física y emocional, su sentido del honor y su rechazo a cualquier manifestación de poder dictatorial.

El componente desmitificador está en el sentido irónico de su título, Washington es el "hombre invencible" no porque no sufra derrotas, sino porque aún derrotado, y en las peores circunstancias, sigue cumpliendo su papel, sigue adelante, aunque en su interior esté convencido de la derrota inminente. La imagen que tenemos ante nosotros es viva, real y creíble; un ser falible que sabe de falibilidad, pero actúa como debe actuar a pesar de las adversidades y, en ocasiones, de la falta de fe de los demás en su persona.

La novela realiza un convincente trazado de la evolución de la estatura interior del héroe. La transformación paulatina de su temperamento a través de una cadena ininterrumpida de fracasos, de decepciones constantes, y el consecuente aumento de la desesperanza, la incertidumbre, la duda, la angustia, la soledad y la nostalgia,



avizoran un hilo narrativo sobre el cambio interno, como lo señala el propio Howard Fast en el epílogo de la novela:

“El hombre que al disponerse a cruzar el Delaware era un chacarero de Virginia, un cazador de zorros, se transformó en la otra orilla en algo distinto, en un hombre de increíble talla (...) Y toda la polémica del mundo no puede cambiar los hechos de su admirable llaneza, su completo desinterés, su humilde respeto por aquellos que le pidieron que abandonara su hogar y combatiera por la revolución. Al serle otorgado el poder, supo asumirlo, dando para todos los tiempos el ejemplo del conductor ideal que sirve a su pueblo pero no lo somete” (p. 284).

Patriotismo socialista

Contemplada en la época de su lectura, en plena Segunda Guerra Mundial, la obra es un canto a la democracia representada por los Estados Unidos (Washington es “el padre de una nación que sería poblada por los infortunados y los oprimidos del mundo entero”, dice en su epílogo) frente al poder dictatorial representado en los países del eje nazi-fascista.

Fast explicita sus intenciones de restaurar el sentimiento patriótico, en el epílogo de la obra:

“Es lamentable que hacia fines del siglo XVII la redacción de la historia fuera todavía una mezcla de homilías, mentiras y leyendas. Hoy resulta difícil encontrar la verdad; y los americanos, en general, ignoran todo lo que Washington sufrió durante los ocho años que dirigió la revolución (...) Aquellos que doraron la revolución americana, preservándola en estuche de vidrio, ocultando un noble y valiente esfuerzo de la humanidad, doraron también al hombre que la condujo, y esta capa de barniz barato y resquebrajado ha llevado a millones de

americanos a rechazar con una sonrisa todo lo relacionado con George Washington. (...) Este libro es un esfuerzo por restaurar al hombre y a los hombres que lo rodeaban, no como dioses de lata, sino en cierta medida como yo creo que debían ser, como seres humanos aferrándose con firme determinación a una causa que bien podía considerarse perdida." (p. 285).

Para David De Leon (1979), Howard Fast forma parte de lo que denomina "marxismo patriótico" o "patriotismo socialista", surgido del Partido Comunista de los Estados Unidos (PCEUA) en la década del '30. Desde esta postura, se pensó revisar toda la historia norteamericana partiendo desde la revolución de 1776 y asumiendo que los valores que ésta promulgó en sus orígenes eran asimilables a los del socialismo, al punto que Earl Browder, líder del PCEUA por entonces, resumía así la propuesta: "El Comunismo es el Americanismo del siglo XX" (cit. por De Leon, 1979: 2).

Este comunismo americanista trató de presentarse, para captar el favor popular, como custodio de la Constitución y de la "democracia americana", basada en la libertad, la paridad ante la ley y la igualdad de oportunidades. Es un socialismo moderado que se propuso como el verdadero continuador del "sueño americano" y del *American way of life*, no como su aniquilador (De Leon, 1979: 3).

Este movimiento se explica porque el nacionalismo era una ideología que estaba profundamente arraigada en la historia, la lengua y la cultura del pueblo norteamericano. Su aprovechamiento fue un movimiento estratégico de la izquierda en un momento de tensión entre socialismo y capitalismo, tratando de demostrar (sobre todo a las clases populares) que los valores que habían dado origen a la nación se encontraban en el primero, y no en este último. El capitalismo era descrito como la representación de una minoría, mientras que el PCEUA defendía "una verdadera cultura nacional" (Georgi Dimitrov cit. por De Leon, 1979: 4).

En la práctica, los comunistas destinaron parte de sus esfuerzos a revalorizar movimientos anteriores en favor de los derechos populares



aunque esos movimientos no hubieran sido socialistas.

De Leon cita a Browder en este sentido, quien resume así la mirada que se tenía de la guerra independentista:

“Nuestros gigantes estadounidenses de 1776 eran los incendiarios internacionales de su época (...) La Declaración de la Independencia fue para ese tiempo lo que el Manifiesto Comunista es para los nuestros. Copie todas las editoriales más críticas de hoy contra Moscú, Lenin, Stalin, sustituya esas palabras por Norteamérica, Washington, Jefferson, y el resultado es una copia casi literal de las diatribas de los políticos reaccionarios ingleses y europeos contra nuestros padres fundadores de Estados Unidos. La Revolución era entonces “una doctrina ajena importada a América”, como ahora es “importada desde Moscú.” (1979: 11).

Siguiendo esta lógica, Howard Fast se inclina por la expresión literaria de ese patriotismo marxista, lo que York (2009) llama la “literatura militante”, aquella destinada a reivindicar los derechos de los trabajadores ganados desde su participación en las batallas independentistas, en las que negros, mujeres, sirvientes, etc., participaron convencidos de un ideal de igualdad. El motín de Pennsylvania se convierte en un antecedente de la lucha socialista a la luz del cristal con que el “marxismo patriótico” juzga y cuenta la historia.

Aunque tanto De Leon como York marcan el error en la narrativa de Fast de no comprender ni poder establecer la naturaleza del conflicto de 1776 (...) está claro que para el escritor (por entonces afiliado al partido comunista norteamericano) los verdaderos ideales norteamericanos eran portados por los oprimidos, los miembros de la clase obrera que sostuvieron el éxito de la revolución, aunque vivieron y murieron de manera invisible para la historia.

Fast, sin duda, propone algo más que la lucha de clases, y esto es la posibilidad del hombre de ser forjador de su propio destino. Estaba interesado en una historia particular en la medida que ésta reflejaba

el carácter universal de ciertas dicotomías esenciales de la existencia: el choque perpetuo entre la justicia y la injusticia, la miseria y la abundancia, las aspiraciones personales y las limitaciones sociales, la opción más fácil de renuncia y la más difícil de persistencia y esperanza. Este último tema del compromiso y el sacrificio es evidente en la novela, escrita en vinculación con circunstancias específicas, las derrotas de la Segunda Guerra Mundial y las problemáticas universales de la existencia.

LA FUNCIÓN LIBERADORA DE LA LITERATURA

La reseña de *El hombre invencible* comienza haciendo una distinción importante que brinda la clave de lectura de la obra: señala que Fast continúa "con la *interpretación* de temas históricos". Remarca así el carácter ficcional de la obra a reseñar, al tiempo que el afán interpretativo del autor; y también que, sobre una base de datos históricos, el estadounidense propone una hermenéutica de la propia historia que permita un acercamiento a la figura de George Washington desde un lugar distinto que el de la historia tradicional.

Destaca, sobre todo, la verosimilitud que imprime Fast no sólo al personaje central sino también a toda la circunstancia que lo rodea, lejos de la mirada mitificadora con que suelen representarse los hechos patrióticos:

"Lejos del héroe de tipo mitológico, lejos del héroe de pacotilla con que el cine en tinte equivoca incautos. Por todas partes la guerra, con su cortejo de hambre, frío, prostitución, suciedad y miseria; la guerra en la que participan hombres de carne y hueso que se emborrachan, se enferman y maldicen... y en lugar de boleros pegajosos, la canción pornográfica y la injuriosa, conque los ingleses se burlan de las huidas yanquis." (Fidalgo: p. 141).

El heroísmo de Washington, interpreta Fidalgo, está en ese ser de



carne y hueso que se repone después de cada derrota, continúa la batalla y sufre un proceso de transformación en el camino. Transformación que es provocada por el aprendizaje de las derrotas, y que va acompañada de una constante: la tenacidad, cuyo fundamento no es ninguna característica extraordinaria del héroe sino, simplemente, la convicción con que lleva adelante su tarea, el convencimiento en la causa que persigue:

“Desde las derrotas más vergonzosas hasta el éxito final, va cobrando forma la figura del hombre invencible (...) Washington va aprendiendo pacientemente algo en cada fracaso y, seguro de la justicia de su causa, persevera sin desanimarse.” (Fidalgo: p. 141).

El relato termina por destacar la importancia de la escritura, del escritor, en el acrecentamiento del sentimiento patriótico o del ideal de libertad por el que se lucha, que en este caso son lo mismo. Así como Tom Paine escribe en el marco de la lucha por la independencia y su papel es crucial para la misma, Fast espera también ejercer su influencia en el marco de una guerra mundial, y quizás también Fidalgo, tomando como ejemplo a este último, intenta pensar la propia sociedad, su cultura y su literatura desde la periferia de un país periférico, confiando en que tal esfuerzo dará sus frutos.

De este modo, adhiere a la visión revisionista de la historia que propone Fast, no desde la pura invención (“cada nombre de la novela pertenece a alguien que vivió y jugó su parte casi como se la detalla; hechos y conversaciones son relatados sobre la base de serios estudios”, dice Fidalgo) sino desde la libertad interpretativa del escritor en el presente.

El carácter documental es entonces menos importante (aunque no deja de tener valor) que la capacidad de la obra por interpretar el momento histórico que describe y, sobre todo, por su posibilidad de expansión de sentido que alcanza o bien una tradición como la que define Fidalgo o bien una problemática existencial, universal.

La revisión de la imagen sesgada de Washington es un replanteo

de las fuerzas sociales, económicas y discursivas en el presente, es la forma en que el escritor encuentra el modo de intervenir en el debate público y en la transformación de su sociedad y del mundo en su momento, y no en el pasado.

El escritor jujeño remarca que esta tradición en la obra de Fast tiene que ver con la dignidad humana y no con la mejora en términos capitalistas, lo que se encarga de aclarar explícitamente:

“La finalidad no era conquistar beneficios, propiedades o poderes como los de los caballeros, sino tan sólo un simple anhelo de libertad para tener derecho a levantar la cabeza y a gozar un poco de la alegría de vivir.” (Fidalgo: p. 14)

Significa una subversión de los valores de la sociedad moderna: contra los privilegios, la igualdad; contra el sometimiento, la libertad; y contra el individualismo, el socialismo (los amotinados “organizan cooperativas de trabajo y vida en común”, resalta Fidalgo).

Como mencionamos, *El hombre invencible* se publica en el momento tal vez más débil de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, y no es difícil establecer una relación entre ambos momentos, el de escritura y el del relato.

En esta dirección, la literatura tiene una función social importante: es capaz de marcar tradiciones (como la señalada de la lucha por la liberación) y hacer tomar conciencia de la continuidad de las desigualdades en las distintas formas de organización social. Para Fidalgo, los escritores tienen el rol de señalar esas estratificaciones y opresiones, combatir los clichés, las formas culturales establecidas, y no reproducir los mismos mitos. Función social que se conecta con la necesidad existencial de tratar de comprender al hombre como ser en el mundo, sus maldades, sus corrupciones, pero también sus valores y actos heroicos.

Al poner en escritura los hechos en que se manifiestan la lucha de clase y los conflictos existenciales, como lo hace Howard Fast, una novela se vuelve universal a pesar de su temática situada. Es contribuir al gran acervo mundial que permita desmitificar la historia y la cultura,



ofreciendo experiencias que pongan en tela de juicio lo sabido, lo sentido, lo creído. La lectura es, en este sentido, un acto liberador, como señala Benjamin Cremieux sobre la literatura europea de posguerra. Y no es casual que Fidalgo concluya su reseña citando al crítico francés, quien afirma que “el lector acude a la novela en busca de otras vidas que enriquezcan y multipliquen la suya”.

Si la escritura literaria es la producción de una historia localizada cuya temática es universal, la lectura debe desarrollar el proceso contrario: debe realizar una interpretación localizada de una problemática universal, de modo que la novela resulta, al decir de Fidalgo, “una caja de infinitas resonancias”.

CONCLUSIÓN

Lo que Fidalgo rescata de la obra de Fast, de acuerdo con los postulados de *Tarja*⁴, es la posibilidad de escribir sobre la propia tierra y su historia, la propia gente y su carácter, y conjuntamente, sobre todos los hombres, sus deseos y derechos. Porque reivindicando la libertad y la lucha de unos, se reivindica la de todos.

Por esta razón, Fidalgo omite toda consideración formal y estética minuciosa y propone una lectura centrada en destacar la mirada interpretativa de la historia que hace Fast, a la que él –como comentador– percibe y analiza desde lo político y desde lo existencial. En ambos sentidos, le importa destacar el rol del escritor en la lucha por la libertad.

Tanto Fidalgo como los demás directores de la revista, entienden que si una tarea del escritor es revisar el pasado y el presente deconstruyendo las representaciones dominantes, la misma importancia tiene examinar el campo literario y proponer aquellas versiones que mejor se ajustan a los principios grupales. La elección de las obras a reseñar sería un indicio de la identidad y de los valores que el grupo posee y, simultáneamente, una construcción de esa identidad y de esos valores.

⁴ Además de acentuar la necesidad de un carácter localizado de la literatura, que sostiene el compromiso con el medio propio y su gente (para mayor desarrollo respecto de los postulados de la revista, ver Blanco y Perassi, 2013), Tarja propone también inscribir la producción artística local y regional en la tradición literaria universal.

La selección está basada en criterios éticos y estéticos acerca de la tarea del escritor en relación con su entorno y su época, sobre la cual realizan un llamamiento hacia el futuro. Por lo tanto, el movimiento “hacia atrás” para rescatar de la historia literaria aquellos textos que sirven a su auto-construcción y auto-legitimación, está acompañado de movimiento “hacia adelante” proyectando ese canon hacia la construcción de una tradición literaria propiamente latinoamericana.

La constitución de una tradición, además de ser un mecanismo de identificación, es para *Tarja* una forma de acción sobre el campo literario. Es una forma de orientar la mirada en torno a la historia de la literatura universal e imprimir su huella en el campo cultural local.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV.: *Tarja*, Volúmenes I y II, Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Blanco, M. S. y Perassi, L. A. (2013). "*Las identidades de Jorge Calvetti: su puesta en juego en el debate intelectual de Tarja*" en Mirande, Eduarda (Dir.): *Jorge Calvetti. Entre el universo y el terruño*. Jujuy. Ediunju, 167-181.
- Crémieux, B. (1931). *Inquiétude et reconstruction. Essai sur la littérature d'après-guerre*. Collection Les Cahiers de la Nouvelle Revue Française, Paris. Gallimard.
- De La Guardia Herrero, C. (2009). *Historia de Estados Unidos*, Madrid. Sílex.
- De Leon, D. (1979). "*The popular front CPUSA and the revolution of 1776: a study in patriotic Marxism*". Humanities Working Paper, N° 39, California Institute of Technology: <http://resolver.caltech.edu/CaltechAUTHORS:20090730-125121807>
- Hentz, J. M. (2010). *The Real Thomas Paine*. Bloomington. iUniverse.
- Kaliman, R. (Dir.) (2013). *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Villa María, Córdoba, Argentina. Eduvim.
- Palmer, D. R. (2012). *George Washington's Military Genius*. Washington. Regnery Publishing.
- Williams, R. (1994 [1981]). *Sociología de la cultura*. Barcelona. Paidós.
- Williams, R. (1997 [1977]). *Marxismo y Literatura*. Barcelona. Península.
- York, N. (2009). "*Howard Fast's American Revolution*", *American Studies*, Vol. 50, No. 3/4 (Fall/Winter 2009), Mid-America American Studies Association, pp. 85-106:<http://www.jstor.org/stable/41287752>





EL VINO EN LA LITERATURA GRIEGA CLÁSICA

PATRICIA ALEJANDRA CALVELO

Doctora en Letras

HORACIO DANIEL MASSIMINO

Profesor en Castellano, Literatura y Latín

Facultad de Humanidades y Cs. Sociales

UNJu

patrocal@yahoo.com.ar*

RESUMEN

El presente trabajo tiene como propósito realizar un recorrido a través de la literatura clásica griega a los efectos de ver en qué géneros y momentos aparece el vino como elemento destacado y qué valores cobran su presencia en esos textos.

El *vino* hace su aparición en la épica, las diversas expresiones y especies líricas y el teatro –tragedia, drama satírico y comedia–, como así también en el elemento germinal de toda la literatura griega: el mito. Asimismo, a través del mito y el teatro, el *vino* lleva a la consideración de la religión dionisiaca.

El trayecto culmina en la lírica monódica, y dentro de ese marco, en los poemas de Alceo, algunos de los cuales se podrían calificar como el lugar de enunciación privilegiado del bebedor, pues en sus versos el vino –citando a Borges– “exalta la alegría o mitiga el espanto”. En efecto, este poeta enseña e invita a un mismo tiempo a beber y vivir.

Palabras Clave: épica, lírica monódica, literatura clásica griega, vino.

Fecha de Recepción: 28 de julio de 2015 - Fecha de Aceptación: 08 de agosto de 2015

*El presente trabajo es una versión revisada y corregida de un trabajo inédito elaborado en coautoría con el Prof. Horacio Daniel Massimino. Julio de 2015.

WINE IN CLASSICAL GREEK LITERATURE

ABSTRACT

This paper aims to go over Greek classical literature in order to see in which genres and passages the wine appears as a featured item and which semantic values it has in those texts.

Wine appears in Greek epic, in various lyrical expressions and species and in theater –tragedy, satirical drama and comedy– as well as in the germinal element of the whole Greek literature: myth. Likewise, through myth and drama, wine leads to the consideration of Dionysian religion.

The journey ends at monodic lyric, and within that framework, in Alcaeus of Mytilene's poems, some of which could be described as the drinker's privileged place of enunciation, because in his verses wine – quoting Borges– “exalts joy or mitigates horror”. Indeed, this Greek poet teaches and at the same time invites to drink and to live.

Keywords: classical Greek literature, epic, monodic lyric, wine.



Los antiguos griegos, en lo que se conserva de su vasta y rica literatura, han dejado testimonio no solamente de su gusto por el buen vino, sino de gran cantidad de datos acerca de qué vinos bebían, cómo lo hacían y de los múltiples significados que otorgaban al vino y al beber. Este tipo de referencias se halla en textos de todos los géneros literarios.

El presente artículo propone recorrer los textos representativos de los distintos géneros literarios a los efectos de ver cuándo aparece el vino y qué valor cobra su presencia en cada momento.

Como es de esperar, el punto de partida del itinerario serán los poemas homéricos, en donde el vino es omnipresente¹. De hecho, casi se podría decir que es el elemento que enmarca el paisaje, puesto que Homero –un aedo ciego que, a juzgar por las numerosas y ricas imágenes visuales y cromáticas que pueblan sus poemas, veía bastante bien– utiliza el particular epíteto “vinoso” (οἰνώψ Ἡῶπος: “del color del vino, rojo oscuro, oscuro”, derivado por supuesto de οἶνος, “vino”, étimo presente también en el cultismo *enología*) para referirse al mar: “el vinoso ponto”, como aparece en las siguientes citas²:

En *Ilíada*

“El mismo rey de hombres, Agamenón, les facilitó las naves de muchos bancos, para que atravesaran el vinoso ponto; pues ellos no se cuidaban de las cosas del mar.” (II, 613-14)

“Entonces, el divino Aquileo, el de los pies ligeros, tuvo otra idea: separándose de la pira, se cortó la rubia cabellera que conservaba espléndida para ofrecerla al río Esperquio; y exclamó, apenado, fijando los ojos en el vinoso ponto: (...).” (XXIII, 141-42)

En *Odisea*

¹ El recorrido no será cronológico sino que seguirá un criterio genérico, aunque se considerará la lírica monódica al final.

² Un epíteto que a los lectores del siglo XXI resulta particularmente curioso, y que mientras algunos traductores transcriben como “vinoso” o “del color del vino”, otros rechazan, pero que a los antiguos griegos probablemente no les resultaría extraño, sobre todo teniendo en cuenta que las variedades de vino de Lesbos eran mezcladas con agua de mar, lo que les otorgaba un gusto peculiar. (Howatson, 1991).

“He llegado en mi bajel, con mi gente, pues navego por el vinoso ponto hacia unos hombres que hablan otro lenguaje.” (I, 180)

“Atenea, la de ojos de lechuza, enviéles próspero viento; el fuerte Céfiro, que resonaba por el vinoso ponto.” (II, 423)

Pero la presencia del vino en Homero no se reduce a este epíteto. En *Iliada* el vino posee un carácter social y religioso, pues forma parte de dos de los momentos típicos de la vida de los héroes: como bebida que se ingiere durante y posteriormente a la comida, en el *symposion*³, y en las ocasiones en que se ofrecen libaciones a los dioses. Estas escenas se presentan con frecuencia conectadas, y así se constituyen en fórmulas repetidas una y otra vez a lo largo del poema.

El carácter sagrado del vino se muestra en las libaciones, que se llevan a cabo cuando se está por afrontar una empresa, para solicitar el favor de los dioses y en ritos funerarios. Las libaciones consisten en derramar parte del vino –que en ellas se utiliza puro, sin mezcla– en señal de ofrenda a los dioses, luego de lo cual se bebe el resto. Este acto sagrado coloca a la empresa y a quienes la perpetrarán bajo la protección de la divinidad. El acto es imprescindible, pues el no hacerlo dispone a los dioses en contra.

A lo largo de *Iliada* se practican numerosas libaciones. En el Canto III se realiza un juramento entre aqueos y troyanos que se sella con una libación. De hecho, la palabra griega σπονδή -ῥῶεῖν ἢ se utilizaba en este doble sentido, pues significaba a un tiempo “libación” y “pacto, convenio, alianza”. Así también se realizan libaciones en los cantos IX y XXIII del poema, ambas con carácter propiciatorio. La primera tiene lugar antes de enviar la embajada a Aquiles para aplacar su cólera y la segunda la realiza este mismo sobre la pira de Patroclo, para pedir vientos favorables que hagan arder el fuego.

³ En *Iliada* y *Odisea* la forma de alimentación es uno de los elementos que distinguen a los héroes de los dioses, que toman néctar y ambrosía. También los separan de los hombres comunes y de su audiencia, que difícilmente podrían tener acceso a la abundancia de carne asada y vino que reflejan los poemas (Atienza, 2007).



El vino constituye asimismo una ofrenda funeraria⁴. En este sentido, posee el mismo valor tanto en los funerales de Patroclo como en las exequias de Héctor. Las piras donde arde cada uno de los cuerpos, una vez consumidos estos, son apagadas con vino, como se observa en estas citas:

“—¡Atrida y demás próceres aqueos! Antes que nada, apagad la pira con refulgente vino, toda entera, por doquiera que se haya extendido el ímpetu del fuego. (Habla Aquiles; XXIII, 196)

(...) apagaron con vino chispeante la hoguera totalmente, por todos los lugares por cuantos había señoreado la furia de la llama.” (XXIV; 790-92)

Por otro lado, el vino recibe, en distintos contextos, connotaciones positivas o negativas. En los versos “Satisfechos en vuestros corazones de comida y vino (pues ellos son el vigor y el coraje) marcháos a dormir” (IX, 705-6)⁵, asistimos al empleo de dos términos, de sentidos muy próximos, que denotan el efecto positivo que el alimento y el vino provocan en el hombre: μένος ἦεος ἔ τὸς “fuerza, vigor, ímpetu, poder” y ἀλκή -ῆς ἡ: “fuerza, vigor, poder, valor, ánimo”. Lo curioso es que en otro pasaje se usan las mismas voces, pero esta vez con signo negativo, es decir, lo que en un momento se afirma que el vino da, en otro se dice que el mismo vino lo quita. Se trata del pasaje en que Héctor ingresa en el palacio de Príamo y es recibido por su madre Hécabe, que le ofrece vino al tiempo que le dice:

“Porque cuando un varón está cansado como tú estás ahora, defendiendo a tu gente, el vino grandemente aumenta su ardor” (VI, 258-62)

[A lo que Héctor, negándose:] “No suceda que me

⁴ El vino se empleaba como ofrenda funeraria desde la época micénica.

⁵ Los versos originales griegos son:

νῦν μὲν κοιμήσασθε τεταρπόμενοι φίλον ἦτορ
σίτου καὶ οἴνιοιο· τὸ γὰρ μένος ἐστὶ καὶ ἀλκή

dejes lisiado de mi ardor, y mi vigor yo olvide defensivo” (VI, 265)⁶

Finalmente, la embriaguez de los héroes homéricos, ya sea cierta o supuesta, aparece en forma de insulto en disputas entre ellos. Tal es el caso de la imprecación que lanza Aquiles contra Agamenón, cuando estalla en cólera en el primer canto del poema (verso 225). En ese momento lo llama οἴνοβαρής -ἐξῆ̃ “entorpecido por el vino; ebrio”, calificativo con el que comienza un largo y ofensivo discurso⁷.

En *Odisea*⁸ las referencias al vino son aún más frecuentes y numerosas que en *Iliada*, quizás por el carácter doméstico de gran parte de sus escenas. En efecto, en ninguna mesa falta vino, se lo escancia en toda ocasión.

Los primeros que aparecen bebiéndolo son los pretendientes, que malgastan el vino de Odiseo junto al resto de su hacienda. Esta acción es destacada una y otra vez en diferentes momentos y por diversos personajes. La frase más significativa respecto de ese accionar es la puesta en boca de Telémaco, quien dice: “beben el vino impunemente” (II, 57). No obstante, el vino que consumen los impíos pretendientes no es el mejor que hay en la casa de Odiseo, pues ése se reserva en espera de su regreso:

“—Nodriza, saca de las jarras un vino deleitable, el mejor después del que guardas en espera de que vuelva el divino Odiseo, si es que este héroe infortunado, escapando al destino de la muerte, llega algún día a su patria.”

Segundo en orden de calidad es el vino que, a instancias de Méntor, lleva Telémaco en su viaje como presente para los reyes que

⁶ En el original griego de *Iliada* el verso 265 del Canto VI es:

Μή μ' ἄπογειώσῃς μένεος, ἀλκίης τε λάθωμαι.

⁷ En *Odisea* XXI, v. 293 y sigs. se hallan reproches similares: Antinoo se dirige a Odiseo, sin saber quien es, porque ha osado proponerse para llevar a cabo la prueba del arco: “¡Oh, el más miserable de los huéspedes! (...) Sin duda te trastorna el dulce vino, que suele perjudicar a quien lo bebe ávida y desmedidamente. El vino dañó al indito centauro Euritión... (cita mitológica)”. Y en *Odisea* XIX, 122, conversación entre Penélope y Odiseo: “(...) no fuera que alguna de las esclavas se enojara conmigo, o tú misma, y dijerais que derramo lágrimas porque el vino me perturbó el entendimiento”.

En el mismo canto III de *Odisea*, Néstor refiere la disputa entre los atridas, quienes “nublados por el vino” convocan a una asamblea luego de la puesta del sol (o sea que son los atridas los que usan del vino de forma incorrecta y contraria a las normas de la civilización y los que pueden verse afectados por sus efectos): “Los dos, faltos de prudencia, y contrariamente al orden establecido, convocando la asamblea después de haberse puesto el sol (los hijos de los griegos acudieron con la mente nublada por el vino)”.

⁸ En este poema la misma naturaleza humana es definida a partir de la alimentación. Así los hombres son designados “bebedores de vino y comedores de pan”, porque el vino, como ya se expuso, es un elemento civilizador (Atienza, 2007).



combatieron en Troya⁹.

Al llegar a Pilos, Néstor ofrece a Telémaco y a los suyos un vino añejo de once años.

“Entonces el anciano prepara para cada uno de los presentes una copa llena de un vino que estuvo envejeciendo durante once años y que la intendente había ido a sacar de una jarra que acababa de abrir.”

En estas acciones el vino se constituye en signo de la nobleza –tanto en sentido social como moral– de quienes lo beben. En otras palabras, los reyes sólo son dignos de lo mejor, lo que incluye el vino, el alimento y la vajilla, como se hace patente en el reino de Néstor, donde los huéspedes son invitados a beber en copas de oro. Idéntica situación se ve en Esparta, en el reino de Menelao.

Aquí también el vino puede tener consecuencias nefastas. Sin duda, la más grave es la muerte de Elpenor, cuya sombra se aparece a Odiseo en el Hades para rogarle que regrese a enterrar su cuerpo, y le revela la forma en que perdió la vida en el palacio de Circe; allí, a causa de la embriaguez, no encontró la escalera y cayó desde un piso superior, lo que lo desnucó¹⁰.

Sin embargo, el vino no siempre conduce a la muerte, sino que puede ayudar a conservar la vida¹¹. En este sentido, se transforma en manos de Odiseo en instrumento que lo salvará a él y a los suyos de las garras de Polifemo. El episodio es asaz conocido: Odiseo consigue dormir al cíclope dándole de beber vino puro, luego lo ciega y logra finalmente huir de su cueva. El mismo escenario e idénticos personajes se recrean en el drama satírico *El Cíclope* de Eurípides, con el agregado de Sileno y, por supuesto, del coro de sátiros, al que se hará referencia más adelante.

⁹ Respecto de los viajes, todo el que los emprende incluye buen vino en su equipaje. Tal es el caso de Telémaco, pero también el de Odiseo al partir de la isla de Calipso; ella le prepara, entre otras cosas, vino. Poco importa la duración del viaje o los motivos del mismo; el vino acompaña siempre a quien se va, como se observa en el momento en que Nausícaa se dispone a ir a lavar la ropa a la playa; su madre incluye vino entre las cosas que llevará.

¹⁰ Otro de los efectos negativos del vino puede hallarse en la aventura que viven los itacenses en el país de los ciconios; los compañeros de Odiseo no hacen caso cuando éste los exhorta a huir, por estar bajo los efectos del exceso de vino.

¹¹ Otro valor positivo del vino es el que lo convierte en ingrediente principal de algunos preparados de carácter mágico y salutar, como el que Helena elabora en Esparta y emplea para disipar la tristeza de las almas de los hombres.

Tampoco puede faltar el vino en la épica didáctica. En *Los trabajos y los días*, Hesíodo expone consejos acerca de la producción casera de vino y su consumo¹², además de la conveniencia de realizar las debidas reverencias a los dioses por medio de libaciones diurnas y nocturnas:

“Con pureza y santidad (...) haz sacrificios a los dioses inmortales (...) otras veces concíliatelos con libaciones y ofrendas, cuando te vayas a la cama y cuando salga la sagrada luz del día, para que te conserven propicio su corazón y su espíritu y puedas comprar la hacienda de otros, no otro la tuya.” (336 y ss.)

También respecto de las libaciones Hesíodo advierte:

“Nunca al amanecer libes rojizo vino a Zeus con las manos sin lavar, ni a los demás Inmortales; pues no te escucharán y volviendo la cara escupirán sobre tus oraciones.” (724 y ss)

La misma interdicción aparece en *Iliada* en labios de Héctor, cuando se niega a beber vino que le ofrece su madre por llegar sucio del campo de batalla¹³.

“Finalmente, Hesíodo consigna una curiosa superstición acerca del vino:

Nunca pongas la jarra del vino encima de la cratera mientras se bebe, pues trae mala suerte.” (744-45)

Esta superstición ha sido interpretada, según el escolio de Plutarco, en el sentido de que lo particular no debe estar por encima de lo general. Otra interpretación que ha recibido es que el cruzar dos

¹² “Cuando Orión y Sirio lleguen a la mitad del cielo y la Aurora de rosados dedos pueda ver a Arturo, ¡oh Perses!, entonces corta y lleva a casa todos los racimos; déjalos al sol diez días y diez noches y cinco a la sombra; al sexto, vierte en jarras los dones del muy risueño Dioniso” (609-14). Hesíodo recomienda beberlo en verano, luego de saciarse de comida, pues sostiene que en esta estación el vino es más delicioso (como así también son más sensuales las mujeres, más ricas las cabras, etc.).

¹³ Al final del Canto X (“Dolonia”) Odiseo y Diomedes vuelven al campamento aqueo sucios de sangre. Antes de beber se bañan dos veces: primero en el mar y luego en bañeras.



objetos impide el libre fluir de las cosas.

El recorrido continúa en la lírica coral que, en su vertiente religiosa, produjo una manifestación especialmente dedicada a Dioniso, dios del vino, la viña y el éxtasis que produce el vino: el ditirambo. Esta composición conecta con el teatro, ya que el nacimiento de éste se produce a partir de la separación del corifeo y el coro, lo que da lugar a un diálogo entre ambos, primer elemento característico de la representación teatral.

No interesan aquí, sin embargo, los orígenes del teatro, sino destacar la íntima relación que une a estas manifestaciones entre sí y con Dioniso y su culto.

El *ditirambo*¹⁴ celebra a Dioniso con danzas y cantos de ritmo agitado y alegre, como corresponde a la naturaleza del dios.

La tragedia, ese “canto del macho cabrío”, también lo hace especialmente a través del coro, que en las etapas iniciales de la historia del género, es puro éxtasis pasional, el que luego se va a atenuar para dejar paso a una presencia mayor del diálogo y de la gravedad característica de la especie. En sus orígenes está íntimamente relacionada con la religión dionisiaca, puesto que ésta

“determina en los participantes del rito un estado de exaltación mística capaz de producir aquella transformación del ser por la cual el participante se convierte en actor y el canto lírico en drama” (Cataudella, 1954: 60).

El drama satírico, que se ha definido como una “tragedia risueña”, se representaba luego de tres tragedias, con el objeto de distender al público de los efectos provocados por la catarsis de estas últimas. Es decir que la función del drama satírico no es otra que la del mismo *Dioniso Lyaeo* (epíteto que significa “el que suelta”): proporciona alegría, apacigua las preocupaciones, libera de las tensiones... al igual que el vino. El coro de sátiros –personajes que, como se sabe, forman el cortejo de Dioniso— da nombre a esta especie dramática y la une

¹⁴ El término ditirambo ha sido interpretado como un epíteto de Dioniso, y se traduce como “nacido dos veces”.

con los cultos dionisiacos. Al parecer, el drama satírico se añadió a la trilogía trágica para honrar al dios, puesto que la tragedia tenía ya un carácter tan grave y solemne, que nada recordaba en ella al espíritu dionisiaco.

La tragedia griega más puramente "dionisiaca", en forma y contenido, es sin duda *Las Bacantes* de Eurípides, pues en ella se recrea el mito y el rito dionisiacos. En esta pieza Penteo, rey de Tebas, por haber menospreciado el culto a Dioniso, muere a manos de su madre Ágave y otras mujeres de la ciudad, poseídas por el furor dionisiaco. Según Rodríguez Adrados: "Varios de sus coros son auténticos ditirambos, con huellas de refranes y con intervención de un solista: en el comienzo de la tragedia Dioniso, primero, y luego los versos de un corego hacen este papel" (Rodríguez Adrados, 1976: 64). El dios aparece como personaje mismo de la acción, y a lo largo de la tragedia va a desarrollar todo su potencial divino y humano, ya que en ella se desdobra y se presenta como dios, como hombre iniciado en los ritos, como fantasma y como toro. Esta multiplicidad no es otra que uno de los efectos que provoca el vino y el éxtasis dionisiaco. En esta tragedia, además, tiene lugar la representación del *diasparagmos* –es decir, el desmembramiento de la víctima sacrificial, que aquí se produce cuando Ágave despedaza a su propio hijo Penteo– y la *omophagia* ritual, esto es, el comer carne cruda. Así Dioniso reivindica su culto y, al mismo tiempo, castiga a quien no ha sabido reconocerlo.

En la comedia, por otra parte, tampoco falta el vino. Tal vez la que mejor representa el espíritu dionisiaco es *La Botella*, comedia de Cratino, quizás el más brillante de los predecesores de Aristófanes¹⁵. Aunque es poco lo que se sabe de la vida de este comediógrafo, lo curioso es que a través de Aristófanes ha sobrevivido la noticia de su afición al vino. De hecho, leemos en *Los caballeros* que la bebida había producido su decadencia. Cratino se cobra estas acusaciones –aunque al mismo tiempo las reconoce como ciertas– en su comedia *La Botella*, de la que lamentablemente no se conservan más que breves fragmentos y el juicio benévolo de los antiguos. En esta pieza el poeta

¹⁵ Horacio en su Epístola ad Pisones propone a Cratino, junto a Aristófanes y Éupolis, como representante de la comedia ática antigua.



se representa a sí mismo casado legítimamente con la Comedia, pero al mismo tiempo tiene una amante: la Botella. Por esta razón la Comedia se queja ante los amigos del poeta, que aconsejan a éste abandonar a la concubina. El poeta, no obstante, se defiende con un brillante discurso, en el que defiende a la Botella como la mejor colaboradora de la Comedia. La obra culmina felizmente con la reconciliación del poeta con su esposa, de quien la Botella termina siendo ayudante¹⁶. El público, al parecer, le dio la razón, pues con esta obra obtuvo el primer premio en las Grandes Dionisiacas de 423, mientras a Aristófanes le correspondió el tercer lugar.

Por otra parte, en la comedia el vino se transforma en uno de los principales elementos que deja traslucir la misoginia, pues en esta especie dramática la mujer es acusada una y otra vez de viciosa, y entre sus principales vicios está la debilidad por el vino. En *Lisístrata* de Aristófanes, las mujeres, cansadas de que sus maridos las descuiden por atender el oficio de la guerra, inician una huelga sexual. El acuerdo de no prodigar sexo a los esposos se sella, entre estas mujeres, con vino, que hace las veces de víctima sacrificial.

Pero es en la comedia nueva donde la ecuación mujer = vino está cristalizada en el tipo de la vieja esclava o criada, a la que todos le achacan este vicio, y en el juicio que continuamente oímos de boca de los distintos personajes.

Menandro, en *El misántropo*, hace decir a un personaje:

"Porque si la muchacha no se ha criado entre mujeres y no conoce para nada las malas artes de estas para la vida (...)"

... sino que se ha criado sola con el padre, que no resulta ser otro que el misántropo, lo cual es calificado en este mismo pasaje:

"al contrario, si se ha educado como corresponde a una persona libre, con un padre rudo y que aborrece por carácter toda maldad, ¿cómo no va a ser una dicha conseguirla?"

Aquí la reflexión resulta ser paradójica, puesto que jamás un griego pensaría que las mujeres debían educarse con los mismos criterios que los hombres.

¹⁶ De esta obra suelen citarse dos versos que sintetizan el pensamiento de Cratino: "El vino es rápido corcel para el alegre cantor./ Quien bebe agua, jamás hará cosa buena".

A partir de todo lo expuesto es posible afirmar que la literatura griega está literalmente *empapada* de vino de un extremo a otro. Sin embargo, podría decirse que es la lírica monódica el lugar de enunciación privilegiado del bebedor y el espacio textual donde el vino adquiere un valor simbólico más profundo.

El vino y el beber son cantados por varios poetas elegíacos y líricos, entre los que se destacan Alceo y Anacreonte.

Anacreonte vive en sus versos “embriagado de amor”, tal como él mismo afirma, pues en su poética, amor y vino están siempre asociados. Incluso cuando necesita pedir que se le conceda el favor amoroso del ser amado, hace destinatario de sus ruegos a Dioniso, y no a Eros ni a Afrodita, que en sus versos son meros acompañantes del dios del vino.

Pero podría decirse que el poeta por excelencia del vino y de la vida es Alceo. Suyo es el verso “οἶνος, ὃ φίλε παῖ, καὶ ἀλάθεια”: “Muchacho, con el vino, la verdad”, que se conoce más y mejor en su forma latina, acuñada por Plinio el Viejo: *In vino veritas*.

En una primera aproximación a su poesía el lector puede sorprenderse: para Alceo no hay un solo motivo que no sea digno de celebrar o llorar en compañía del vino. La muerte del dictador debe ser celebrada con vino, al igual que cualquier asunto personal; del mismo modo, todas las condiciones climáticas son propicias para disfrutar un buen vino: si llueve, el poeta invita a echar leña en el fuego y beber despreocupadamente; si hace calor, hay que beber. Y es que toda ocasión es perfecta para hacerlo porque no existe la ocasión perfecta, o más bien, es “ya mismo”.

En sus poemas simposíacos, Alceo hace del beber un arte de vivir. Ambas acciones se funden en un solo imperativo: hay que beber ahora, porque hay que vivir ahora. Y es que en todo momento fluye imparable e ineludiblemente, como el agua o como el vino, la vida.

Su grandeza reside en su sinceridad y en el efecto que logra al plasmar en gestos sencillos los secretos más importantes de la vida. En uno de sus poemas, por ejemplo, insta al interlocutor a usar las mejores copas, las que están guardadas lejos del alcance de la mano porque se reservan a la espera de una ocasión especial: un gesto en el que



seguramente cualquier lector se encontrará, porque es un rasgo propio del ser humano. Pero para él, el aquí y ahora son el lugar y el momento especial, único, en que se debe celebrar. Estos detalles simples y cotidianos se fusionan con reflexiones profundas y referencias mitológicas que apoyan siempre su invitación: “¡bebe!”, o, lo que es lo mismo: “¡vive!”

CONCLUSIÓN

El recorrido inicialmente propuesto atravesó los diversos géneros tradicionales de la literatura griega para reconocer la presencia y valor del vino en cada uno de ellos. De este modo, se ha podido observar que en la épica homérica el vino cobra una amplia gama de significaciones, puesto que se constituye ya en integrante del paisaje, ya en componente relevante de la vida social griega o bien en el elemento fundamental de los ritos dedicados a los dioses. Asimismo, puede presentar connotaciones positivas o convertirse en un signo ominoso, por cuanto, bebido en demasía por los héroes, puede acarrearlos hacia el odio o hacia la muerte.

Aparece también en la épica didáctica, que no sólo aporta datos acerca de los aspectos prácticos relacionados con su obtención e ingesta sino también acerca de su valor sagrado.

En tanto rasgo intrínseco del éxtasis dionisiaco, el vino se halla en la génesis de la tragedia y en la esencia misma de la comedia. Aunque en este artículo se han señalado algunos valores del vino en el teatro griego, el tema excede la extensión y alcance del presente trabajo.

El género en el que el vino halla su valor más profundo es la lírica monódica, y quizás es en los poemas simposíacos de Alceo donde se transforma en el elemento revelador de la esencia misma de la vida humana: breve, efímera, única.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristófanes. (2007) *Lisístrata*. Buenos Aires. Biblos.

Atienza, A. M. (2007) *Comedores de pan y bebedores de vino: la cuestión alimentaria en la Odisea* (pp. 41-56) Circe, 11.

Cataudella, Q. (1954) *Historia de la Literatura Griega*. Barcelona. Iberia.

Eurípides. (2003) *Bacantes*. Traducción, estudio preliminar y notas de Nora Andrade. Buenos Aires. Biblos.

Ferraté, Juan. (1996) *Líricos griegos arcaicos*. Barcelona. Seix Barral.

Hesíodo (2006) *Teogonía. Trabajos y días*. Edición bilingüe; introducción, traducción y notas de Lucía Liñares. Buenos Aires. Losada.

Homero (2004) *Odisea*. Traducción y prólogo de Carlos García Gual. Madrid. Alianza.

Homero (2012) *Ilíada*. Edición bilingüe de F. Javier Pérez. Madrid. Abada.

Howatson, M. C. (1991) *Diccionario de la Literatura Clásica*. Coord. de la edición española Antonio Guzmán Guerra. Revisión de la traducción de Felix Piñero. Madrid. Alianza.

Menandro. (2000) *Comedias*. Introducciones, traducciones y notas de Pedro Bádenas de la Peña. Madrid. Gredos.

Rodríguez Adrados, F. (1986) *Orígenes de la lírica griega*. Madrid. Coloquio.



ESCENAS ÁULICAS DE LECTURA Y ESCRITURA EN EL CAMPO DE LA EDUCACIÓN SUPERIOR DE LA PROVINCIA DE SALTA

FERNANDA MARÍA ÁLVAREZ CHAMALE
Profesora y Licenciada en Letras,
Especialista en Ciencias Sociales.
Universidad Nacional de Salta
ferchamale@hotmail.com*

RESUMEN

Este trabajo se inserta en una investigación más extensa sobre prácticas de lectura y escritura en el Nivel Superior de Educación de la Provincia de Salta. El marco teórico y metodológico sigue los postulados de la Sociología de la lectura y la escritura en el contexto educativo desde una perspectiva etnográfica a través de la cual se contrastan cinco instituciones, dos universitarias y tres no universitarias, situadas en la capital y el interior de la provincia de Salta. A partir del análisis de encuestas y entrevistas, se describen las percepciones de estudiantes ingresantes al Nivel Superior de Educación sobre sus propias prácticas y las acciones, agencias y textos que circulan en el campo académico sobre la categoría de *escenas áulicas*. Se parte de la hipótesis de que las variables socio-institucionales impactan y condicionan las prácticas áulicas de lectura y escritura y las relaciones subjetivas de relación con el saber. El propósito de este estudio es relevar escenas de lectura y escritura en los contextos institucionales y la incidencia de las representaciones que enlazan expectativas, normas y prácticas académicas.

Palabras clave: nivel superior de educación, prácticas de lectura y escritura, escenas áulicas, representaciones sociales.

Fecha de Recepción: 09 de junio de 2015 - Fecha de Aceptación: 23 de junio de 2015

*Junio de 2015

READING AND WRITING CLASSROOM SCENES IN THE FIELD OF HIGHER EDUCATION IN THE PROVINCE OF SALTA**ABSTRACT**

This work is part of a more extensive research on reading and writing practices at the Higher Level of Education in the Province of Salta. The methodological and theoretical framework follows the principles of reading and writing Sociology in the educational context from an ethnographic perspective in which five institutions are contrasted, two of them university and three non-university, all located in the capital city and in the hinterland of the province of Salta. From the analysis of surveys and interviews, the perceptions that higher level beginner students have on their own practices and actions, agencies and texts circulating in the academic field on the category of classroom scenes are described. Our hypothesis is that socio-institutional variables impact and determine reading and writing classroom practices and subjective relations of the connection to knowledge. The purpose of this study is to relieve reading and writing scenes in institutional contexts, and the influence that representations connecting expectations, standards and academic practices carry.

Keywords: higher level of education, reading and writing practices, classroom scenes, social representations.



INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se vincula con una investigación más amplia sobre prácticas de lectura y escritura áulicas en el Nivel Superior de Educación de la Provincia de Salta, sobre la que sostengo el actual desarrollo de mi tesis doctoral. A través del análisis de entrevistas a estudiantes ingresantes al Nivel Superior de Educación, esta presentación busca dar cuenta de las percepciones que dichos estudiantes tienen de sus propias prácticas y de las acciones, agencias y textualidades que circulan y se sostienen en los contextos socio-institucionales. Para llevar a cabo el estudio de las mencionadas dimensiones, expondré un acotado análisis de escenas áulicas de lectura y escritura que se configuran en los diferentes contextos a partir de lo que sus actores –alumnos y docentes– dicen sobre ellas.

MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Los presupuestos teóricos y metodológicos que orientan esta investigación provienen de la Sociología de la Lectura y de la Escritura y de la Sociología de la Educación, por una parte, y de las perspectivas Interaccionistas en el campo de la Lingüística y de la Alfabetización, por otra. En la dirección de tales perspectivas, puede afirmarse que la práctica áulica es la acción social que se desarrolla y entreteje en el micro-contexto institucional del aula dentro del campo educativo. Asimismo, es el efecto de la interacción entre dos actores fundamentales, el docente y el alumno, cuyas disponibilidades y ejercicios de poder son asimétricos, en tanto, por estructura, el docente es quien suele detentar el saber/poder. Pero la dinámica áulica no se vincula sólo con la asimetría estructural de roles propia del sistema educativo, sino también con la modalidad de pedagogía predominante, la que se define no sólo a partir de las funciones de las prácticas docentes, sino también de las reglas de comunicación y de acción requeridas e impuestas por la institución. En este sentido, la autonomía de los actores es relativa a los márgenes de acción individual que la institución habilita, facilita o desaprueba. La *práctica áulica*, entonces, es la acción social que docentes y alumnos producen,

sostienen y, en algunos casos, transforman de acuerdo con las disposiciones singulares de sus historias y trayectos escolares, laborales y profesionales, de acuerdo con las reglas más o menos explícitas de comportamiento, transmisión del conocimiento y distribución de los significados que las instituciones seleccionan y transmiten, conforme con los textos que circulan en el contexto de la educación formal y sus protocolos de lectura y, finalmente, según las clases de textos escritos requeridos para la producción, el control y la evaluación de los contenidos disciplinares-académicos (Álvarez Chamale, Inédito). Todo lo dicho permite afirmar que las prácticas áulicas de lectura y escritura son hechos sociales y culturales totales (Bahloul, 2002), especialmente estructurados y condicionados por la cultura escolar y académica de las instituciones educativas, es decir, por las normas que éstas trazan con indicaciones explícitas o implícitas sobre qué y cómo se debe leer y escribir, y por las representaciones sociales de sus actores.

Según Bourdieu (2000), las condiciones de posibilidad de la lectura dependen de las condiciones sociales, de las situaciones concretas en las que se lee en la vida cotidiana de una sociedad y de las condiciones de producción de lectores. En este sentido, para Cucuzza y Pineau (2002), a partir de la constitución de los sistemas educativos nacionales europeo-occidentales a fines del siglo XIX, la escuela se ha erigido como el espacio privilegiado para cumplir con el objetivo de la producción masiva de lectores. En el libro *Para una historia de la enseñanza de la lectura y la escritura en Argentina*, los autores analizan *diversas escenas* de lectura escolares como resultantes de procesos de larga duración que dan cuenta de qué manera las prácticas se caracterizan por la reiteración de acciones, actores, textualidades y recursos en contextos determinados de expansión y reproducción de los discursos culturales hegemónicos.

Teniendo en cuenta esta proposición, pienso que la noción de *escena* es eficaz para dar cuenta de un recorte espacio-temporal de las prácticas en diferentes dimensiones, como tipos de dinámicas que orientan las intervenciones de los actores, las pautas de lectura y escritura, los materiales textuales objeto de transmisión, circulación y producción, etc. Para comprender la configuración de estas prácticas, consideraremos que los elementos constitutivos de cualquier escena



áulica de lectura y escritura son: 1) participantes-actores (docentes, estudiantes-compañeros; 2) tiempo-espacio; 3) textos escritos objetos de las clases (bibliografía obligatoria de la materia); 4) propósitos; 5) recursos didáctico-pedagógicos. Las escenas analizadas en este trabajo han sido reconstruidas a partir de las *representaciones sociales* de los actores de las prácticas, así como de aquellas emergentes del dispositivo institucional asociadas, en parte, con pautas institucionales de lectura y escritura. De acuerdo con Denise Jodelet (1986), las representaciones sociales se vinculan con pensamientos y creencias que proceden del sentido común y práctico con el que los individuos comprenden e interpretan la realidad inmediata que los rodea y en la que se encuentran actuando. Se trata de

Una manera de interpretar y de pensar nuestra realidad cotidiana, una forma de conocimiento social. Y correlativamente, la actividad mental desplegada por individuos y grupos a fin de fijar su posición en relación con situaciones, acontecimientos, objetos de comunicaciones que les conciernen. [...] Este conocimiento es, en muchos aspectos, un conocimiento socialmente elaborado y compartido. (Jodelet, 1983: 473).

En cuanto al marco metodológico, éste es un estudio cuali-cuantitativo contrastivo cuyo universo de análisis está conformado por cinco instituciones de Nivel Superior de Educación: dos universitarias, una pública (UNSa) y otra privada (UCASAL), ambas situadas en la Capital de Salta; y tres no universitarias, de las cuales dos, una pública (Sede Dinámica Limache: SDL) y una privada (Liceo Cultural Docente: LCD), se encuentran en la Capital y la tercera, pública (Instituto Cafayate: IC), en el interior de la provincia, Departamento Cafayate. El trabajo de campo se centró en el primer año del Profesorado en Letras –o Lengua y Literatura, en el caso de los Institutos Terciarios–, con excepción de la UCASAL que no ofrece dicha carrera, motivo por el cual, para hacer factible su estudio, ingresé a la carrera de Psicología a través de una asignatura vinculada con el área lingüística. En todos los casos, entrevisté a dos alumnos por institución. Finalmente, se

ofrece a renglón siguiente la indicación semántica de las siglas aquí empleadas:

UNSA: Universidad Nacional de Salta

UCASAL: Universidad Católica de Salta

SDL: Sede Dinámica Limache

LCD: Liceo Cultural Docente

IC: Instituto Cafayate

A1: Alumno 1

A2: Alumno 2

E: Entrevistador

A1-UNSa: Alumno 1 de la UNSa

A2-SDL: Alumno 2 del Instituto Sede Dinámica Limache

LA LECTURA EN EL AULA

Entre los espacios curriculares señalados por los estudiantes, son las materias literarias o pedagógicas, más que las asignaturas lingüísticas, las que se destacan como espacios de lectura. Sin embargo, en algunos casos, también en éstas se generan tiempos para la lectura, tal como se constata en la cita de abajo. Las modalidades clásicas son *la lectura en grupo orientada por un compañero*, quien realiza la lectura en voz alta o *la lectura individual en silencio*. En algunos espacios, los aparentemente más valorados por los estudiantes, *el docente lee en voz alta*. Antes de la lectura de la Escena 1, es oportuno señalar dos aspectos metodológicos de transcripción de los fragmentos de entrevistas a alumnos, a saber:

1. Se emplea el código de transcripción de lengua hablada utilizado por Blanche Benveniste (1998)¹, de acuerdo con el cual sólo los nombres propios se transcriben en mayúsculas, se respetan los alargamientos de sonidos con la repetición del grafema correspondiente y la barra simple / equivale a una pausa breve, mientras que la doble barra // equivale a una pausa más prolongada. De acuerdo con esa codificación, no se aplica a la oralidad la

¹ Blanche-Benveniste, C. (1998) Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura. Barcelona: Gedisa.



puntuación propia de la escritura, es decir, coma, punto y coma, punto.

2. Las escenas serán enumeradas correlativamente. En el contexto de las intervenciones dialógicas, la letra E significa "Entrevistador", mientras que la letra A significa "Alumno".

ESCENA 1: Lectura en voz alta

E: Claudia/ contame en qué materias leen en el aula

A: en Lengua Española l/ en Hispanoamericana/ yyy/ no/ en esas materias

E: ¿y cómo leen?

A: en voz alta/ la profesora/ bueno en Literatura Hispanoamericana es la profesora la que lee/ en Española somos los alumnos los que leemos y siempre en voz alta

E: ¿qué leen en Española?

A: teoría/ el cuaderno teórico. (A1-UNSa)

La lectura de textos disciplinares adquiere diferentes modalidades. Cuando es colectiva y en voz alta –ya sea que la realice un alumno o ya sea que la lleve a cabo el docente–, se vincula con la práctica de revisión, explicación y constatación de contenidos curriculares (E: *¿qué leen en Española?* A: *teoría/ el cuaderno teórico* - A1-UNSa). El estudiante A2-UNSa declara sobre Literatura Hispanoamericana algo semejante: "en Literatura Hispanoamericana/ mmm/ cuando la profesora dijo la clase pasada que hagamos una lectura en casa y nadie leyó/ así que saca para que leamos/ ahí leemos/ una lectura en grupo más que nada" (A2-UNSa). Esta escena es un indicador de que entre las prácticas del ámbito de formación académica es común que los estudiantes no lean antes del tratamiento del tema al que los textos refieren y que realicen la lectura en el aula junto con el docente y los compañeros de clase.

Una estudiante de la UCASAL da cuenta de lo que se entiende como *brecha entre la expectativa institucional y la práctica concreta y real*:

ESCENA 2: Pautas

A: no/ por lo general nos basamos en cómo fue dada la clase y recién ahí vamos al libro/ pero lo que ellos (los profesores) nos piden es todo lo contrario/ que primero vayamos al libro/ leamos y recién vayamos a la clase [...] yo prefiero que la profesora o el profesor me expliquen el tema y en base a lo que ellos dieron recién ir al libro/ primero porque lo entiendo mejor y segundo porque sé cuáles son los temas que tengo que leer. (A2-UCASAL)

En la Escena 2 puede apreciarse aquello que Elsie Rockwell (2001) trata como la distancia entre las prácticas reales y concretas y los protocolos institucionales de lectura. En la siguiente cita encontramos una distinción acerca de dos modalidades diferentes que asumen las prácticas de lectura en el aula de acuerdo con el hecho de si se vinculan con asignaturas del tronco disciplinar o con asignaturas pedagógicas; hablamos, en este caso, de la carrera de Psicología en la UCASAL.

ESCENA 3: Lectura en casa

A: en el aula no trabajamos/ casi Freud es lo único que trabajamos porque/ como te digo/ tiene una dificultad doble/ pero después generalmente cada uno lee en su casa con el material que tiene/ en el profesorado sí se trabaja muchísimo con los textos en el aula/ porque generalmente somos nosotros quienes damos la clase/ (A2-UCASAL).

Finalmente, en dos de las instituciones las lecturas en clases están destinadas específicamente a dar respuesta a las inquietudes de los estudiantes respecto de los aspectos más complejos, abstractos o teóricos de los textos propuestos. Tal es el caso de la UNSa, de acuerdo con la cita expuesta al principio de este apartado, y de SDL en el caso de las asignaturas literarias, en las que se contrastan y analizan textos literarios a partir de la teoría literaria.



ESCENA 4: Lectura en el curso para resolver dudas

E: eh / ¿en qué materias leen en el aula?/ ¿cuándo y en qué circunstancias?

A: mmm/ a ver en qué materia/ mmm/ a ver ahora tratamos de leer en el curso eh por ahí cuando tenemos un poco de tiempo en/ en Literatura Románica leemos en el curso eh

E: ¿por qué?/ ¿para qué leen en el curso?

A: porque ella/ ella nos da teoría / entonces eh ella nos ayuda o sea vamos leyendo y dice bueno chicos tienen dudas y van saliendo las dudas entonces ella nos va explicando porque por ahí las teorías son medio complicadas para que todos puedan entender y para que nadie se atrase

E: bien o sea que leen teoría digamos

A: si teoría (SDL – A1)

En el orden descrito, la lectura en el aula adquiere distintas modalidades y funciones. Observamos que se realiza en *voz alta* generalmente cuando es asistida o mediada por el docente para la orientación sobre los contenidos de los textos. En cambio, por lo general, se realiza *en silencio*, ya sea individual, ya sea grupal, cuando está sujeta al desarrollo de una consigna de carácter escrito. En cuanto al aspecto "grupal" o "individual" de las prácticas, resulta de interés destacar la preferencia por conformar *comunidades de lectura* más allá del contexto áulico en el caso de las instituciones no universitarias y la tendencia a la práctica individualizada en las universidades. En SDL, A1 declara que suele leer textos literarios en grupo.

ESCENA 5: Lectura en grupo de textos literarios

E: ¿generalmente leen en grupo o/ o hacen lecturas individuales?/ por ejemplo cuando leen literatura

A: mmm/ no/ hacemos lecturas en grupo

E: mira vos y ¿cómo te resulta leer la literatura en grupo?

A: si es más fácil/ eh o sea nos resulta a todos más fácil porque como que debatimos este/ o sea quizás hay algún chico que tienen algunas dudas entonces leer en grupo este nos facilita la tarea a todos aclaramos las dudas

E: y ¿dónde se juntan? ¿En qué momento?

A: eh por ahí a veces en el curso nos juntamos viste cuando tenemos un tiempo libre (A1-SDL)

ESCENA 6: Lectura en grupo de textos literarios

A: en Literatura Española la profesora lee junto con nosotros en voz alta/ ella/ en el caso de Literatura Argentina/ el profe nos da el material y él nos deja leer individualmente para luego/ cerca de finalizar su hora/ le tenemos que explicar qué es lo que hemos leído. (A2-IC)

Estas escenas se vinculan, en parte, con la distribución del tiempo para la lectura, así como con la necesidad de conformar “comunidades de lectura” destinadas a sostener un esfuerzo colectivo, al menos en ciertas instituciones en las que las restricciones de tiempo son más notorias debido a diferentes razones (los estudiantes tienen familia, trabajan, etc.). En otros casos, simplemente, tales escenas responden a la pauta de lectura planteada por el docente. En el caso de UCASAL, remito a la Escena 3 antes expuesta, en la que la entrevistada afirma que “cada uno lee en su casa con el material que tiene”.

EXPLICACIÓN EN CLASES E INTERACCIÓN DOCENTE-ALUMNOS

Dado el contexto áulico, las dinámicas de las prácticas varían. Pueden diferenciarse fundamentalmente dos modalidades: una participativa e interactiva, propia de los profesorados, y otra expositiva unidireccional, predominante en las asignaturas del tronco disciplinar especializado del área lingüística o de la Licenciatura en Psicología, en el caso de la UCASAL. En efecto, en la UCASAL *las lecturas especializadas sobre los textos de Sigmund Freud devienen en exposiciones de las lecturas* –lectura en tanto “recorrido



interpretativo– que los docentes realizan sobre los textos fuentes, las que desplazan las lecturas estudiantiles a la modalidad de *actividad para la casa*. Otra situación ocurre con el Profesorado, en donde el protagonismo de las prácticas de lectura lo asume el estudiante porque se “trabaja” con los textos en clases. Esta dinámica impone una representación sobre el papel de los participantes de las prácticas en relación con el saber que se les supone y, en ese sentido, los estudiantes asumen que ellos son, también, quienes dan la clase.

ESCENA 7: Dinámica participativa-interactiva

E: ¿cómo son los trabajos con los textos en el aula?

A: generalmente trabajamos en grupo/ porque así adquirimos mayor confianza al pasar al frente/ entonces leemos/ hacemos una lectura general/ sacamos las ideas principales/ debatimos entre nosotros/ quizás consultamos algún tema que no haya quedado claro de otras clases o del mismo texto a la profesora/ y por lo general es ella la que va puntuándonos qué es lo importante del texto y lo que quiere que después expresemos a los compañeros

E: ¿te parece útil ese trabajo en el aula?

A: sinceramente sí/ este año como que entendimos mejor la metodología porque al principio también trabajamos de la misma manera y era como que nos sentíamos usados por la profesora porque ella estaba sentada en clase y nosotros dábamos la clase/ pero ahora hoy por hoy sí lo entendemos/ entendemos esa metodología y es lo que nos permite también entender el texto que trabajamos. (A2-UCASAL)

La escena descrita da cuenta de una *dinámica participativa-interactiva*, en la que pueden distinguirse las siguientes instancias (instancias que la alumna califica como “metodología”): lectura grupal, relevamiento de ideas principales, discusión sobre el texto, consulta a la docente, exposición del grupo. La alumna expresa una transformación del sentimiento que le generaba la práctica de que a

los estudiantes se les atribuyera un “rol activo”: del sentimiento de “uso” por parte del docente pasa a la comprensión de que la experiencia de participación redundaba en su beneficio porque les permite “entender el texto que trabajamos”. Una dinámica semejante a la descrita para las asignaturas troncales (disciplinarias) de la Licenciatura de Psicología, se aplica a las materias lingüísticas en el caso de las demás instituciones, en las que el docente estructura la clase con una exposición previa del tema. Ésta se organiza así: exposición del docente, lectura individual o grupal de los estudiantes y desarrollo de consignas. A continuación, una de las entrevistadas del LCD se refiere a la modalidad que la práctica adquiere en Lingüística.

ESCENA 8: clases muy teóricas / dinámica expositiva unidireccional

A: las clases de lingüística por ejemplo son muy teóricas /estee/ la profesora nos da los textos y siempre nos da una idea general digamos de lo que trata y después hacemos la lectura a veces la hacemos individual /a veces en grupo y después ella nos da las consignas para/ para trabajar / (A1 - LCD)

En UNSa y en los IFD, la explicación del docente se vincula, en ciertas instancias, con una dinámica que parte de las preguntas o inquietudes de los estudiantes con notable énfasis en la interacción entre docente y estudiantes, lo que escenifica, de alguna manera, cierta disposición para el aprendizaje cooperativo. Esto se constata en las siguientes declaraciones de los estudiantes:

ESCENA 9: Ir explicando

A: en lengua española pasa que siempre la teoría es difícil/ antes la profesora siempre explica/ leemos juntos/ ella va explicando y pregunta si no entendemos/ eso me parece bien/ en teoría literaria mucho no te explican (A1 – UNSa).

A: no siempre que he leído algo me ha quedado claro/ no



siempre lo entendí como el resto/ entonces por ahí en el curso siempre soy la primera en levantar la mano/ "no entiendo"/ entonces todo el mundo te dice ay cómo que no entendés/ "no lo entiendo" (A2 – SDL)

A: sí la explicación es muy buena que nos da porque nos introduce en el tema y tenemos los puntos clave, nos va marcando los puntos para ir desarrollando el tema (A1-LCD)

En la UCASAL, en cambio, como se señaló, se presenta una direccionalidad opuesta, orientada hacia la enseñanza expositiva: introducción, explicación del tema y consignas. Esta escena (ESCENA 10), que puede calificarse como "explicación previa de los contenidos", es descripta de la siguiente manera por una de las estudiantes: "generalmente, bueno en general siempre, siempre hacen clases bastante/ em/ introducen el tema y después nos dicen cómo tenemos que estudiarlo y lo demás, así que es bastante simple" (A1-UCASAL). Por su parte, A2 de UCASAL destaca la capacidad de los docentes para establecer relaciones entre la teoría y la práctica:

A: en realidad los profesores con los que tengo clases tienen un nivel altísimo de conocimientos y generalmente nos explican basándose en la teoría y en la práctica/ entonces llevan la teoría a la práctica y eso hace que nosotros nos relacionemos más/ no solo con la teoría sino también con lo que pasa adentro de un consultorio o en un centro de salud. (A2-UCASAL)

Este aspecto pone de relieve ciertas representaciones sobre la diferencia entre carreras en las que el perfil laboral se concentra en la docencia y la investigación –asociadas con "lo teórico"– y aquellas en las que, en cambio, dicho perfil encuentra sus principales desempeños fuera del ámbito académico y que, por esa razón, son asociadas con lo práctico. Carreras como la de Psicología elaboran un referente profesional que se encuentra fuera del ámbito académico. Diferente

es el caso de las carreras de Profesorado, en las que el referente profesional mantiene cierta continuidad con el ámbito académico y escolar. Tal vez es esa relación con el saber la que explica, en parte, un rasgo diferencial entre la UNSa y la UCASAL: mientras en la primera existe una relación próxima entre docente y estudiantes y el saber es un núcleo que opera como *relacionante*, en la segunda, la relación estudiantes-docente es más distante y el saber opera como *rasgo de escisión*: el que sabe y el que no sabe desempeñan roles asimétricos en relación con el saber.

Por otra parte, si bien en todas las instituciones el docente es el sujeto al que se le supone un saber, ello es más explícito en el discurso de los estudiantes de los IFD, quienes expresan esa función en términos de demanda. En los institutos terciarios los estudiantes esperan que el docente “sepa”, es decir, el docente es el que detenta el saber y el que *debe darlo*. De allí las expresiones:

ESCENA 11: El saber lo tiene el docente – construcción del referente disciplinar

A: me parece una buena explicación cuando lo tratás de hacer lo más/ lo menos complicado posible/ o sea/ usás palabras/ lo más corriente posibles/ me dás ejemplos de la vida diaria/ (A2-SDL)

A: una explicación buena/ a ver/ cuando el profesor se hace entender/ (A1-IC)

A: eh/ ejem/ generalmente cuando/ eh/ me surge a mí una pregunta y el docente me sabe responder o por ahí como que también entran/ ejem/ en/ en duda ellos (A2-IC)

Cuando la entrevistadora le pregunta a A2 de LCD, ésta también se pronuncia sobre ello de la misma manera (ESCENA 12): “ehh/ las explicaciones no son buenas cuando/ cuando no se relacionan con él/ eh con la realidad o con el/ con los textos anteriores” (A2 LCD). En



estas declaraciones emerge nuevamente el aspecto referido a la *producción de un referente diferente* de "lo teórico". Ello se constata en la idea de que una buena explicación es aquella en la que el docente puede establecer relaciones entre los contenidos teóricos y "ejemplos de la vida diaria" (ESCENA 13 - A2-SDL) o cuando el docente propone *léxico sustituto*, es decir, cuando el docente produce lazos metadiscursivos entre los términos disciplinares y los discursos con los que los estudiantes están más familiarizados. En la misma dirección, respecto de una de las asignaturas de contenidos más abstractos, una de las estudiantes entrevistadas de la UNSa declara lo siguiente (ESCENA 14): "bueno/ en lengua española pasa que siempre la teoría es difícil/ antes la profesora siempre explica/ leemos juntos/ ella va explicando y pregunta si no entendemos/ eso me parece bien/ en teoría literaria mucho no te explica" (UNSa-A1). Se observa que la acción de "ir explicando" a medida que se realiza la lectura conlleva instancias procedimentales que el docente produce de manera relativamente intencional y que dicha explicación representa la vía de acceso, tal vez más relevante en el contexto áulico, a la comprensión de los núcleos conceptuales de los textos disciplinares.

Otro aspecto a considerar es el referido a la necesidad de una comunidad de lectura en tanto instancia de *comunicabilidad* en la que se propicia el reconocimiento de las relaciones con el saber. Este aspecto es explicitado por uno de los estudiantes entrevistados cuando se le pregunta cuándo una explicación le parece buena y cuándo no:

ESCENA15: Comunicabilidad

A: cuando generalmente a veces leo y hablo con otros que me dicen que puede estar bien/ y hay un consenso entre yo y una persona más/ y el profesor/ esto es así/ y así// cuando hay un consenso entre el profesor y alguien más (A1 UNSa)

La comunicabilidad y el relativo consenso acerca de los significados de los contenidos textuales de las propuestas de lectura en el contexto institucional son algunos de los indicadores de la comprensión y

producción de sentido en ese contexto. Por otra parte, la comunicabilidad de la lectura da cuenta de la complejidad que suponen los procesos de lectura en contextos especializados, en los que las prácticas de lectura suponen un recorrido recursivo cuyos dos polos son “aprender a leer” y “leer para aprender”.

ACTIVIDADES ÁULICAS DE RELACIÓN Y EVALUACIÓN DEL SABER

La propuesta de trabajos prácticos puede asumir diversas orientaciones tanto en lo que respecta al tratamiento de los contenidos y, por esto, a su trasposición didáctica, como en lo que atañe a la función atribuida al estudiante en su relación con el saber objeto de la clase. En el análisis de esta dimensión también encontramos diferentes modalidades de “hacer con el saber”. Por ejemplo, de un lado, el tratamiento de los contenidos a través de cuestionarios que buscan obtener respuestas literales de un texto fuente y, del otro, consignas que demandan del estudiante una posición activa en relación con las lecturas y las exposiciones de clases. Estas últimas varían de acuerdo con dos objetivos: por un lado, constatar la comprensión del tema o del texto, es decir, el recorrido interpretativo de los alumnos, y, por otro, mediar-facilitar la comprensión del tema-texto. Generalmente, los prácticos de control de lectura se plantean como objetivo sólo la constatación de la lectura solicitada, aunque pueden incluir también el segundo objetivo y, en ese caso, adquieren el carácter de “guías de lectura”. Otras formas de abordaje de los contenidos orientadas a la comprensión y al aprendizaje implican un paso más en el tratamiento de la bibliografía fuente, en tanto requieren la escritura de un texto. En este sentido, entre los escritos que emergen de las prácticas de lectura de los estudiantes, en un orden que va de textos más personales a otros más institucionales, se observa la mención de: fichas de lectura, fichas de contenido, resúmenes, trabajos prácticos, informes de lectura, textos expositivos, textos argumentativos, monografías, ensayos, etc.

En el caso de la UNSa, los dos estudiantes entrevistados declaran que realizan trabajos prácticos en las materias, aunque dejan entrever



que éstos no siempre se producen dentro del espacio institucional. En las asignaturas de Lengua Española y Literatura Española, por ejemplo, A1-UNSa declara que les solicitan fichas de contenido de los textos bibliográficos leídos. Esta actividad, aparentemente, se realiza fuera del espacio de la clase y las fichas no siempre son solicitadas para su corrección. De allí que Arnoux (2011) llame a este tipo de producciones textuales, “textos personales”², es decir, textos que los estudiantes realizan por su cuenta y que funcionan como “estrategias de estudio”. A2-UNSa sostiene que realizan trabajos prácticos y luego los someten a discusión en el contexto de la clase. En el caso de la UCASAL ambas entrevistadas coinciden en que las clases son predominantemente teóricas y expositivas. A1-UCASAL señala que en algunas materias, como Neuropsicología, la actividad práctica se realiza sobre la plataforma virtual *moodle*³ fuera del horario de clases, mientras que en Lengua Castellana se realizan prácticos todas las clases dentro del contexto áulico. En la SDL las dos estudiantes entrevistadas declaran que sí se realizan trabajos prácticos y que las actividades son discutidas en el contexto áulico. Una de ellas se refiere a la modalidad participativa e interactiva antes descripta:

ESCENA16: prácticos

A: siiij/ la mayoría/ si se discuten/ vuelvo a mencionar literatura romántica porque se volvió bastante interesante porque la profesora lo puso a modo de taller/ entonces en todas las clases nos da su opinión/ expone sus dudas/ y ella pretende que todos hablemos con respecto de lo que estamos leyendo/ de lo que estamos pensando (A2-SDL).

En el caso del Instituto LCD, las estudiantes entrevistadas declaran

² “La escritura desempeña un importante rol en el proceso de apropiación de nuevos conocimientos, como también en su memorización. Los escritos personales del alumno –apuntes, fichas, resúmenes– ayudan a aclarar ideas y a percibir con más nitidez las relaciones entre las partes de los textos leídos” (Arnoux, 2011: 7,8).

³ Moodle es una aplicación web de tipo Ambiente Educativo Virtual, sistema de gestión de cursos, de distribución libre, que ayuda a los educadores a crear comunidades de aprendizaje en línea. Este tipo de plataformas tecnológicas también se conoce como LCMS (Learning Content Management System). La versión más reciente es la 3.0.3. Fuente: Wikipedia Online.

que los trabajos prácticos generalmente consisten en el desarrollo de consignas a partir de la lectura de un texto. Una de ellas (A1-LCD) declara que nunca realiza los trabajos prácticos porque no tiene tiempo, aunque se encuentra en situación de alumna regular en todas las asignaturas que cursa. Así lo expresa:

ESCENA 17: Prácticos

E: y ¿en qué consisten los prácticos por ejemplo?

A: consignas/ si/ te dan un texto y te dan las consignas para desarrollar en base al texto/ hay que leer el texto y responder las consignas

[...]

E: Vos ya más o menos me contaste que no haces los prácticos

A: no/ no los hago a los prácticos/ debería hacerlos/ ya me dijeron las chicas/ debería hacerlos porque así se aprende más/ eh/ pero no tengo tiempo les digo/ si ya voy a dejar de trabajar/ les digo/ ya voy a poder hacer

E: ¿cómo te manejas? Rendís las materias o vas a rendir libre ¿Cómo vas a hacer? O estas regular en todas las materias

A: no/ si estoy regular en todas/ sí

E: los parciales sí los haces

A: si/ si/ todos

E: te fue bien en todos

A: si/ siempre/ siempre con casi con lo justo con siete/ con seis/ con seis/ así todos (A1-LCD)

Este testimonio da cuenta de la inconsistencia que tienen los trabajos prácticos en algunos contextos institucionales en relación con la apropiación y evaluación de contenidos. En el IC los prácticos consisten en la lectura de textos que los profesores asignan y en la realización de una síntesis o en la puesta en común y explicación oral en el aula. Se observa, en casi todos los casos descriptos, que la oralidad cumple un rol fundamental en la interacción áulica y en el



desarrollo y explicación de los prácticos.

ESCENA 18: Prácticos

E. Ehh/ sí/ en Práctica Educativa por ejemplo el profesor/ teníamos el texto/ nos repartía temas/ tenemos que analizarlos, hacer una síntesis/ después lo pasábamos a él/ armaba un Power point.[...] En Didáctica, por ejemplo/ este/ hacemos la puesta en común de los temas/ ya sea que la profesora reparta los temas/ este/ después cada uno va explicando/ va exponiendo (A1-IC).

CONCLUSIÓN

Las escenas descritas nos permiten pensar que el universo discursivo disciplinar encuentra a los estudiantes en un estado de relativa desorientación en relación con la lectura de textos especializados cuando la entrada a los textos no fue previamente inaugurada por el docente. El docente, aunque no lo explicita como propósito, da indicaciones de cómo leer los textos, puesto que él mismo focaliza en ciertos aspectos más que en otros, califica y clasifica citas e ideas relevantes para el tema, la materia o la línea teórica seguida, establece relaciones con otros textos y/o otros temas, etc. También ocurre que, luego de convenir en las pautas de lectura (siempre y cuando éstas sean comprendidas como tales), la lectura continúa fuera de la institución, en el espacio privado, donde el estudiante se confronta a solas con los textos. Por otra parte, se constató que los estudiantes, por lo general, leen el material bibliográfico cuando el docente lo trata en clases o luego de que fue tratado.

Asimismo, se dio cuenta de las dos modalidades de clases que suelen caracterizar al ámbito de la formación académica: clases predominantemente expositivas y unidireccionales y clases predominantemente participativas y pluridireccionales. En las primeras, el docente no sólo es el proponente y transmisor de contenidos, sino también su centro productor; los estudiantes tienen un rol

relativamente pasivo vinculado con la toma de apuntes y la solicitud de respuestas al docente, a quien le suponen el saber. En el segundo caso, las clases se configuran como un espacio de construcción del conocimiento; si bien el docente expone y explica, la exposición se realiza a partir de la interacción dinámica con los estudiantes, en quienes se promueve la participación que no se reduce a la solicitud de respuestas, sino que implica, también, la problematización y la proposición de aportes que serán considerados como parte de la construcción de la clase. Asimismo, los contenidos no sólo son abordados expositivamente sino también mediante trabajos prácticos que tienen, en principio, el objetivo de delegar el rol protagónico de la clase a los estudiantes, ya que implican, de alguna manera, una cesión de la palabra y de un tiempo de la clase al tratamiento de los contenidos con el grupo de estudiantes. Estos dos tipos de clases son modelos ideales que representan dos polos entre las posibilidades que ofrece la dinámica áulica.

Como se anticipó, para el estudiante una buena explicación es aquella en la que el docente puede establecer relaciones entre los contenidos teóricos y “ejemplos de la vida diaria” (A2-SDL) o cuando el docente propone *léxico sustituto*, es decir, cuando el docente produce lazos metadiscursivos entre los términos disciplinares y los discursos con los que los estudiantes están más familiarizados. De lo que se deriva la dificultad por parte de ambos agentes/sujetos – estudiantes y docentes– para problematizar y producir conciencia sobre la relación con un campo de saber complejo y especializado, además de relativamente nuevo y restringido a prácticas discursivas específicas y excluyentes.

Finalmente, “leer para aprender” es un aprendizaje necesariamente orientado por el propósito de la comunicabilidad de lo leído. Así lo expresan en *Saber leer*, Giovanni Parodi y otros investigadores cuando afirman que

la concepción de aprendizaje que defendemos es aquella en la que la comunicabilidad de lo leído se constituye en piedra angular del procesamiento cognitivo del discurso, la cual es un eje fundamental del pensamiento crítico,



reflexivo y libre (Parodi, 2010: 142).

La comunicabilidad de lo leído implica que un lector puede comentar a otro lo que ha leído a partir de sus propias palabras, dando cuenta no sólo de los contenidos, sino también de su propia opinión acerca de ellos. No obstante, para que esta práctica tenga lugar y se constituya como tal entre las prácticas de los estudiantes, es de fundamental importancia que se enseñe a leer en el nuevo universo discursivo en el que los sujetos incursionan. De allí que el aprendizaje disciplinar a partir de la lectura deviene sólo de la práctica de *aprender a leer* en la academia. En esta dimensión se hallan implicadas múltiples y variadas actividades, entre las que pueden mencionarse: identificación y uso de léxico especializado; selección y lectura de textos especializados; lecturas orales y puesta en discusión de los saberes; realización de textualidades complementarias de estudio; producción de textos destinados a la comunicación de conocimientos; etc.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bourdieu, P. (1997) *“Principios para una reflexión sobre los contenidos de la enseñanza”* en *Capital cultural, escuela y espacio social*. México. Siglo XXI. Pp. 129-144.

Bourdieu, P. (1997) *“Entrevista sobre la educación”* en *Capital cultural, escuela y espacio social*. México. Siglo XXI. Pp. 145-176.

Bourdieu, P. y Passeron, J.-C. (1998) *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México. Fontamara.

Chartier, R. (2002) *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona. Gedisa.

Cucuzza, H. R. y Pineau, P. (2000) *“Escenas de lectura en la Historia de la Educación Argentina”*. Actas XVI Congreso Nacional de El diario en la escuela. Los medios de comunicación y la educación. 9, 10 y 11 de noviembre de 2000, Carlos Paz, Córdoba.

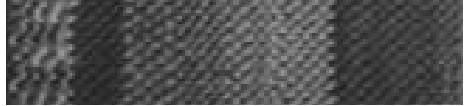
Cucuzza, H. R. y Pineau, P. (2002) *Para una historia de la enseñanza de la lectura y escritura en Argentina. Del catecismo colonial a La razón de mi vida*. Buenos Aires. Miño y Dávila.

Jodelet, D. (1986) *“La representación social: fenómenos, conceptos y teoría”*. En Moscovici, S. (comp.) *Psicología social, II. Pensamiento y vida social y problemas sociales*. Barcelona. Paidós.

Jodelet, D. (2011) *“Aportes del enfoque de las representaciones sociales al campo de la educación”*. En *Espacios en Blanco. Serie Indagaciones N° 21*. Junio 2011. Traducción: María Matilde Balduzzi.

Narvaja de Arnoux, E., Di Stefano, M., Pereira, C. (2011) *La lectura y la escritura en la universidad*. Buenos Aires. Eudeba.

Parodi, G., Peronard, M., Ibañez, R. (2010) *Saber leer*. Buenos Aires.



Aguilar.

Rockwell, E. (2001) *“La lectura como práctica cultural”*: conceptos para el estudio de los libros escolares”. En *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 11-26, jan./jun. 2001.





FORMAS DEL "TERROR Y DEL TEMBLOR". DE LA *SOPHROSYNE* EN *ÁYAX* DE SÓFOCLES

ALVARO FERNANDO ZAMBRANO

Prof. en Letras

MÓNICA GABRIELA RIVERA

Prof. en Letras

FHyCS – UNJu

alvaferzambrano@gmail.com*

RESUMEN

Situados en el terreno de lo *aristói*, precisado por Aristóteles como uno de los elementos definitorios (aunque no privativo) de la poesía trágica, debiéramos advertir y discretizar, por un lado, los esfuerzos que debieran regir la composición de la fábula en una dinámica de causa-consecuencia (lo que aseguraría su estatuto de verosímil) y, por otro, la emergencia de un proceso coyuntural en el *dramma* que se dirime en el plano de la acción sobre una discordancia entre el deber y el hacer (más precisamente, entre el deseo de realización y el imponderable de decidir). Discordancia que se realizaría como *hamartía* y *moira* en la medida en que son tributarias y horizonte de aquella emergencia.

Sobre este presupuesto, la idea global del trabajo sería reconocer la extensión de los términos involucrados, principalmente *sophrosyne* y sus posibles articulaciones que, creemos, más que denunciar el poder que asiste al héroe trágico, develaría su profunda imposibilidad de actuación como ciudadano: la epifánica condición de no-poder a la que se encuentra reducido. Vale decir, restituir una dimensión de la significancia del término *sophrosyne* que reconcilie el orden racional-moral (su función cívico-discursiva) con el espacio sensible que el término invoca. Para ello, abordaremos la tragedia *Áyax* de Sófocles.

Fecha de Recepción: 14 de junio de 2015 - Fecha de Aceptación: 22 de junio de 2015

*El presente trabajo fue socializado en el XXIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos que se realizó en el mes de octubre de 2014 en la ciudad de Salta.

Palabras clave: héroe trágico, no-poder, sophrosyne, terror y temblor.

***FORMS OF "TERROR AND TREMOR". ABOUT THE SOPHROSYNE IN
AJAX FROM SOPHOCLES***

ABSTRACT

Set in the ground of the *aristói*, specified by Aristotle as one of the defining elements (although not exclusive) of the tragic poetry, we should warn and discretize, on one hand, the efforts that should govern the composition of the fable in a dynamic of cause-consequence (which would ensure their status as credible) and, secondly, the emergence of a conjunctural process in the *dramma* which is overcome in the plane of action on a disagreement between duty and do (more precisely, between the desire of fulfillment and the imponderable of decide). Discordance to be held as *hamartia* and *moira* as long as they are tributary and horizon of that emergency.

On this postulation, the global idea of the work would be to recognize the extension of the terms involved, mainly *sophrosyne* and its possible links that, we believe, more than denounce the mightiness that attends the tragic hero, it would unveil its deep inability to act as a citizen: the epiphanic non-mightiness condition to which he is reduced. Bond to say, to restore a dimension of the significance of the term *sophrosyne* for reconcile the rational-moral (civic-discursive function) with the sensitive space that the term invoked. For it, we will board the tragedy of Sophocles, *Ajax*.

Keywords: tragic hero, non-power, sophrosyne, terror and trembling.



Lo que vive está siempre rodeado, penetrado por lo frágil.
Raúl Dorra, *Ofelia desvaría*

La tragedia que analizamos en esta oportunidad, *Áyax*, es considerada la más antigua de entre las obras conservadas de Sófocles. Antes de adentrarnos en el análisis, exponemos brevemente algunas precisiones sobre la figura del héroe trágico.

La poesía trágica, al presentar al hombre enfrentado con las más terribles situaciones, en la soledad de las grandes decisiones, en el riesgo del *error*, pone a la vista del espectador la grandeza y miseria de ese mismo hombre. Aristóteles lo afirma categóricamente: el héroe no comete la falta a causa de su maldad, sino como consecuencia de algún error que ha cometido ya por sí mismo, ya por estar atado a los designios de un Destino superior. Por ello, el acontecer de la catástrofe implica una acción que aun a pesar suyo demanda su responsabilidad; una *hamartía* que enlaza un héroe a un destino. El *lance patético* se realiza, entonces, como temor y agonía del sujeto movido entre el presentimiento de la ruina y la conciencia de la falta.

Ahora bien, estos rasgos constitutivos del héroe trágico (su carácter noble, el imponderable de la decisión y el *pathos*) estaban ya presentes en los héroes homéricos, aunque con una diferencia fundamental (señalada en numerosos estudios): el héroe épico *sabe*, puede ver y, por eso mismo hay en él "auténtica decisión"; no obstante y aunque es esta decisión en alguna medida la que define sus actos, ella no impide en lo más mínimo la realización del destino, la *moira*. Otro es el caso en la tragedia donde, en palabras de Castoriadis (2006,116):

"(...) el héroe trágico no es representado con el conocimiento. Es lo contrario incluso, ya que la progresión de la tragedia, precisamente, es el desvelamiento de la verdad al héroe, a través del encegucimiento o del homicidio, y no en el claro iluminado del ser. El héroe **no sabe.**"

En este sentido, lo que la tragedia "enseña" es la *im-potencia* humana ante la determinación ineluctable del Sino que se traduce en

el espectador en profundo terror ante el advenimiento de lo inexorable.

En la *Iliada*, Áyax Telamonio se caracterizaba por su resistencia y valor, significadas en aquel epíteto “el de anchas espaldas”, capaz de aguantar impávido los ataques del enemigo; todo esto lo hacía un guerrero glorioso, digno de admiración y de respeto.

Por su parte, Sófocles sitúa en el centro de la escena trágica al héroe homérico movido por el *aidós* y la *timé*: si el pasado mítico nos lo presentó en el apogeo de su gesta, asistimos en este drama a su ocaso y ruina. Como dijimos antes, el héroe trágico cae por la *hamartía* que nace de su misma *areté*: resistencia e inflexibilidad en Áyax configuran el *ethos* heroico, y acaso ¿lo condena? o ¿lo salva?

LA AGONÍA DEL HÉROE: TERROR Y TEMBLOR

Tal como indica García Gual, no existe en nuestra lengua una palabra que traduzca fielmente aquello que los antiguos griegos llamaban *sophrosyne*, una virtud “consistente en el saber respetar los límites inherentes a la condición humana” (2009:77). El caso es que, atentos a esta premisa entendemos que hay aquí un esfuerzo y una vacilación, esto es, por un lado, un “saber” sobre el “límite” en que se articularían dos elementos: un reconocimiento y, al mismo tiempo, una puesta en valor de dicho “límite” que se corresponderían con un empalme de las dimensiones intelectual y volitiva y que bien podríamos indicar como una voluntad inteligente; mientras que por el otro, “condición humana” recupera y actualiza una singularidad y un vínculo, vale decir, *esto* que hace a los hombres ser tales, una sustancia con la que se moldea su existencia –su existir– que hunde sus raíces en el cuerpo que “come pan y toma vino” pero que en su movimiento se hace eco de algo que está también ahí –que también es su “condición”– una potencia, un impulso, digamos un aliento con que se abre paso la vida y con el que también se la abandona. Visto así, en “condición humana” concurriría una dimensión somática y patémica (si es que esta distinción fuere posible), en que un cuerpo estesiado, tensionado, nos sitúa en el terreno de lo sensible; que es al fin de cuentas, ante la inminencia de lo sentido y del sentido.



Lo humano y su condición, entonces, es todo esto a la vez. Una totalidad hecha de acomodaciones, de esfuerzos y articulaciones (siempre prontos a descomponerse) y de desplazamientos, quiebres y emergencias (igualmente, siempre prontas a irrumpir), con lo que advertimos que aquella totalidad no es algo dado, antes bien, es un afán y una ocupación tensionados por el lance de unas dimensiones y las otras en pos de una armonía frágil, endeble, cuando no incómoda. Al decir de Raúl Dorra "... una estructura siempre en lucha por su constitución, estructura por lo tanto, que se organiza a partir de una debilidad y un deseo primordiales." (2006:14).

El hombre, aunque más propiamente debiéramos decir el sujeto, va componiendo su existir –esto es, va componiéndose– en esta zona de conflictos constitutivos que hacen de él un sujeto carente y anhelante al mismo tiempo; sin más: un sujeto agónico.

En esta línea de pensamiento, y a sabiendas de que mucho se ha reflexionado sobre la tragedia que nos ocupa, intentaremos trazar un recorrido que advierta aquellas dimensiones y, fundamentalmente, la angustia sobre la cual se yergue la existencia del hombre, del sujeto, y cuyo núcleo –según lo indicado– sería la *sophrosyne*, a partir de algunos enclaves que permitan reconocer en la obra el diseño de un "escenario" de acciones y pasiones como espacio generador de símbolos que dan cuenta de una percepción y de una sensibilidad.

En el Prólogo se sitúa un tiempo que señala a su vez un espacio: *la noche*. Dirá Tecmesa en su relato de lo ocurrido: "... en la última parte de la noche cuando los astros vespertinos ya no habitaban". Mientras que el coro la advierte como el espacio en el que se dan "nocturnas maquinaciones". Queda claro que tanto una como otro advierten dos características distintas y complementarias; en primer lugar, ella señala en la noche –si no una imposibilidad– al menos una resistencia: "la última parte... cuando los astros ya no habitaban" daría cuenta de una profundidad, una última declinación en esa espesura que actuaría como negación de toda luz y, por lo tanto, de toda posibilidad de ver; y en segundo lugar, el coro canta sobre "maquinaciones", intrigas, para las que aquellas tinieblas son un fondo propicio.

En este marco, Atenea y Odiseo entablan un diálogo cifrando el *aquí* desde donde se habla. Esta localización es también el punto de

vista que, llamativamente, da cuenta de la encrucijada de visiones basada en la no-correspondencia. Dicho de otro modo: este *punto de vista* inscribe más una pretensión que una acción concreta. Así, Odiseo no puede ver a la diosa sino que sólo la oye, dice el héroe: "¡cuán fácil de conocer me es tu voz, aunque seas invisible!", y tampoco en un principio puede ver a Áyax. Sólo sigue el rastro de sus pisadas, sus huellas.

En este sentido, *ver* se vuelve sinónimo de *saber* y de *no-saber* al mismo tiempo porque aunque no puede ver a la diosa la *sabe* cierta en esa voz que lo alcanza, mientras que de Áyax sólo puede ver su rastro, el paso de su cuerpo inscripto en la superficie de la arena. Tanto una –la voz– como otro –el rastro– actúan como *impresiones*, retazos o fragmentos del Otro que reclaman un reconocimiento, un modo de la memoria que lo asiste y por efecto de la que logrará articular *esa* presencia y un mundo, esto es un cuerpo y un vínculo por los que definitivamente habrá de quedar *sujeto*.

En ambos casos la construcción es sinecdótica puesto que las "huellas" y la "voz" actúan como marcas que realizan o conjuran la presencia de lo ausente de esos sujetos (Áyax y Palas Atenea respectivamente) o, dicho de otra manera, "huellas" y "voz" refieren y anuncian la *ilusión* de cuerpos que no se pueden ver, cuerpos desplazados, velados por la propia potencia del dios o por el manto de la noche.

Todo esto diseña un espacio que se organiza y se distingue a partir de un límite o borde dado por la tienda en que Áyax se encuentra, lo que permite oponer un *aquí* que es un "afuera de" y un *ahí* que se entiende como un "dentro de". Entre uno y otro espacio se genera un campo de tensiones y corrimientos que se resuelven gradualmente como exterioridad e interioridad, llamado y recogimiento, *mostración* e intimidad; en definitiva como vislumbre y deseo.

Luego, hay dos llamados de Atenea hacia Áyax para que éste salga de la tienda, para que se haga presente. Ante ello, Odiseo –que está amparado por el poder de la diosa para que el Telamónio no pueda verlo– tiene algunos miramientos, acaso una negación, y dice: "no lo llames" [...] "No, por los dioses, me basta con que esté dentro" y, más allá de que la olímpica le explica que nada debe temer pues no podrá



ser visto, él insiste: “[...] en verdad, me basta con que esté dentro de la tienda”. Entonces cabe preguntar ¿en qué radican estos reparos de Odiseo?, ¿qué es lo que genera su vacilación? Es claro que dicho temblor no sobreviene por *ser visto* sino y muy por el contrario por la angustia de *ver*. Podemos imaginar un temblor que es agitación por lo que Áyax mismo habrá de traer ante él: héroe y destino, excelencia y quebranto; un aleteo del espíritu como presagio de *eso* que saliendo de sí se hará manifiesto, se hará cuerpo, se hará *visión*.

Atendiendo al llamado de la diosa, finalmente, Áyax sale de la tienda; se incorpora al *aquí*, al “fuera de”, que es desde donde se realiza el llamado. Sin embargo, el espacio del *ahí* desde donde este cuerpo sale, se perdura simbolizado en un “adentro” que la tienda oculta y retiene. Esta última dimensión es referida constantemente en el diálogo como el espacio habitado por la *até* y sus signos, vale decir un estado de conmoción y sus huellas en el mundo que opera como anclaje interoceptivo y que no puede “aparecer” más que por la mediación de la palabra como “relato”. Aquel estado pasional – pathémico– y, fundamentalmente, sus marcas yacen en ese lugar de lo íntimo que se dispone como interioridad, y que como tal están negados a la vista. La tienda, entonces, oficia como evidencia y restricción por cuanto procura una dinámica proyectiva e introyectiva, es decir, nos “presenta” a un sujeto que se expresa en el cuerpo y sus reservas.

Con la aparición del Telamónida se propone un juego de cruces en el plano de la observación que se disloca puesto que no se alcanza a ver todo lo que el relato enseña o que se empalma como continuidad entre este cuerpo enajenado que es Áyax y el presentimiento de *eso*, que siendo también Áyax, adviene como temblorosa latencia. Luego, lo que se limita es el *ver* mientras que en lo que se continúa se da un corrimiento de la perspectiva donde se superponen la acción de ver con el impulso de mirar; aunque dicho más precisamente, un desplazamiento desde el no-poder ver al no querer mirar.

Detengámonos en esos cruces. Odiseo puede ver a Áyax, o al menos este Áyax cegado –más bien *enceguecido*, ausente de juicio y voluntad– que como una llaga abierta se presenta cubierto de sudor y sangre, un sujeto *apasionado*, extasiado de furor y frenesí; un sujeto

–un cuerpo– hecho de puro sentir que si, por un lado borda esta exterioridad con aquella interioridad, por el otro se desborda en un “dentro de” que resulta inaccesible para el ver y, por lo menos confuso, para el decir de la palabra que siempre resulta un esfuerzo y una fragmentación. Hay entonces un ver que se articula en tanto conocer y no-conocer; vale decir, un saber del Otro y, a su vez un no reconocerlo pues ése que aquí se muestra es y no es *Áyax*; un sujeto hecho de cuerpo y de figura, poder y carencia, presencia y extravío. En síntesis, un percibir que se continúa como sentir.

Inversamente, Odiseo no puede ver a Palas Atenea aunque la reconoce en esa voz que viene hasta él, que le habla, lo demanda y lo ampara; una expresión del dios hecha de aliento y de palabra que devienen un cuerpo ausente pero intuido, próximo y esquivo, conocido y negado; encarnado y ajeno como la noche y su espesura. En este caso es el no-poder-ver lo que actualiza el conocimiento y reconocimiento del Otro a partir de la voz sobre la que se con-figura una imagen y una presencia; en resumen, un sentir que se discretiza como percibir.

Por su parte, *Áyax* se conforma como contrario y opuesto de Odiseo ya que si bien no puede verlo sí puede advertir a Palas Atenea, la distingue a pesar de la oscuridad y en el extravío la reconoce. Este héroe encarna la expresión del hilo tensivo de lo pulsional cuyo extremo se manifiesta en el *aquí* donde el cuerpo se levanta pero que se ex-tiende hasta el *ahí* donde la acción –en rigor, la “actuación”– de este cuerpo se inscribe y que queda “atada” –tal como el carnero– al orden de lo interior y de lo no visible. Hay entonces una liberación y un recogimiento del sujeto que patentizan los extremos de aquella tensión: por un lado, en este cuerpo que se constituye en signo de un estado pathémico, es decir un modo de existencia que se visibiliza sólo como potencia (liberación/retención); y por otro lado, la actuación de esa pasión como obra de un cuerpo que sólo puede emerger como relato (retención/liberación).

Áyax es así un sujeto estesiado, desplegado en el goce ilusorio de la satisfacción del deseo; sujeto *in-tensionado* del que este cuerpo es sólo una *ex-tensión*, una proyección de la latencia genésica que sobrevive *ahí*, en esa profundidad del “adentro”.



Situado en este orden del sentir, el hijo de Telamón se deja ir al encuentro de la diosa a quien advierte no por efecto del “ver” (que es un empeño intelectual) sino por la pretensión del “mirar” (que es una forma del deseo): con el ver se encuentra, con el mirar se busca. Busca el cuerpo, el nido de esa voz que lo llama, anhela su presencia que se le a-parece alumbrada por la luz de ese deseo vital que viene desde lo pretérito, desde antes; en suma, de *ahí* desde donde ha salido.

Señaladas estas relaciones de discontinuidad en Odiseo (sobre la base de las dimensiones del sentir y el percibir) y de continuidad en Áyax (en la dimensión del sentir) podemos decir que cada uno de ellos encarna respectivamente modos de asimilar la tensión. Así el primero se expresa como *ex-tensión*, ya que se sostiene en un movimiento proyectivo del sujeto en el acto de “ver” el mundo, lo otro, y uno introyectivo que se recoge de ese mundo como símbolo, es decir, como sentido. Por su parte, el segundo se expone como desordenada *in-tensión* ya que en tanto mirada comporta a la vez la fuerza primordial del deseo y su correspondencia con lo informe que como tal es inaccesible e ininteligible, todo ello en un movimiento exclusivamente introyectivo, caótico y agonal que no logra constituirse más que como sustento de lo pulsional, es decir, como lo sentido.

Ambas actuaciones se sintetizan en los móviles de deber-poder-no querer ver, en el caso de Odiseo, y de no deber-no poder-querer mirar en el de Áyax; móviles que determinan las formas de proceder y asumir el mundo, y con eso el modo único y particular de estar en él, vale decir, la conformación de una subjetividad. El percibir participa de lo intelectual y por lo tanto recupera y refracta lo sentido instituyendo un orden simbólico, instituyendo el sentido. El sentir, en cambio, participa de lo *pathémico* situado en el extremo de lo continuo perdurándose como sensibilidad, es decir, como *estesis*.

DE LA *SOPHROSYNE*

Aristóteles caracteriza el temor como “un cierto pesar o turbación, nacidos de la imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso” (2005:334). El miedo es, en definitiva, una disposición del ánimo, un sentimiento que no se confunde con la voluntad. Ese terror

se produce en la dialéctica de lo conocido y lo desconocido, lo próximo y lo distante, y bien mirado sería el lazo tensivo entre el sentir y el percibir.

El terror entonces, resulta del “ver” que es más puntualmente un “conocer”, ya que lo que queda señalado es un producto de la cognición; al mismo tiempo y en este sentido, habría también una asistencia de las formas de la memoria, un modo del recuerdo (que acaso sólo se realiza como presentimiento de lo ya vivido) y que podríamos advertir, en definitiva, como un “re-conocer”.

Todo ello acontece frente a y como resultado de una cadena de acciones que van anticipando la caída del héroe; en otras palabras, la tragedia en su evolución va componiendo, por un lado, un entramado que lejos de re-tener al héroe está hecha para “mostrar” su precipitación, y por otro, emplaza un observador (Odiseo) que aunque limitado en su capacidad de observación sí se realiza como mediador de un observador otro (el espectador): esto sería que es aquél un observador que hace observar.

Esa mediación señala un cruce en que se inscribe una latencia, y como tal una amenaza, que madura no sólo como acto intelectual (pues el espectador sabe cómo habrá de concluir todo) sino también como intuición –vale decir, como previsión– de algo subyacente que aunque puede y debe ver, no desea mirar. Esa discordancia entre el ver y el mirar actualiza un recorrido tensivo que va del temblor (como manifestación de lo sentido) al terror (como enunciación simbólica del sentido).

Está claro que la composición de la fabula trágica, en tanto acción completa, entera y ordenada de las acciones, tiene por objeto provocar la catarsis. Todo lo que el sujeto experimenta y que se sintetiza como sentir e inteligir (*pathémata*) provoca, asimismo, una transformación en él. Estos elementos no siempre comportan una actuación articulada puesto que refieren lugares distintos: el *sentir*, aunque venido del cuerpo, se resuelve en una continuidad que enlaza con el *deseo* y que se constituye como *mirada*; mientras que el inteligir se sostiene en el orden de lo discreto (advierde, categoriza, clasifica) y como tal sería el resumen del acto de ver.

Luego, el sujeto que *padece* “sin ver” es puro *pathos*, pura pasión



y es en ese apasionamiento en que el héroe se realiza como tal. Situado en el extremo del sentir, o sea cuando ha sido despojado de todo, es cuando irrumpe la clausura y la iluminación, esto es, abnegación y *anagnórisis*.

Visto así, entendemos que también es posible pensar la catarsis en términos de “temblor”, es decir como una agitación del cuerpo y del espíritu; algo que sobreviene y de lo cual ese cuerpo no es sino su expresión, su signo. Y es esa misma agitación la que irrumpe como esfuerzo de la razón por inscribir en el orden del lenguaje –como logos– aquello que adviene “terror”.

En esta relación entre el sentir y el percibir, consideramos, se ubicaría la *sophrosyne* pues exigiría la participación de ambas dimensiones. La interpretación de este término se sustenta en una doble orientación pues hay en ella (la demanda de) un elemento intelectual de racionalización de la pasión y es en este sentido que puede entenderse como “sensatez” y “prudencia” dado que se constituiría en un “valor” superador de la *hybris*, que paradójicamente denuncia un exceso que se sostiene en una privación, en una falta, y cuyo sentido simbolizamos como ceguera o ignorancia. Paralelamente, en tanto virtud moral, aquella implicaría *aceptación* (que es otro modo de decir “renuncia”) y una puesta en valor de la restricción/obturación de la materia informe del *pathos* que exige su puesta en acto como autolimitación voluntaria (esto es, exhortación, amonestación y censura).

Todo ello nos habla de un afán que interpela al sujeto mismo por cuanto la *sophrosyne* exige ese obrar sobre una condición primera que recuperaría la materia sensible que moldea toda subjetividad. Tender hacia aquella es, ipso facto, reconocer ésta y, luego, la discontinuidad emergente entre querer, poder y deber y sus contrarios o, dicho más ampliamente, entre las pulsiones del deseo y las exigencias del Otro.

En *Áyax* no hay *sophrosyne* y no podría haberla porque este sujeto se define desde el no-poder realizado como tensión entre la demanda y el deseo, o dicho de otra forma, entre la experiencia del “límite” de la condición humana (“las propias fuerzas”) y la pre-visión de las consecuencias de sus actos. Los héroes –aunque bien podríamos hacer extensivo esto a los hombres– a duras penas escuchan y jamás

obedecen a los otros, cuyo entendimiento de las vicisitudes propiamente humanas contrasta con la grandeza; es esa grandeza la que los condena al sufrimiento y les recuerda su soledad más absoluta.

Luego, el conflicto trágico se sustenta en esa discordancia: el héroe no puede menos que ser "fiel a sí mismo", heredero de una estirpe que lo conmina a despreciar "la vida sin honor", que le recuerda que su lugar en el mundo es el de la gloria imperecedera del mito y, por ello, la única decisión posible, honorable, es la muerte.

Hay, entonces, la fuerza, el impulso y también la limitación y la carencia; una intemperie donde el sujeto se debate y se constituye desde un lugar conflictivo y agónico hecho de obediencia y resignación.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristóteles (2005) *Retórica*. Trad. Q. Racionero. Madrid. Gredos.

Casasco, G. (2007) "*La abnegación del deseo*". En *Tópicos del seminario*, julio-diciembre, N° 18. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla. México (pp. 87-96).

Castoriadis, C. (2006) *Lo que hace a Grecia: de Homero a Heráclito*. FCE. Buenos Aires.

Dorra, R. (2005) *La casa y el caracol* (2ª edición). Córdoba. Alción.

Dorra, R. (2006) "El sujeto como agonía" en *Nombres. Revista de Filosofía*. no. 20. Córdoba.

García Gual, C. (2009) *Encuentros heroicos. Seis escenas griegas*. FCE. Madrid.

Ibarra, V. (2011) "*De ate a furor: la secularización de la intervención divina en el Hercules furens de Séneca*". V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales. Universidad Nacional de la Plata. La Plata. 5-7 de octubre de 2011. Disponible en <http://jornadasecym.fahce.unlp.edu.ar/> ISSN 2250-6837.

Lesky, A. (2001) *La tragedia griega*. El Acantilado. Barcelona. [1958]

Sófocles (2003) *Tragedias* (14º edición), Madrid. Edaf. Traducción de Fernando Segundo Brieva (todas las citas de la tragedia en el texto corresponden a esta traducción).





HACIA UNA CARTOGRAFÍA HISTÓRICO-LITERARIA DEL MICRORRELATO EN EL NOROESTE ARGENTINO DESDE LOS '80 HASTA EL PRESENTE

GLORIA CARMEN QUISPE

Profesora en Letras

CONICET - UNJu

gloriacarmen_10@hotmail.com*

RESUMEN

El microrrelato es un género huidizo a la clasificación genérica; está muy próximo al cuento, la poesía, al chiste, a la sátira y al ensayo. Cada una de las piezas que componen un microtexto está estratégicamente ensamblada y contribuye a la construcción de sentido. El lector –quizás en este género más que en cualquier otro– es partícipe de la creación y la significación literaria, es quien pone en juego sus competencias lingüísticas, ideológicas y culturales y demuestra sus capacidades interpretativas con estas piezas narrativas que trabajan con el doble sentido, la ambigüedad, la alusión, la repetición, la inversión, la epifanía final, la intertextualidad, el humor, la ironía.

El interés por el microrrelato se debe a que se trata de un género que trascendió en esta última década, tornándose un fenómeno nacional e internacional. Es un género que ha sido practicado en las distintas regiones del país y, en las letras de Jujuy, halló cobijo principalmente en escritores como Luis Wayar, Patricia Calvelo, Ildiko Nassr y Nélida Cañas.

En este trabajo nos referimos al género y a algunos escritores del noroeste a partir del análisis de sus textos; con especial interés en las estrategias narrativas empleadas y las temáticas que frecuentan.

Palabras clave: cartografía, microrrelato, noroeste argentino.

Fecha de Recepción: 15 de junio de 2015 - Fecha de Aceptación: 06 de julio de 2015

*Este artículo reúne, en versión resumida, avances de investigación que fueron presentados en simposios, jornadas y congresos de 2014. Se terminó de formalizar para esta revista en junio de 2015.

TOWARDS A MAPPING OF HISTORICAL LITERARY SHORT STORY OF NORTHWESTERN ARGENTINA FROM 1980 TO DATE

ABSTRACT

The short story is an elusive gender from the generic classification; it is very close to story, to poetry, to joke, to satire and the essay. Each of the pieces that compose a microtext is strategically assembled and contributes to the construction of meaning. The reader perhaps in this genre, more than in any other, is involved in the creation and literary significance, the reader is who puts his linguistic, ideological and cultural skills, and shows his interpretative abilities with these narrative pieces that work with the double meanings, ambiguity, allusion, repetition, investment, the final epiphany, intertextuality, humor, irony.

Interest in the short story is due that it is a genre that transcended in the last decade, becoming a national and international phenomenon. It's a genre that has been practiced in different regions of the country and in Jujuy it found expression mainly in writers like Luis Wayar, Patricia Calvelo, Ildiko Nassr and Nelida Cañas.

In this paper, we analyze texts in order to refer to the gender and Northwest writers; with special interest in the narrative strategies and topic used frequently.

Keywords: mapping, short story, northwestern argentina.



INTRODUCCIÓN

El microrrelato es uno de los géneros literarios que se consolidó en las dos últimas décadas con una prolífica y variada producción en Latinoamérica y en Argentina. Huidizo a la clasificación genérica, está próximo a la poesía, al cuento, al chiste, a la sátira, al ensayo, etc. Su rasgo más característico es la brevedad.

Si bien nuestro interés está depositado en la emergencia de este género en Jujuy, el desarrollo investigativo amplió el mapa a cartografiar hacia las demás provincias del NOA. Por ello, expondremos un panorama de la producción microrrelatista de esta región. Con particular acento en Jujuy. Aludiremos a las particularidades escriturarias de los autores estudiados hasta la fecha: David Slodky (Salta), Ildiko Nassr, Patricia Calvelo, y Luis Wayar (Jujuy). De este último destacaremos su importancia como pionero de este género en la provincia.

ACERCA DEL MICRORRELATO

David Lagmanovich en "En el territorio de los microtextos" expone: "En nuestra caracterización general del microrrelato tenemos eminentemente en cuenta la brevedad, y también defendemos otro rasgo, el de la narratividad (o sea, no hay microrrelato si no se cuenta algo)... Pero hay un tercer rasgo del minicuento que también es preciso tener en cuenta: su carácter ficcional." (Lagmanovich, 2011: 4)

Por su parte Raúl Brasca identifica dos características fundamentales, la concisión y la intensidad expresiva. El autor menciona además que el microrrelato posee suficiencia narrativa. Emplea esta expresión para referirse "a la autonomía de lo narrado, a la independencia del microcuento respecto de todo dato externo a él como no sean referencias culturales comunes al universo de lectores al que va dirigido". (Brasca, 2000)

El microrrelato para ser entendido no precisa de información accesoria, se autoabastece. Y en todo caso, es el lector quien debe poner en juego sus capacidades interpretativas a partir de los conocimientos que posea. De allí, que muchos estudiosos hablen de una "participación activa del lector", pues es él quien debe reconstruir

y reponer lo elidido a partir de las escasas alusiones o huellas que están dispersas en unas pocas líneas.

Brasca en una entrevista¹ señala que prefiere “micro o minificción” para referirse a estas piezas de pequeña extensión, por considerarlo un término más amplio. Hablar de microrrelato o minicuento sería limitar las producciones a su carácter narrativo. Entonces todos aquellos textos que no pudieran tener una superestructura narrativa reconocible quedarían fuera del grupo. La preferencia del escritor estaría dada por otra de las características del género, su transgeneridad.

Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo hablan de una categoría transgenérica para referirse a la confluencia de diferentes géneros en la microficción, con el predominio de uno/s por encima de otro/s. Concurren, así, parábolas, aforismos, refranes, silogismos, chistes, poemas, etc. Violeta Rojo, por su parte, se refiere a este rasgo como “carácter proteico”, aludiendo a Proteo. El personaje mitológico que era capaz de adquirir las formas más dispares a fin de escurrirse de quienes lo acechaban por su virtud profética. De igual modo, el microcuento “Pertenece o se vincula con muchos géneros a la vez, pero a ninguno de ellos en propiedad” (Rojo, 2009). Precisamente, la concurrencia simultánea de géneros ha dificultado, en principio, definir si se trataba de un nuevo género o un subgénero y luego, acordar un nombre.

Al respecto, resulta esclarecedor el aporte de Tomassini y Colombo:

Resulta obvio que los términos ‘minificción’ y ‘ficción brevísima’ colocan el énfasis en la brevedad y en el estatuto ficcional de las entidades que designan sin hacer alusión a una clase de superestructura discursiva determinada. De otra parte, las expresiones ‘minicuento’, ‘microcuento’, ‘microrrelato’, ‘cuento brevísimo’ (o simplemente ‘brevísimo’) así como ‘cuentos en miniatura’, comparten semas que justifican su empleo como designaciones equivalentes para aludir a un tipo de texto

¹ Se trata de la entrevista realizada por Emilie Delafosse y publicada en *En el cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve* N° 22, 2010.



breve y sujeto a un esquema narrativo. Queda claro que el término 'minificción' recubre un área más vasta en tanto trasciende las restricciones genéricas. Al usar como equivalentes 'minificción' y 'minicuento' —por ejemplo— se soslaya el hecho de que sólo un subgrupo (seguramente el más nutrido) del *corpus* de la ficción brevísima está integrado por minicuentos, es decir, por textos minúsculos que comparten una superestructura narrativa. (Tomasini y Colombo, 1996)

Entonces el vocablo "mini o microficción" alude a una categoría de la que formarían parte los microtextos transgenéricos. En tanto, que se nombraría microrrelato o minicuento a un microtexto que posea una estructura narrativa reconocible.

Preferimos hablar de "El microrrelato en Jujuy" porque consideramos que en una porción considerable de microtextos de autores jujeños se puede percibir el predominio del matiz narrativo².

En la región del NOA contamos con una vasta cantidad de autores que practican la escritura de microrrelatos y otros tantos escritores y críticos que se ocupan del estudio de este género. En Santiago del Estero es notable la labor de Antonio Cruz³ que en el 2011 publicó una antología del microrrelato santiagueño, *El microrrelato en Santiago del Estero*. A través de la obra podemos tener una noción de la cantidad y de la calidad de los microcuentistas⁴. Tucumán, por su parte, es una de las provincias del NOA que más se interesó en la escritura y en el estudio del microrrelato. De más está mencionar a David Lagmanovich que nos dejó una cantidad invaluable de textos que contribuyen cuantiosamente al estudio del género. Otra investigadora tucumana importante es Ana María Mopty de Kiorcheff cuyas obras

² Es preciso señalar que en la obra de Ildiko Nassr, *Placeres Cotidianos*, hay muchos microtextos muy cercanos a la poesía. En el libro *Relatos de Bolsillo* de Patricia Calvelo, un microrrelato "Penélope, reina de Itaca" aparece posteriormente en un poemario suyo pero versado. Así también, hay textos de otra escritora, Meliza Ortiz, que forman parte de distintos libros de poesía- *Quinotos al whisky*, *Once*, *Salpicón jujeño de poesía*- y que podrían ser leídos como microrrelatos. Laura Pollastri en *El límite de la palabra*. Antología del microrrelato contemporáneo (2007) expone que un mismo texto según el corpus en el que esté inserto puede ser leído como poema o microrrelato. El todo del que forma parte de cierta forma condicionaría las apreciaciones del lector.

³ El autor cuenta, además, con libros de microrrelatos propios: *Tío Elías y otros cuentos* (2006), *Escritos diminutos* (2008), *Cuadernos de microrrelatos I* (2010) y *II* (2011).

⁴ Los microcuentos que integran la antología son de una variedad destacable. Y creemos que ello se debe a que la obra nuclea a escritores de distintas edades (entre los 17 y los 55 años) que tienen intereses temáticos y estilos diferentes.

–*Fervor de Tucumán. Antología de Microrrelatos* (2010), *El microrrelato en Tucumán y el Noroeste argentino* (2010), *Panorama del microrrelato en el Noroeste Argentino* (2004)– nos ofrecen una muestra de la producción microrrelatista de la región y de Tucumán. Es importante mencionar que una cantidad interesante de los autores que integran la antología tienen publicaciones individuales. Salta, por su parte, cuenta con tres microrrelatistas⁵: César Antonio Alurralde, el iniciador del género en la provincia y de gran relevancia en Latinoamérica con *Cuentos Breves* (1984), *Cuentos bonsáis* (2006) y *Microrrelatos* (2011), David Slodky con dos libros publicados, *Tres relatos bíblicos y otros cuentos* (2009) donde dedica un apartado a los microcuentos y *Parpadeos* (2012); y Lucila Lastero, sin libro publicado hasta la fecha⁶. Finalmente nos toca mencionar a Jujuy; hasta la fecha no contamos con estudios sistematizados sobre el tema⁷ pero sí con una antología publicada en el 2012, *Microrrelatos en Jujuy*, en la que se visibilizan catorce escritores. De estos autores podemos destacar los más representativos, pues cuentan por lo menos con una publicación individual de microrrelatos. Ellos son Ildiko Nassr con *Placeres cotidianos* (2007) y *Animales feroces* (2011), Patricia Calvelo con *Relatos de Bolsillo* (2006) y Nélide Cañas con *Breve cielo* (2010) e *Intersticios* (2013)⁸. Sin embargo, la expresión de este género en la provincia se rastrea en la escritura de Luis Wayar, quien publica durante los '80 una serie de microcuentos en un suplemento periódico.

LUIS WAYAR

El autor publicó sólo dos libros, *Breve antología del apodo jujeño* (1994) y *Oscuro como la palabra luna: 12 sonetos*. Un microrrelato suyo, "En la frontera", fue incluido en *Panorama de la literatura jujeña*

⁵ Las afirmaciones son relativas, pues son fruto de los estudios que hasta la fecha hemos realizado y que podrán ser aseveradas, ampliadas o corregidas oportunamente.

⁶ Algunos textos de la escritora fueron publicados en la antología coordinada por Rogelio Ramos Signes, *Monoambientes. Microrrelatos del Noroeste Argentino*. Buenos Aires: IMFC-DLG, 2008.

⁷ En diciembre de 2014, se publicó *Textículos en el NOA. El microrrelato en las voces de cinco autores*. En el libro se reúnen los aportes teóricos de algunos autores representativos de la microficción del NOA. Véase: Castro, R.; Nallim, A. y Quispe, G. (2014). *Textículos en el NOA. El microrrelato en las voces de cinco autores*. San Salvador de Jujuy: Proyecto C.

⁸ Mencionamos, además, a César Arrueta; quien no posee un libro publicado de microrrelatos pero una cantidad interesante de sus textos fueron incluidos en la *Poesía joven del Noroeste Argentino* (2007) de Santiago Sylvester. Rogelio Ramos Signes, en la antología *Monoambientes* (2008), también incluye sus microficciones.



y dos poemas en *Poesía y prosa en Jujuy hasta 1969* (1993). Otros escritos fueron publicados en periódicos locales.

Precisamente, los textos que tomamos de Wayar formaron parte de las columnas publicadas en el Suplemento Dominical del Diario Pregón, entre 1986 y 1989, bajo el título “Sic, idem y etcétera”⁹ y “Harina de otro costal”. La primera está compuesta por ciento setenta y siete microtextos, de los cuales sólo unos setenta podrían ser considerados microrrelatos¹⁰; otros, en tanto, están cercanos al aforismo y al refrán. Se trata de una serie de composiciones de extrema brevedad, cada una de ellas sin título y con un número romano que da cuenta de la continuidad y la unidad de la serie. Sin embargo, la variedad de las piezas de la columna pone en evidencia su carácter misceláneo. En tanto que “Harina de otra costal” cuenta con dieciséis textos; también sin título y numerados en romano pero sin evidente continuidad. Los títulos de las columnas son bastante sugerentes. Por un lado, no les dan a los textos una categoría genérica y por otro, señalan sus particularidades.

En esta oportunidad, nos referiremos a dos microcuentos del autor. El primero de ellos pertenece a “Sic, ídem y etcétera”:

01/02/1987

XLVII

Como cabe esperar, en las noches sin luna un lobo-hombre hace su aparición en el mundo de los lobos. La manada, que aguarda ansiosa el momento, sale a la caza del pobre animal convertido en hombre lampiño, sin garras y sin fauces. Pasado el efecto y en el supuesto de que no haya sido atrapado, el lobo parte al exilio donde muere en la peor de las vergüenzas.

⁹ No contamos con la totalidad de los textos puesto que algunos ejemplares del suplemento no se encuentran en el archivo de la Biblioteca Popular. Hablamos puntualmente de dieciséis microtextos que procuraremos hallar para realizar un estudio más exhaustivo.

¹⁰ Hacemos notar que esta afirmación no es absoluta, pues hasta la fecha sólo pudimos trabajar concienzudamente con esa cantidad. Por ello, el número de microrrelatos puede crecer a medida que los estudios avancen.

En el texto se expone la inversión de las creencias o relatos populares que dan cuenta de la existencia de un hombre que en las noches de luna llena se torna lobo. Aquí el animal es el que, "en las noches sin luna", se convierte en humano, y ese es justamente su castigo. Un castigo que acaba en muerte o en exilio. La diferencia generada por la transformación física es condenada. La irrupción de un Otro en un espacio prohibido no es perdonada.

Por otra parte, lo que se relata no parece ser un hecho extraordinario. Contrariamente, es algo que se presume y espera ("Como cabe esperar").

Muchos microrrelatos se alimentan de textos que pertenecen a distintos géneros literarios y no literarios. En este caso, el personaje principal fue tomado de una leyenda. Hay un trastocamiento del discurso popular. La distorsión no es casual; con este nuevo texto se pretende lograr otra lectura, otra visión. Probablemente, provocar que se piense sobre la condición humana. El ser hombre es lo que es penado, es lo que se constituye en una vergüenza entre los lobos, animales considerados no racionales.

Del 4 de octubre del mismo año tomamos:

CI

Todavía bajo los efectos del sueño se levanta del sillón donde había estado durmiendo y se dirige a la puerta de calle. La abre con cuidado, con temor. Da el paso necesario y cae en el temido pozo que se abre a sus pies.

Mientras cae pasa de la desesperación a la resignación y finalmente al sueño.

Todavía bajo los efectos del sueño se levanta del sillón donde había estado durmiendo y se dirige a la puerta de calle. La abre con cuidado, con temor.

En el texto, la circularidad es el principal tópico. Se da a partir de la escritura. Las primeras oraciones que abren el relato son las que lo cierran. Eso es lo que impide distinguir el sueño de la vigilia. Se da una continuidad de los sucesos. La línea que separa lo real de lo fantástico



es apenas existente. El final abierto demanda las capacidades del lector, quien debe culminar el relato.

El sueño es uno de los tópicos más retomados por los minicuentistas. Contamos con los más variados ejemplos y entre ellos, el más conocido y representativo es el de Augusto Monterroso¹¹.

Lo expuesto es sólo una aproximación a la escritura de un autor apenas conocido. Un autor que exploró distintos temas; todos ellos, de cierta forma, vinculados con el hombre y la relación con sí mismo y con el otro, donde la traición, la muerte, el desengaño y la incompreensión predominan.

La variedad de los microtextos de Wayar, sobre todo de "Sic, ídem y etcétera", posiblemente tenga que ver con la hibridez genérica propia de los '80; una hibridez que refleja el sentir de la época: la urgencia por recuperar la voz, la fragmentación y el desconcierto.

En sus microcuentos, los de "Harina de otro costal", también reconocemos el lugar que le otorgó a personajes y espacios rurales, sujetos que viven situaciones extrañas y hasta fantásticas.

ILDIKO NASSR

Entre los autores jujeños, Nassr es la escritora más prolífica de este género. Lo demuestran así sus dos libros publicados y la inclusión de muchos de sus textos en antologías nacionales como *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino, Panorama del microrrelato del Noroeste argentino* (2004), *4 voces de la microficción argentina* y en obras de estudios críticos como *La pluma y el bisturí* (2008), *El microrrelato en Tucumán y el noroeste argentino* (2010). La autora también cuenta con un blog donde realiza publicaciones de sus escritos¹².

A manera de ejemplo, analizaremos dos microrrelatos. El primero es "Cazadores" que fue publicado en el blog el 14 de febrero de 2008 y también es parte de la antología *4 voces de la microficción argentina*.

¹¹ Nos referimos al microcuento "El dinosaurio" ("Cuando se despertó, el dinosaurio todavía estaba allí").

¹² Véase: www.ildikotxt.blogspot.com

CAZADORES

Su intención era cazar para la cena. Regados con vino, atraparon una corzuela. Carnosa y mansa. Frágil, dúctil ante los trazos del cuchillo. Sabrosa.

-Esto es lo más rico que comí en mi vida.- comentó uno.

-Brindo por eso- celebró otro.

El fuego alcanzó para medio cuerpo. La otra mitad cabía en la conservadora.

La fiesta se desmadró hasta el día siguiente. El monte no era divertido de día y emprendieron el regreso. En el camino, los detuvo una cuadrilla de "Control de caza y pesca". Pura rutina. Revisaron todo, como siempre. Nada raro encontrarían. Entre bromas, bajaron todo de la camioneta.

Medio cuerpo de mujer descansaba en la heladera de los cazadores.

Lo relevante es la presencia de los adjetivos. En el microrrelato la brevedad determina que cada una de las palabras que lo componen sea explotada al máximo. De modo que el uso de los adjetivos no es casual sino a fin de denotar la particularidad de la carne del 'animal' recientemente cazado: carnosa, mansa, frágil, dúctil y sabrosa. De ahí que el narrador ceda la voz, deslinde la responsabilidad y la aseveración "es lo más rico que comí en mi vida" sea dicha por uno de los cazadores.

La alteración del orden sintáctico a través de la anteposición del circunstancial modal, 'Regados con vino', se realiza a fin de justificar la acción cruenta que tuvo lugar. En un estado de sobriedad no habría sido permisible la confusión mujer-corzuela.

Lo que podría considerarse una segunda parte, está compuesta por oraciones cortas que dan agilidad a la narración, hay una suerte de seguidilla de acciones que desemboca en el descubrimiento del cuerpo de la mujer.

El narrador cede el punto de vista a alguno de los cazadores y hasta se podría decir la voz; no es él quien manifiesta que el monte es



aburrido. La negación encierra una afirmación y el uso del pretérito imperfecto 'era' marca esa característica como permanente.

El narrador recupera la visión y se muestra por medio de un comentario -'pura rutina'-, una valoración -'como siempre'-, y una velada ingenuidad dada por el uso del condicional -'Nada raro encontrarían'-.

El final es abierto. El lector puede suponer el arresto de los cazadores tras la intervención de la cuadrilla de 'Control de caza y pesca' y la locura que deviene tras descubrir el error y recordar que mataron a un ser humano como a un animal y degustaron su carne.

Otro microcuento es 'Tristezas', que también integra la última publicación de la autora, *Animales feroces* (2011):

CONFESIÓN 1: TRISTEZA

-No puedo precisar el momento en el que me convertí en una persona triste. Tampoco puedo precisar el momento en el que introduje el puñal en su vientre. Ésa fue la primera puñalada, lo recuerdo bien. Después me asusté. La corté en pedazos y la puse en los bolsos. Se la mandé por correo a sus padres, como correspondía. ¿Qué iba a hacer si no con un cuerpo en mi casa? En la heladera no entraba y el freezer estaba lleno con la comida para el casamiento.

En el microrrelato podemos observar el uso de la primera persona. Y el signo de puntuación introduce el estilo directo propio de la confesión oral.

Las dos oraciones negativas que inician la confesión expresan la imposibilidad que el enunciador dice tener para recordar. Esa imprecisión podría ser interpretada como un ocultamiento de la información por parte del 'yo' para relativizar una futura condena. Contrariamente ese desconocimiento tiene fin cuando recuerda dónde asestó el primer golpe.

Por otra parte la tristeza aparece como la causa de lo que se hizo. Una tristeza producto del tedio cotidiano. Y el susto como el desencadenante de las acciones desalmadas, cruentas y frías del

confeso.

La violencia notoria en los actos se incrementa con la violencia en el lenguaje al explicitar su proceder, al introducir un comentario- 'como correspondía'-, a través de la pregunta retórica y más aún cuando devela que todo aconteció días previos a su casamiento, acción ésta que se hace como una forma de sellar una relación amorosa.

Tampoco conocemos desde el principio el o la receptora del ataque.

La narrativa breve de Ildiko frecuenta los espacios íntimos de las parejas, de la familia; los espacios públicos. Le interesan las relaciones humanas, madre-hija, hombre-mujer, yo-otros. En sus minicuentos se percibe la cotidianidad, una cotidianidad que muchas veces es irrumpida por situaciones extrañas que rozan la fantasía. A veces, sus microrrelatos se tornan relatos de anticipación muy pesimistas en los que la humanidad casi desaparece o padece como su realidad se transforma.

En muchos de sus microtextos notamos el predominio de la primera persona. Se trata de un 'yo' que expone sus pasiones, sus necesidades, sus miserias, sus preferencias.

Ildiko ha hecho de la escritura de microficción una práctica continua. Es notable el trabajo minucioso que hace con la lengua y la importancia que le da al lector como detective de las pistas que dejan las palabras.

PATRICIA CALVELO

Además del libro *Relatos de bolsillo* (2006) Patricia Calvelo cuenta con publicaciones en el *Panorama del microrrelato del Noroeste argentino* (2004), *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo* (2007) y *El microrrelato en Tucumán y el noroeste argentino* (2010).

De su libro sólo algunos textos son microcuentos. En su producción tiene un lugar relevante la intertextualidad. Una cantidad importante de sus textos es producto de la reinterpretación y la reescritura de textos bíblicos y de relatos míticos.

A continuación analizaremos "Medea":



LA TERRIBLE MEDEA

A veces no se siente mujer, Medea: se siente un monstruo, una abominación, un engendro del Hades. Qué no ha hecho por amor de Jasón: mentir, traicionar, matar. También le ha dado hijos, dos bellos y amorosos hijos. Él nunca supo amarla. Sin embargo, por ese hombre que es su hombre ella volvería a hacerlo todo... todo, no: esto que debe hacer ahora, no. No quiere: *por favor, no*, le pide al poeta que está urdiendo la trágica escena. *Por favor, no*, implora la terrible Medea bañada en llanto. Pero de la pluma de Eurípides ya han salido las fatales palabras, y como un títere desgarrado y sin fuerzas, va Medea a cumplir su triste destino. 61

En el título podemos reconocer la calificación negativa del personaje mítico. Si bien la voz pertenece a un narrador en tercera persona, el punto de vista es de Medea. Ella es quien rememora y reflexiona sobre los actos realizados. Sabe que no fue correspondida en el amor, que su fidelidad no fue reconocida ni valorada; por el contrario fue traicionada.

Hasta aquí el microrrelato no pareciera presentar grandes variaciones respecto del relato mítico. La aserción que sigue es de inmediato negada. Veladamente, el narrador a través de su voz nos deja escuchar la voz de Medea. Ella es quien manifiesta su resistencia a cumplir con los trazos del destino. El narrador cede la voz y escuchamos a Medea suplicante¹³. Pero los ruegos ponen en escena a Eurípides, el poeta ficcionalizado es el receptor de las imploraciones.

Medea deja de ser una mujer inescrupulosa y fuerte. La debilidad y la impotencia se apoderan de ella. La oración "implora la terrible Medea bañada en llanto" pone en evidencia una antítesis. El adjetivo 'terrible' se contrapone al verbo y al circunstancial modal. La mujer

¹³ En la obra clásica de Eurípides, Medea en todo momento se muestra como una mujer fuerte y decidida, la venganza es su móvil y le importa más conservar esa imagen antes que ser objeto de burla o ridículo: "...partiré huyendo del asesinato de mis hijos adoradísimos y sobrellevando la acción más maldita. Pues me resulta una carga intolerable, amigas, que ridiculicen mis enemigos." Véase: Eurípides. Medea. Buenos Aires: Biblos. 2007.

que causa terror por las atrocidades cometidas ahora llora sin consuelo pretendiendo cambiar su destino.

Eurípides es quien aparece como el ser desalmado; el titiritero que manipuló constantemente la vida de Medea. Ella es producto de su creación y debe obedecer a su creador: “como un títere desgarrado y sin fuerzas, va Medea a cumplir su triste destino”.

En sus textos, Patricia Calvelo tiene temáticas frecuentes como el amor, el desamor, el castigo y la traición. Los finales de algunos de sus microrrelatos son fantásticos. Trabaja con la ambigüedad y explota el valor polisémico de la palabra.

DAVID SLODKY

Finalmente, nos referiremos al escritor salteño David Slodky. Analizaremos “El cuervo”, texto del libro *Parpadeos*:

-¡Le pedía a Dios que me saque esas mañas! ¡Le rogaba! Pero nunca pensé que le hacía daño. ¡Si yo formé una familia para la felicidad! No le voy a mentir, me sentía bien haciéndolo, y entonces creía que ella también... Claro, lo ocultaba, porque sabía que estaba mal. Pero ella nunca se quejó... Yo le hacía una seña nomás, y ya se venía. Sin una palabra. La miraba fijo, nomás. Además, cuando ya no quiso, no la obligué. Y después, durante años, tuve que aguantarme su cara de culo, su falta de respeto. Y ahora, que ha pasado tanto tiempo, se hace la sufrida y me viene a denunciar... Por una macana que me mandé hace años. Bien dicen cría cuervos para que te piquen los ojos.

A partir de la marca gráfica, la raya de diálogo, y de la apelación a un tú podemos presumir que estamos ante una confesión que se realiza ante una autoridad. Hay en el narrador una consciencia de los hechos y de su negatividad. El sustantivo “mañas” claramente da cuenta de que el narrador sabe que lo que hacía no estaba bien, de allí el pedido a Dios para que interceda e impida la recurrencia de esos malos hábitos.

La violación no se menciona explícitamente, se infiere a partir de lo que expresa el confeso. La violencia aquí es física. Se trata de un cuerpo



violentado. Tenemos un yo que no reconoce a ese otro.

En la confesión sólo accedemos a la voz y a la mirada del narrador. Él es quien manifiesta haber tenido la sincera intención de formar una familia, haber reconocido el consentimiento de la menor para lo que hizo.

A través del refrán, el narrador, por un lado, explicita que “ella” no pertenece al núcleo familiar, la sabe ajena y por otro, pretende ser víctima de una supuesta ingratitud y tornar a la víctima, victimario. Según él, la denuncia se constituye en una traición.

El narrador aparece como un sujeto de poder, capaz de subordinar con la mirada, sin necesidad de que la palabra medie. Sin embargo, la resistencia existe y se concreta con la denuncia. En esta nueva situación, es ‘ella’, a través de la palabra, la que pudo dar lugar el trastrocamiento, pudo tener el poder.

A través de los microrrelatos de David Slodky accedemos a espacios íntimos, familiares y cotidianos que revelan, muchas veces, con crueldad y violencia situaciones que son parte de la vida, del contexto y que ingenuamente nos negamos a ver.

Cuando leemos, accedemos a un entramado de relaciones humanas conflictivas en el que interactúan hombres, mujeres y niños en diferentes roles; seres innominados que viven situaciones que nos parecen cercanas y que asustan.

Los textos están teñidos por infancias saqueadas, alteradas, determinadas por los adultos. Las miradas inocentes de los niños exponen y revelan otras formas de percibir y de sentir. En los microtextos ellos tienen la oportunidad de hacerse oír y dar a conocer, casi ingenuamente, realidades dañinas. Los niños sufren, callan e imaginan. En gran parte de los microrrelatos la violencia es una temática recurrente; se constituye en una forma de expresión, de comunicación y de relación con el otro. El acercamiento a ese otro es violento, a través de la palabra o de las acciones.

David Slodky en pocas líneas logra impactar al lector, lo invita a reflexionar sobre sí mismo y los otros. La presencia de cada una de las palabras no es accesoria sino significativa. Logra la combinación armónica entre lo que se dice y el cómo se dice. El lenguaje es descarnado y enigmático cuando tiene que serlo. En los microrrelatos hallamos brevedad, condensación, contundencia, ironía, finales

inesperados y relaciones intertextuales.

CONCLUSIONES

El microrrelato se afianza como género cada vez más y sus peculiares características lo hacen atractivo y desconcertante.

El acercamiento a algunos textos de autores del noroeste argentino aspira a contribuir a los estudios realizados entorno del proceso de configuración genérica del microrrelato en la región. También a trazar una cartografía histórico-literaria de este género en la provincia de Jujuy para evidenciar cómo tuvo lugar su proceso de canonización en el campo literario jujeño.

Encontrar las primeras manifestaciones de esta singular forma textual en la provincia, en la década de los '80, da cuenta, por una parte, de que la emergencia y el desarrollo de este género literario no sólo tuvo lugar en los grandes centros urbanos donde confluyen gran parte de las manifestaciones culturales sino también en otras regiones de la Argentina. Por otra parte, de que la práctica escrituraria de este género en la actualidad es notoria, rigurosa y sistemática.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A.A.V.V. (2001) *Cuerpos*. Jujuy: UNJu.

Arán, P. (2003) "*Voces y fantasmas en la narrativa argentina*". En: *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90*, Córdoba. Epoké ediciones.

Brasca, R. (2009) *4 Voces de la microficción argentina I*, Buenos aires. DLG.

Brasca, R. (2000) "*Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento*". En *El cuento en Red. Revista electrónica de la ficción breve*. N°1. Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=3680&archivo=10-251-3680jef.pdf&titulo=Los%20mecanismos%20de%20la%20brevedad:%20constantes%20y%20tendencias%20en%20el%20microcuento.

Calvelo, P. (2006) *Relatos de Bolsillo*. Jujuy. Edición de autor.

Cañas, N. (2010) *Breve cielo*. Tucumán. UNT.

——— (2014) *Intersticios*. Jujuy. Apóstrofe ediciones.

Castro, E. (2011) *Diccionario Foucault. Temas conceptos y autores*. Bs. As. S. XXI.

Castro, R. (2009) "*Campo Literario jujeño en la década del noventa. El fin de la inocencia*". En Lagos, M. (Dir.) *Jujuy bajo el signo neoliberal*. Jujuy. EdiUNJu

Castro, R., Nallim, A. y Quispe, G. (2014) *Textículos en el NOA. El microrrelato en las voces de cinco autores*. San Salvador de Jujuy: Proyecto C.

Dorra, R. (2005) *La casa y el caracol*. México. Alción.

Delafosse, E. (2010) "*Entrevista a Raúl Brasca: dentro de la microficción*

se da un solapamiento de géneros. En *El cuento en Red. Revista electrónica de la ficción breve*. N° 22. Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&ipo=ARTICULO&id=7574&archivo=10-531-7574mjj.pdf&titulo=Entrevista%20a%20Ra%C3%BAI%20Brasca:%20Dentro%20de%20la%20microficc%C3%B3n%20se%20da%20un%20solapamiento%20de%20g%C3%A9neros

Emiliozzi, S. (2008) *“Michel Foucault: una aproximación en torno al concepto de poder”*. En *Del poder del discurso al discurso del poder*. Buenos Aires. Eudeba.

Eurípides. (2007) *Medea*. Buenos Aires. Biblos.

Falcón Martínez, Fernández-Galiano, E. y López Melero, R. (1985) *Diccionario de Mitología clásica I*. Madrid. Alianza.

Falcón Martínez, Fernández-Galiano, E. y López Melero, R. (1980) *Diccionario de Mitología clásica II*. Madrid. Alianza.

Grimal, P. (1984) *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. España. Paidós.

Guzmán, R. y Rodríguez, S. *“Propuesta desde los estudios literarios para el debate interdisciplinario a propósito del ‘fin de milenio’ (Algunas claves de reflexión para comprender el fin de milenio)”*. En: *La cultura en la transición del siglo XX y XXI*. Cuaderno de trabajo I, Salta. CIUNSA.

Encuesta a la literatura jujeña contemporánea. Jujuy. Perro pila. 2006.

Lagmanovich, D. (2011) *“En el territorio de los microtextos”*. En *El cuento en Red. Revista electrónica de la ficción breve*. N° 23. Disponible en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&ipo=ARTICULO&id=7783&archivo=10-547-7783vqv.pdf&titulo=EN%20EL%20TERRITORIO%20DE%20LOS%20MICROTEXTOS

Larrán, S. *“Reflexiones sobre el “fin del arte” en el fin del milenio”*. En:



La cultura en la transición del siglo XX y XXI. Cuaderno de trabajo I. Salta. CIUNSA.

Ludmer, J. (2007) *“La Literatura perdió su poder subversivo”*. En *Revista Ñ*, N° 218: 6 a 9.

Mallol, A. (2005) *“Ser joven, poeta y argentino en los ‘90”*. En: *Los ‘90. Otras indagaciones*, Córdoba. Epoké ediciones.

Nassr, I. (2007) *Placeres Cotidianos*. Jujuy. Perro pila.

——— (2011) *Animales feroces*. Buenos Aires. Macedonia

Mopty de Kiorcheff, A. M. (2004) *Panorama del microrrelato en el Noroeste argentino*. Tucumán. UNT.

——— (2010) *El microrrelato en Tucumán y el noroeste argentino*. Tucumán. UNT.

Pollastri, L. (2007) *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*, Argentina. Menoscuarto.

Rojo, V. (2009) *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos. Venezuela: Equinoccio*. Disponible en www.bib.usb.ve/violeta%20Rojo [recuperado el 28/03/13]

Slodky, D. (2011) *Tres relatos bíblicos y otros cuentos*. Buenos Aires. El modo armado.

———. (2012) *Parpadeos. Minificciones*. Tucumán. La aguja del buffon.

Tomassini, G y Colombo, S. M. (1996) *“La minificción como clase textual transgenérica”*. En *Revista Iberoamericana de Bibliografía*.

Valenzuela, L y otros (2008) *La pluma y el bisturí*. Actas del 1° encuentro nacional de microficción. Buenos Aires. Catálogos.





LA CONCEPCIÓN DE PUEBLO ORIGINARIO EN UN DOCUMENTAL JUJEÑO

NORA MARINA MAMANÍ

Profesora en Letras

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

lisa2154@hotmail.com*

RESUMEN

Actualmente en la sociedad una de las visiones generalizadas acerca de los pueblos originarios es la tradicionalista que tiende a la elaboración de una imagen del pueblo aborígen sumiso y una cultura subalterna. Pero también existe otra en la que la revalorización de las formas de cultura subalterna incide en los procesos de autorreconocimiento y reconocimiento de las comunidades aborígenes. Uno de los ámbitos en el que se puede encontrar una de estas visiones es el género documental jujeño, considerado una herramienta o medio audiovisual que le permite a la sociedad relatar su historia, problematizar su presente y abordar cuestiones que tienen que ver con la vida de los pueblos originarios.

El presente trabajo proporciona el análisis de un documental corto "*Agonía de una etnia*" del director Julio Lencina, a fin de mostrar cómo se organiza en él la significación de una de estas visiones. Para ello se considera fundamental partir desde un enfoque de la Semiótica de base lógica propuesta por Charles Sanders Peirce. Esta teoría sostiene una forma de describir y explicar la atribución de significado a través de tres categorías que tiene el signo: forma, existencia y valor, lo que ayudará a repensar los criterios excluyentes o incluyentes que circulan en el imaginario social cuando se aborda la concepción de la problemática de los pueblos originarios.

Palabras Clave: agonía de una etnia, documental jujeño, pueblo

Fecha de Recepción: 10 de junio de 2015 - Fecha de Aceptación: 29 de junio de 2015

*Agosto de 2009

originario, semiótica.

THE CONCEPTION OF NATIVE PEOPLE IN A DOCUMENTARY FROM JUJUY

ABSTRACT

Nowadays, one of the perceptions about aboriginal people is the general tendency to elaborate a vision about them as a submissive and subordinate culture. There is also another perception revaluating the forms of subordinate cultures which influences the processes of self-recognition and general recognition of aboriginal communities. Fields where this vision can be found are documentaries from Jujuy. They are considered an audiovisual tool, or visual media that allows society tells its history, visualizes its present moment and deals with aspects that have to do with the lives of aboriginal people.

This paper provides the analysis of a short documentary "Agonía de una etnia" by director Julio Lencina, showing in it the significance of one of these visions. To do this it is essential to start from a perspective on the basis of logical semiotics proposed by Charles Sanders Peirce. This theory is a way to describe and explain the attribution of meaning through the different categories the sign has: form, existence and value. All this will help to rethink the excluding and including criteria present within collective imagination when addressing the situation of native people.

Keywords: native people, documentary from Jujuy, semiotics, "Agonía de una etnia".



Actualmente, en la sociedad existen diferentes concepciones acerca de pueblos originarios. Una de las visiones generalizada está ligada a la concepción de cultura subalterna. Este tipo de enfoque aparece en diversos ámbitos como el político, el jurídico y otros. Algunos casos son los siguientes:

El Banco Mundial, en su Manual de operaciones, se refiere a tribus triviales y tribus registradas como grupos sociales que poseen identidad social y cultural diferenciada de la sociedad dominante, tienen un vínculo estrecho con sus tierras ancestrales y suelen estar en situación de desventaja en el proceso de desarrollo. Es una concepción centrada en la protección de los derechos a la tierra.

El Convenio 169, del año 1989, de la Organización Internacional del Trabajo sobre pueblos indígenas y triviales en los países independientes reconoce como indígenas a un sector diferenciado de la comunidad nacional, integrado por pueblos que viven en los países independientes y se consideran indígenas en razón de que descienden de poblaciones que habitaban el país o la región geográfica a la que pertenecía el país en el momento de la conquista o colonización, o del establecimiento de actuales fronteras nacionales, que, independientemente de su condición jurídica, mantienen algunas o la totalidad de sus propias instituciones sociales, económicas, culturales o políticas.

Es la imagen de los pueblos originarios situados en la vida agreste, alejados del contacto con la civilización occidental, la que obliga a estas comunidades a ir tras la búsqueda constante de reconocimiento por parte de la sociedad dominante.

Esta concepción es una forma de discriminación que lamentablemente circula y forma parte de la vida cotidiana en nuestra provincia. Al respecto, Karasik sostiene que es una visión tradicionalista que empobrece la problemática de la cultura de sectores subalternos al "encorsetarla en listados de bienes culturales definidos por su origen, conservados y sin origen, cambios ni limitaciones" (Karasik, G. 2006).

Se afirma también que las prácticas culturales dejan de ser tales cuando adquieren la categoría de cotidiano y forman parte de nuestra vida independientemente del espacio. De allí que en algunos documentales se sitúen estas prácticas culturales en lugares alejados, de clima hostil y la presencia del trabajo rústico vinculado a la tierra y

la imagen reiterativa del campo.

Un ámbito que ha intentado describir la cultura de los pueblos originarios y sus prácticas es el documental. El documental como género parte de la conciencia que presupone que aquello que vemos de las cosas, los hechos y el mundo, ha sucedido tal cual se muestra en la imagen. El relato se plantea como indicio del mundo real a diferencia del cine. Esta es la lectura que actualmente el documental demanda y debe recibir.

Para Bernini el documental relata una historia y hay una imagen de la otredad. Entonces, ¿qué imagen del otro construyen quienes producen documentales que tratan sobre comunidades aborígenes o pueblos originarios? ¿Es el asombro y el encanto por el otro, el aborigen, el extraño, a quien a través de las imágenes se describe? ¿O la elaboración del documental responde a una necesidad de buscar el interés de un espectador habituado al suspenso de las narraciones de las películas de Hollywood?

Es una mirada que construye a su objeto, el aborigen, como alteridad, el Otro, que no forma parte de su mismo universo, sino que es ofrecido como exótico.

Muchos documentalistas, cuando se trata de retratar al otro, han caído en la idea de representarlo, al menos, aislado, ubicado en un territorio que evita el contacto con el continente civilizado. Actualmente en nuestro país es posible encontrar documentales que persisten con esta idea de que "es la separación lo que asegura la preservación de la cultura y las condiciones de su felicidad" (Bernini Emilio. 2008).

EL PUEBLO ORIGINARIO EN *AGONÍA DE UNA ETNIA*

¿Sucede esto en el documental titulado *Agonía de una etnia*¹ que representa en los primeros planos al docente originario y sus alumnos sonrientes con un fondo desolado, el sonido del viento y la aridez de la tierra? Existen principios vinculantes a la semiótica para no sólo

¹ *Agonía de una Etnia* (2000), pertenece al género documental, fue producido por la Universidad Nacional de Jujuy, Argentina bajo la dirección del Profesor Julio Lencina. Tiene una duración de 17 minutos.



interpretar los significados sino también saber cómo se construyen. Cada sistema de signos tiene su sintaxis, tiene un orden ya que “no hay semántica sin sintaxis”. La descripción de la forma, es decir la composición de las escenas (los planos, los encuadres, la focalización de las personas, lugares y objetos, los movimientos, los sonidos y sus reglas combinatorias, los silencios, entre otros) dan cuenta de este orden.

Por otro lado “toda semiosis es relacionante”, es decir, el problema de construcción de sentido es un problema supervinculante. Entonces es necesario considerar no solo la forma sino también todo aquello que dé cuenta de las cosas y los comportamientos; su existencia. Las conductas o acciones del maestro, sus alumnos y otros actores suman y amplifican ese proceso de significación sobre la concepción de pueblo originario.

El documental, más allá del relato se ocupa en enfatizar la hostilidad del medio natural, muestra al pueblo y a la escuela como aislados y a su vez como la única manera posible de subsistencia presente, pasada y futura y con el que se identifican sus habitantes. Son pueblos que formaron y preservaron su identidad por su contacto con ese entorno y no han salido de él, mientras que los que emigraron ya no la mantienen. Es una concepción ligada al espacio y a su historia dentro de las cuales quedan atrapadas y aisladas.

Otra secuencia del documental plantea algunas actividades o experiencias como auténticas: el cocinar tamales y la cosecha de la papa, en oposición a otras: la llegada de la televisión y la lengua estándar.

Mientras estas actividades se sitúan en un ambiente aislado son consideradas auténticas, tienen identidad y son prácticas culturales genuinas, pero cuando se trasladan a la vida cotidiana dejan de serlo. Se las desvaloriza cuando llegan a la civilización o salen de su forma de vida.

La cuestión de fondo es qué concepción de cultura se tiene. Si la cultura incluye a la identidad, entonces la única manera de concebirla es cuando se la estatiza, queda fija o no se sale de ella, es decir, cuando los bienes y prácticas son fijos, pero cuando empiezan a hacerse

dinámicos, dejan de considerarse culturales.

“*Agonía de una etnia*” es un documental de una comunidad de Tilcara que no sólo transmite un conmovedor relato de un maestro que a su vez es miembro de una comunidad originaria, sino también, es un discurso acerca del abandono de la sociedad hacia ellos.

En este discurso, desde la misma imagen y el relato en primera persona de su protagonista, el maestro, subyace una concepción de cultura subalterna frente a la cultura dominante que promueve el Estado y la misma globalización que lo amenazan, lo relegan, lo descalifican y lo discriminan.

Este discurso está presente en casi todo el documental al que dividimos para un mejor análisis en tres ejes temporales que dan cuenta de la vida del maestro.

Presente ————— El protagonista que trabaja en la escuela de una comunidad originaria

Pasado ————— La niñez en la escuela

Futuro ————— Incierto para el protagonista y su comunidad

Para mostrar el presente se emplean planos generales y panorámicos que sitúan al protagonista, a su comunidad y sus actividades. Se describe el paisaje agreste, hostil y las largas horas de caminata bajo el sol por los senderos que conducen a la escuela. El sonido del viento es una constante en varias escenas del documental.

Se emplean planos cercanos que realzan prácticas culturales propias de la comunidad, las que pertenecen a los adultos: tejer, hilar a mano, sembrar y la cosecha de la papa; por otro lado, las prácticas de los niños: el jugar “a la bolilla”, “a la pelota” e higienización de las manos en el río antes del almuerzo.

Una de ellas, el almuerzo, se describe con detalle por comprender otras prácticas como la preparación del tamal “antigua comida” a base de alimentos retratados como propios y únicos en el lugar: la papa, el maíz y el charqui, que tienen un carácter esencialmente histórico por ser herencia de sus ancestros. En el mundo andino el maíz es el principal alimento.

Al igual que los documentales que retrataban la vida de los



esquimales del Polo Norte, se crea al otro étnico no sólo al darle visibilidad y narrar su historia sino porque lo configura como la imagen de un hombre y de la naturaleza para los espectadores. Para lograr esta construcción muchos realizadores han intentado borrar las marcas de los cambios que el contexto y la sociedad han producido en ellos. Otros han ido mas lejos y convirtieron el documental en un "montaje de acciones, vestuario y representación de ritos que ya no eran una práctica" (Bernini Emilio, 2008) en los pueblos.


El protagonista y locutor de *Agonía de una Etnia*, afirma que las prácticas que se muestran a través de las imágenes son pasado y presente a la vez: "En nuestra mesa están las mismas comidas de hace cientos de años, con los mismos sabores, con los mismos aromas." (Agonía de una etnia. 2000).

Es el testimonio del maestro quien reafirma las imágenes de prácticas culturales que aun permanecen y no han perdido vigencia.

La escuela es definida como un espacio posible para la conservación de estas prácticas, bienes culturales, costumbres, reforzamiento de la identidad y la integración en la sociedad donde se está inmerso, por ejemplo la enseñanza de la lengua y la diversidad lingüística o bilingüismo, "acá decimos diz pero en la ciudad se dice, dice, [lo mismo sucede con la palabra guagua que menciona uno de los niños] nosotros tenemos nuestras formas de decir pero el sistema educativo nos impone su lenguaje" (Agonía de una etnia. 2000).

Pero la idea de territorialidad que define a una comunidad aborígen hace que la escuela no sea considerada un elemento de identificación porque "fue construida por el Estado en terrenos que no nos pertenecen", afirma el maestro. Pero pese a esta negación, reconoce que la escuela es el lugar donde las clases ayudarán a los niños a que "sean fuertes para soportar los nuevos cambios culturales que les imponen, porque el trabajo y la producción los siguen diversificando" (Agonía de una etnia.2000).

El segundo eje, el tiempo pasado, al que se define como "años difíciles", se construye a través de fotografías en blanco y negro, amarilladas y difusas. Cuatro fotografías describen la niñez en la escuela: la bandera que se confeccionó con lana de oveja porque el Estado los abandonó, los compañeros de escuela y una última



fotografía de un niño parado al lado de un cactus. Otras fotografías y las imágenes en movimiento, por ejemplo, de planos de un hombre que se dirige a la escuela montado en caballo, acompañado de dos burros en medio del paisaje agreste, el viento y la soledad, y también, el ángulo en contrapicado de las mismas imágenes no hace más que reforzar este concepto de cultura subalterna, abandonada, lejana, y solitaria.

Por último, el tercer eje se construye sobre la idea de un futuro incierto para las comunidades aborígenes. Es incierto cuando tras las imágenes de casas abandonadas, los reiterados planos generales de la naturaleza, aparece el plano del protagonista solo y mirando hacia un horizonte, lo que expresa un potencial deseo de legalizar la posesión de las tierras para que su comunidad pueda autosustentarse trabajándola.

CONCLUSIONES

Las escalas de prestigio social artificial relegan a las comunidades originarias a posiciones subalternas dando origen a estereotipos negativos y a una actitud despectiva hacia la cultura de estos pueblos.

Es necesaria una revisión del concepto, ampliarlo y abarcar una variedad mayor respecto a los aspectos, características y calificativos del término pueblo originario, cuidando que mantenga su identidad social-cultural sin por ello desplazarlos del contexto nacional.

No debe olvidarse que el concepto de cultura subalterna incide en los procesos de autorreconocimiento y reconocimiento de las comunidades aborígenes. Uno de los ámbitos en el que puede encontrarse esta visión es el género documental jujeño, considerado una herramienta o medio audiovisual que le permite a la sociedad relatar su historia, problematizar su presente y abordar cuestiones que tienen que ver con la vida de los pueblos originarios.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Beceyro R. (2007) *El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico*. En Sartora J. y Rival S., *Imágenes de lo real*. Buenos Aires, Librería.

Bernini E. (2008) *Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro*. Buenos Aires. Santiago Arcos Editor.

Karasik, G. (2006) *Cultura Popular e Identidad*. En Teruel, A. y Lagos, M., *Jujuy en la Historia De la Colonia al Siglo XX*. UTHR, Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.

Magariños, J. de Morentín (2008) *La Semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica*. Córdoba. Editorial Comunicarte.





LA HETEROGENEIDAD LATINOAMERICANA Y SU REFLEJO EN LA NOVELA *CIELO DE TAMBORES*

MARÍA JOSÉ BAUTISTA
Profesora en Letras
Docente en FHyCS -UNJu
marjobautista7@gmail.com*

RESUMEN

La categoría *heterogeneidad* ha sido una constante en la crítica literaria Latinoamericana, pues su significado es el reflejo fiel de una realidad que cada día se hace más patente. No podemos pensar al proceso de integración cultural y social de la región sin considerar la pluralidad y multiplicidad de voces y actores que lo integran. Es por esto que el presente artículo tiene como fin explorar dicha heterogeneidad en la base misma de las creaciones culturales que se han generado en los últimos tiempos. La nueva novela histórica es un género ampliamente difundido en el ámbito de la literatura y esto se debe en gran medida a la necesidad de la región de revisar nuevamente su historia e incluir en ella a esas voces relegadas del escenario oficial. La novela *Cielo de tambores* de Ana Gloria Moya, es un ejemplo claro de esta nueva dinámica cultural, pues tanto en su proceso de enunciación, como en su contenido y temática se develan las voces ocultas y olvidadas de la historia, se narra lo que nadie quiso saber y se valora lo que nadie quiso apreciar. Nuestro propósito será descubrir esas variables que formula la heterogeneidad como constructo crítico literario y plantear una mirada analítica desde una perspectiva latinoamericana.

Palabras clave: Ana Gloria Moya, *Cielo de Tambores*, heterogeneidad, nueva novela histórica.

Fecha de Recepción: 28 de junio de 2015 - Fecha de Aceptación: 15 de julio de 2015

* Artículo realizado en 2012 y revisado en el año 2015.

LATIN-AMERICAN HETEROGENEITY REFLECTED ON THE NOVEL CIELO DE TAMBORES

ABSTRACT

Heterogeneity category has been a constant in Latin American literary criticism, because its meaning is the accurate reflection of a reality that every day becomes more apparent. We cannot think the process of cultural and social integration of the region without considering the plurality and multiplicity of voices and actors in it. It is for this reason that this article aims to explore this heterogeneity in the same base of cultural creations that have been generated in recent times. The new historical novel is a widely spread genre in the field of literature and this is due to the need of the region to review their story again and extend it to those set aside voices from the official scenario. *Cielo de tambores*, Ana Gloria Moya's novel, is a clear example of this new cultural dynamic, both in its process of enunciation and in its content and theme, hidden and forgotten voices of history are disclosed, what nobody wanted to know is told and what nobody wanted to appreciate is valued. Our purpose is to discover those variables proposed as literary critical heterogeneity construct and propose an analytical view from a Latin American perspective.

Keywords: Ana Gloria Moya, *Cielo de Tambores*, heterogeneity, new historical novel.



VOCES MÚLTIPLES Y PERSPECTIVAS CRÍTICAS DIVERSAS

*Cuando mi voz calle con la muerte mi
corazón te seguirá hablando...*

Rabindranath Tagore

El presente trabajo se propone analizar la novela de Ana Gloria Moya, *Cielo de tambores*, bajo la perspectiva de categorías literarias que las nuevas corrientes críticas han esbozado en los últimos años. Y, si bien hoy se plantean múltiples concepciones que intentan explicar la realidad latinoamericana, como ser la de *descolonización*, *transculturación*, *totalidades contradictorias*, entre otras; hemos preferido para este trabajo una de las tendencias teóricas que resulta más significativa a la hora de explicar la situación de este complejo subcontinente: la de la *heterogeneidad*.

Se ha elegido esta novela como objeto de estudio, en primera instancia, porque responde a un gusto personal, ya que la composición del texto cautivó y encantó desde la primera línea; pero desde el punto de vista crítico, la obra permite apreciar un perfecto enlace disruptivo entre historia y relato (enunciado y enunciación), haciendo que acontecimientos conocidos adquieran nuevas dimensiones e inviten al lector a buscar nuevas alternativas en los sucesos pasados, permitiéndole formar una mirada propia sobre la historia oficial difundida desde las esferas del poder. Además, sus distintas perspectivas de enunciación se adecuan a los enfoques que la narratología otorga para el análisis¹.

El título del trabajo, "La Heterogeneidad latinoamericana y su reflejo en la novela *Cielo de tambores*", trata de expresar, con una idea integradora, la impresión que causa la lectura de esta novela, ya que, a medida que se avanza a través de sus páginas, el lector se permite descubrir la diversidad existente en suelo americano. Transmite todos aquellos elementos que unen a los pobladores de

¹ El modelo triádico de Gérard Genette permite observar con detalle las dinámicas de la voz narradora. GENETTE, G. (1989) *Figuras III*. Ed. Lumen, España. También la categoría de "cronotopo" de Bajtín completará el panorama de análisis. BAJTÍN, M. (1989). "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" en *Teoría y estética de la novela*. trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cascarra. Madrid: Taurus. En apartados siguientes se ampliará sobre estas concepciones teóricas.

estas tierras como hermanos (los sufrimientos, las alegrías y el sentimiento de pertenencia a un continente que adoptó a hijos de todas partes del mundo, haciéndolos uno y particulares en sí mismos), pero que a la vez los dividen y distinguen, conformando así un espacio poblado de razas e imaginarios capaces de hallar un lugar en común.

Para iniciar la labor se tomará como eje el concepto de heterogeneidad desarrollado, en este caso, en el marco de la nueva novela histórica (género muy transitado por la escritura reciente en Argentina). Se abordará desde este punto de vista, considerando que *Cielo de Tambores* refleja en muchos sentidos la heterogeneidad reinante en América.

Se analizará en un principio las características propias del género, teniendo en cuenta luego la polifonía (multiplicidad de narradores, voces y lenguajes) y finalmente el resurgimiento de la escritura femenina durante las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI.

En esta instancia, se explicarán los conceptos fundamentales que se tomaron como base para el análisis de la obra.

CONCEPCIONES SOBRE LA APLICACIÓN DEL TÉRMINO HETEROGENEIDAD

Heterogeneidad: en el lenguaje cotidiano se emplea este término para denominar a un conjunto de elementos, que estando en contacto, permanecen indisolubles. Se podría pensar que la utilización de dicha expresión en el campo de las letras resulta ambigua o poco pertinente pero innumerables estudios teóricos y críticos² realizados en torno a esta categoría han demostrado que su intento de explicitar adecuadamente la situación latinoamericana es preciso y perfectamente adaptable a la hora de aplicarlo a esta realidad. La

² Podemos remitir a los estudios de: SOBREVILLA, David (2001) "Transculturación y Heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina" en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año XXVII, N° 54. Lima- Hanover, 2° Semestre del 2001, pp. 21-33; a PUCCINI, Dario y YURKIEVICH, Saul, (2010): "Introducción: La comunidad cultural hispanoamericana en su literatura" en Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica. Tomo I. Fondo de Cultura Económica, México. Pp. 09- 17 y también a los estudios de PALERMO, Zulma, (2000): "Las voces plurales de la Teoría Literaria en la América Latina". Sul (Sur). Porto Alegre, N.º 4. (1997): 177-198.



noción heterogeneidad esbozada por Cornejo Polar intenta brindar al campo teórico latinoamericano un nuevo enfoque crítico, que proporcione una revisión de los cánones e incluya esa diversidad de voces, formas de pensar y tradiciones que pueblan este territorio tan difícil de determinar. Cuando se aplica este concepto a esferas culturales, se hace referencia a “procesos históricos que se arraigan en la base misma de las diferencias sociales, culturales, etc.” (Bueno, 1996: 21-22). El autor se permite decir que las sociedades latinoamericanas son heterogéneas porque este término no implica que los grupos sociales que componen dicho constructo social estén en paridad o igualdad, sino más bien, implica una mezcla indisoluble y por ende irreconciliable en muchos casos. Aquí primaría la eterna dicotomía (a pesar de que estos grupos sociales sean más de dos) del opresor-oprimido. La cultura invasora se establece, implanta sus tradiciones y prácticas culturales, pero las comunidades anteriores persisten y tratan de mantener sus costumbres (aunque éstas se hallen proscriptas). Sabemos, sin embargo, que la situación en América Latina no es tan sencilla, no perviven sólo dos componentes culturales en desigualdad de condiciones, sino que aparecen sistemas sociales transplantados o añadidos durante la conquista y colonización. Las comunidades existentes en el continente antes de la llegada de los españoles ya poseían un gran componente heterogéneo. Cobijados por los grandes imperios aztecas e incas (sólo por nombrar a las dos poblaciones más importantes) podemos hallar una multiplicidad de etnias y comunidades que conformaban ya un compendio bastante heterogéneo³. Con la llegada de los conquistadores se verá incrementado el flujo compulsivo de población europea, además del gran grupo de esclavos forzados traídos de África durante la instauración de la colonia y las sucesivas independencias (a partir de

³ Bajo la égida del reinado Azteca encontramos a los pueblos los acolhuas y tepanecas (en principio aliados forzados) zapotecos, popolocas de Teotitlán del Camino, los tlapanecos de Yopitzinco, el señorío de Metztlán (que mantuvieron fuerte resistencia a los mexicas), los mixtecos de Tututepec, la confederación Tlaxcalteca y el estado tarasco de Michoacán. (en constante conflicto por la tributación y esclavitud que sufrían). El imperio Inca también mantuvo relaciones de dominación con los siguientes pueblos: huallas, poques y lares (pueblos que participan de la primera unificación de Manco Cápac) y sometió a los huancas y taramas, hasta llegar a la zona de los cajamarcas y cañaris (Ecuador). Por el sur sometió a los collas y lupacas, que ocupaban la meseta del altiplano.

1800 en adelante aproximadamente) ingresará una nueva oleada casi masiva de componente europeo de otras regiones. Por ende, el proceso sufrido en el territorio agrava cada vez más la situación de heterogeneidad cultural.

Cornejo Polar habla de una América Latina heterogénea, por ser "mezcla de partes de diversa naturaleza en un todo, es decir, un territorio extenso en el que conviven culturas de diversas procedencias que, unidas por la historia y la convivencia (a veces forzada), forman un todo" (Cornejo Polar citado por Bueno, 1996: 22-23). Dichas culturas se ubicaron a lo largo de todo el territorio y a pesar de que todas ellas poseen caracteres comunes por la imposición hispana, se aprecian grandes diferencias en sus costumbres, en sus modos de pensar, de actuar y de ver el mundo. Allí es donde la brecha cultural está instalada, desde el momento mismo de la conquista, ya que ese choque entre la cosmovisión occidental (europea) y la cosmovisión de las civilizaciones amerindias, aún no pueden reconciliarse, puesto que las diferencias entre ambos mundos se encuentran en la base misma de la estructura social de cada civilización. Estas contradicciones se manifiestan en todos los niveles sociales: desde los niveles que detentan el poder, hasta las relaciones del hombre con su entorno.

En definitiva, basta la presencia de una segunda cultura en el mismo espacio de la realidad para que se genere una gran variedad de dinámicas de contacto. En el caso de América Latina hemos aludido a la presencia de más de una cultura por lo que se provocan (de manera exacerbada) esas dinámicas disyuntivas entre ellas, como ser: la opresión, la violencia, la exclusión, la explotación y hasta el intento de exterminio de una sobre otra. Situación que se produjo y se sigue produciendo en nuestro tiempo.

Si nos abocamos ahora, en sentido estricto al aspecto literario de la heterogeneidad, podremos observar que la diversidad de sistemas convivientes es amplia. Y si al componente escritural le agregamos el de la oralidad, dicha multiplicidad crece. Consideremos, en primer lugar, las regiones literarias propuestas por Cornejo Polar para América Latina. Nos invita a dividir su corpus literario en cinco grandes regiones:



1. Caribeña antillana;
2. Región andina;
3. La mexicana;
4. La central (zona amazónica) y
5. La región Río Platense.

Estas regiones se distinguen y agrupan por el uso de formas estéticas y temáticas comunes, por emplear recursos similares y estructuras discursivas equivalentes en algunos casos. Este regionalismo no responde a la división política de los países, ni a tratados entre naciones, sino a una cosmovisión cultural propia de cada espacio, a un pasado común a todos sus integrantes y una realidad que los determina. El célebre investigador nos explica que “se puede tomar como eje común la historia, y en ella enhebrar todas las voces que la conforman...” (Bueno, 1996: 22-23).

Cornejo Polar cuenta que:

“... la literatura latinoamericana está formada por varios sistemas literarios que son parte de la heterogeneidad étnico-social de América Latina, pero estos sistemas no son independientes, se relacionan entre sí mediante vínculos de contradicción y constituyen por tanto una totalidad contradictoria...” (Cornejo Polar, 1996: 14).

La heterogeneidad literaria está justificada por la existencia de regiones culturales. Pero la cuestión es que esta diversidad, incorporada a la literatura, permite la manifestación del “otro”, admite la expresión de cada esfera y concede la voz a todos aquellos que son considerados marginados, por no coincidir con la perspectiva que detentan los niveles del poder o, simplemente, por estar excluidos deliberadamente. Éste es el aspecto que nos interesa en el presente estudio, la identificación de la voz de ese “otro” acallado por la cultura canónica y sólo presente en los márgenes, como si no formara parte del constructo social en el que reside y al cual aporta gran parte de su

riqueza. Esas voces intentaremos desentrañar dotándolas de un tiempo y espacio de expresión y, por ende, de un reconocimiento.

Luego de este somero intento de esbozar la concepción de heterogeneidad se procederá a desarrollar los puntos propuestos anteriormente.

LA HETEROGENEIDAD EN LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA

Es conveniente, en principio, recordar que existen numerosos estudios que relacionan a este género⁴ (la Nueva novela histórica) con la categoría propuesta: la heterogeneidad. No es propósito de este trabajo profundizar exhaustivamente en este aspecto, sino hacer una breve mención de los lineamientos teóricos más significativos. Por lo tanto, iniciaremos este apartado con algunas características propias del género, para luego enlazar y relacionar ambos conceptos. (Al final de nuestro análisis se anexa un resumen de la obra y una pequeña referencia biográfica sobre la autora)

La Nueva Novela Histórica

Parecería contradictorio poner el apelativo de *histórica* a la palabra novela, teniendo en cuenta que estas prácticas discursivas poseen fines diferentes. Consideramos que la Historia busca la verdad de los acontecimientos, trata de captar la realidad en su discurso, unificando los hechos dispersos y contradictorios de una determinada comunidad para hacerlos comprensibles y coherentes. Para ello, la Historia ordena estos sucesos en un tiempo cronológico y se apega con la mayor fidelidad posible a la documentación que posee a su alcance. Es decir, que su discurso es secuencial, verificable, en la mayoría de los casos, y tiene como premisa la objetividad de la investigación científica. En este

⁴ Podemos remitir a los siguientes estudios: PONS, María Cristina (2000): "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica" en *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La narración gana la partida* de Noé Jitrik. Vol 11, p. 97, Emecé, Bs. As. También: MENTON, S. (1993): *La Nueva Novela Histórica en Hispanoamérica (1979-1990)*. Fondo de Cultura Económica. México. PULGARÍN, C.A. (1995) *Metaficción historiográfica. La novela histórica de la narrativa hispánica posmodernista*. Fundamentos. Caracas. CONTERIS, Hiber (1988) "Formas Heterogéneas en la nueva narrativa hispanoamericana" en *TextoCrítico 39* Universidad de Wisconsin- Madison. Págs: 12 a 25 en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7177/2/198839P12.pdf>. Estos son sólo algunos autores que trabajan estos aspectos en conjunto: Nueva Novela histórica y heterogeneidad.



sentido la Historia adquiere credenciales de disciplina y se inviste de la misión de transformar “el pasado en modelo del presente y del futuro” (Ainsa, 1996: 32).

La novela en cambio es una construcción poética, con carácter ficcional. Y aquí está la principal diferencia entre ambas, ya que la ficción es una realidad alternativa con sucesos posibles, entendida como lo *no* verdadero, aquello inventado. Tiende a manifestar esos sucesos de carácter universal y lo hace con una finalidad estética. Pero su mayor propósito es ilustrar y deleitar. No es la intención de este trabajo ahondar en profundidad en las discusiones que existen en torno al concepto de *novela*, sino más bien determinar el género y diferenciarlo del de la *historia*.

A pesar de las diferencias que ambas nociones poseen, se puede encontrar muchos puntos comunes. La principal similitud es que ambas utilizan el soporte narrativo para expresarse. Este recurso insustituible les permite organizar los sucesos (ya sean ficticios o no) y exponer la información.

Otro punto común se halla en la temática que emplean. La novela, en algunos casos, se sirve de la historia verídica para crear realidades alternativas y acontecimientos ficticios apoyados en otros que no lo son. Y a la vez la Historia muchas veces se basó en textos ficticios para comenzar a ilustrarse y analizar costumbres y sucesos que, en ocasiones, la *historia oficial* no considera importantes, y por lo tanto no se documentan.

En la novela elegida se puede ver esta combinación de hechos reales y ficticios que permiten recrear una época, pero a la vez se le otorga a los sucesos reales un marco para pensarlos desde otros puntos de vista. Por ejemplo, las batallas de Vilcapugio y Ayohuma son sucesos reales, documentados por la historia, pero en este caso la novela los reviste de emoción, estremecimientos y sentimientos proporcionándoles nombres a la tragedia. Permite que esas voces sufrientes se expresen, muestra los rostros del dolor, en lugar de sólo mencionar el hecho como una fecha más que la historia oficial se permite conmemorar, olvidando a sus héroes anónimos, sus huellas y consecuencias.

Novela Histórica S. XIX	Nueva Novela Histórica S. XX - XXI
<p>Características principales: Toma personajes históricos, aquellos con una imagen de grandeza, héroes y arquetipos para ficcionalizarlos. También se centra en sucesos relevantes de la historia de una sociedad. Aquellos que estaban muy ligados al discurso historiográfico. Aparecen los rasgos ideales de cada sociedad, desde los políticos, sociales, culturales, hasta los económicos. Es decir que eran, en su mayoría, textos militantes y aleccionadores. En Argentina utilizaron este género aquellos escritores exiliados durante los tiempos de Rosas: como Esteban Echeverría y José Mármol. Idealistas que buscan ensalzar la grandeza de los modelos históricos y hechos importantes que enaltecieron a la Nación Argentina.</p>	<p>Características principales: Los personajes históricos van a aparecer parodiados, mirados desde la otredad. Adquieren sentimientos, flaquezas y debilidades. Están humanizados, ya que se toman en cuenta las historias cotidianas. Se la llama NUEVA porque no ensalza al héroe tradicional, busca dar un nuevo sentido crítico. Es decir, volver a la historia y hacer un revisionismo de aquello considerado verdad, revelando sus vulnerabilidades y falencias. Por lo general reflota el tema de la colonia a causa de coincidir con una época de dictaduras. Trata de volver al pasado para reflexionar sobre el presente y concientizar a los americanos sobre su realidad.</p>

Al decir *Nueva* tenemos presente la idea de la existencia de un género anterior a esta estética, es decir la Novela Histórica. La misma se puede rastrear hacia fines del S. XIX, con características que la distinguen claramente de la nueva novela histórica (situada a fines del S. XX y principios del XXI).

La nueva novela histórica ofrece en este caso una contracara de la realidad, emplea una mirada crítica, para poder parodiar y dar un tono carnavalesco a los sucesos. Esto se puede observar en muchas instancias de la novela que compete a nuestro estudio. Uno de esos aspectos es la humanización del héroe, lo cual se ve claramente en el personaje de Belgrano, "tendido en una catrera vieja y raída, rodeado de soldados pobres y derrotados", y aunque se sabe que históricamente Belgrano padecía de constantes dolencias, estas se utilizaron como principal recurso para desmitificar la supuesta fortaleza y temple de héroe, e igualarlo a la condición humana de sus pares. Por ejemplo el personaje María cuenta repetidas veces que Belgrano sufre enfermedades y califica su contextura física de débil: "...el reuma lo tenía mal con tanto andar a caballo, si no era tan jovencito para andar



de jinete todo el tiempo...” (Moya, 2003:177) También se parodia la disposición y el ánimo del personaje:

“...cuando le bajaba la idiotera era mejor salir corriendo. Si lo quería hacer comer algo, se enfurecía y me sacaba a los gritos [...]. Si no era tan malo, idiota a veces nomás, pero el pobre, bien que tenía sus razones.” (Moya, 2003:177)

Otra cita interesante alude a su dependencia de una mulata negra para sobrevivir, donde se invierten en cierta forma los roles sociales:

“...le agarraron unos vómitos que yo creía que esa vez sí se me moría [...] lo acosté en una tapera abandonada y llena de arañas, [...] y me las arreglé para hacerle los baños con los yuyos de Shangó para darle fuerza y sacarle del cuerpo los malos espíritus [...] yo lo tenía desnudo, envuelto en una frazada sucia, todo el tiempo parecía dormido. Aunque no le hizo gracia al tucumano terminó auxiliándome. [...] A los tres días el rubilingo abrió los ojos y pudimos seguir huyendo, nunca se enteró de que lo tuvimos todo ese tiempo con el culo al aire bañándolo como un recién nacido” (Moya, 2003:180).

En estos ejemplos, contados por María Kumbá (una de las voces encargadas de la enunciación) se ven aspectos cotidianos de la vida de Belgrano. Ella por su condición de mujer y mulata, se sitúa desde otro punto de vista, desde la otredad; aportando datos a la narración que la mayoría de las veces contribuyen a elaborar nuevos sentidos incompatibles con la historia oficial. A propósito de estos detalles sobre la vida de Belgrano, nos pareció interesante buscar algunos datos bibliográficos para completar nuestro panorama. Estando en esa búsqueda hallamos una autobiografía que aporta una mirada singular acerca de la forma de pensar de Belgrano respecto a las campañas que llevaba adelante. Un fragmento ilustrativo sobre el mismo, es el siguiente:

...“Ni nuestras fuerzas ni nuestras disposiciones eran de conquistar, sino de auxiliar la revolución, y al mismo tiempo tratar de inducir a que la siguieran aquellos que vivían en cadenas, y que ni aún idea tenían de libertad...”
(Belgrano, 1968: 13)

Este trozo manifiesta, en muchos aspectos, la idea que a lo largo de la historia se ha tenido sobre Belgrano. Él mismo se presenta en una posición de liderazgo y conocimiento, por encima de aquellos a los que se veía como ignorantes de un posible mundo mejor. En la novela se trata de igualar las condiciones entre estos personajes. Los soldados, por ejemplo, a pesar de no haber tenido la misma educación del general, tienen la misma disposición para lograr su libertad. Incluso uno de ellos será el encargado de la narración. Un soldado tucumano brindará una visión opuesta y negativa de Belgrano y mostrará a un adolescente creído y altanero, que luego reavivará su encono representado en la dicotomía centro/periferia.

Referente, Representación y Referido

La nueva novela histórica trabaja con tres elementos: referente, representación y referido. En este caso el referente (la realidad) es conocida: se desarrolla durante el período de emancipación de las naciones, donde los hitos más importantes son la Revolución de Mayo y las batallas de Vilcapugio y Ayohuma. Es decir que la autora toma discursos, versiones o visiones de la historia. En este punto, la realidad sería una representación; en la representación se crea un discurso propio, que a la vez posee elementos y estrategias que se convalidan en el texto.

Lo que hacen los escritores de la Nueva Novela Histórica es tomar un referente real, generando a partir de él un referente ficcional y a la vez se reelabora este referente para contarlo desde distintas posturas, formando una cadena de enunciados. Por esto la literatura es polifónica y connotativa. En nuestro texto, la mediación de diversas voces que narran los hechos es un ejemplo de polifonía. En *Cielo de Tambores* hallamos las “declaraciones” de María Kumbá, de Rivas y de



un narrador omnisciente (cuya identidad, se puede suponer, pertenece a la Muerte). Cada uno tiene estilos diferentes que permiten identificarlos, pero más adelante se ampliará sobre este aspecto.

Continuando con las características de la Nueva Novela Histórica se pueden enumerar algunas estrategias que utiliza dicha estética:

- Humorización de los personajes históricos. En el texto que nos compete podemos hallar numerosos ejemplos, sobre todo en comentarios que aluden al personaje de Belgrano: Ej: “Belgrano, resucitando a Moisés, reclamó un ciego acatamiento...” (Moya, 2003:132).
- La polifonía: se otorga voz a todos, en una especie de igualdad. Sujetos marginados que han sido excluidos y borrados de los roles protagónicos de la historia. La literatura tiende a democratizar la participación en la cultura. En la novela esta estrategia juega un papel preponderante. En ella encontramos por ejemplo la voz de María Kumbá (una mulata, cuyo papel en los manuales de historia fue reducido al de vendedora de mazamorra en la plaza, durante el 25 de mayo) y ahora su participación y contribución se extiende hasta las campañas del general Belgrano. Otras voces que se pueden escuchar son: las de los mestizos en oposición a las de los criollos y españoles, las voces del interior versus las voces de la capital, la de la mujer versus la del hombre y la del negro versus la del blanco, entre otras.
- La intertextualidad: en la Nueva Novela Histórica hay más de un discurso que se halla dialogando en esta narración. Es el discurso histórico que se filtra. En nuestro caso se filtran grandes batallas y fechas significativas como la del 20 de junio, Día de la Creación de la Bandera, por ejemplo:

“Formados sobre aquellas barracas bajo un cielo de atardecer, [...] vimos izarse mezclada con el cielo, una bandera de dos colores: la nuestra. Ya nunca más la española. [...] Estaba parándose la patria...” (Moya, 2003: 98).

También encontramos otros fragmentos en los que el discurso historiográfico del 25 de Mayo hace eco, por ejemplo:

“Mayo de 1810 estaba preparando un cambio en el que no habría sangre ni violencia. [...] Una adormilada plaza y un sosegado Cabildo serían los escenarios donde se materializarían el deseo de los jóvenes...” (Moya, 2003: 137).

- También se pueden enumerar figuras de la transtextualidad: la ironía, la parodia, la sátira y en algunos casos el transvestimiento. En el caso de la novela *Cielo de Tambores* no hallamos signos concretos de esto último, pero hay un indicio en el epílogo de Rivas que nos lleva a pensar en este recurso:

“La venganza final no alcanza para justificar tantos años a su servicio, no vale la pena. Pero ya es tarde, debí darme cuenta antes de que, en realidad, lo amé desde el primer momento en que lo vi, allá por los años del colegio. Fue el estigma que debí arrastrar sin compartir con nadie...” (Moya, 2003: 211)

(Pero cabe recordar que Rivas entabla una fogosa relación con María lo que podría llevar a rebatir esta suposición). Con estas figuras se construye una historia al revés. Útil para reivindicar o desmitificar la imagen de aquellas figuras incuestionables. Facilitando la crítica y la desacralización del discurso oficial.

- El lenguaje: incorpora lo cotidiano, algunos registros vulgares y de la rutina diaria (Ej.: “... *Ño General...*”). Es decir, los lenguajes de todos los sujetos que componen una sociedad: hombres y mujeres, negros y blancos, mestizos, criollos, indígenas, gauchos, mulatos y zambos. El habla no tiene un estilo uniforme, cada uno está reconstruyendo su propio universo. (Remito al ítem sobre Polifonía).
- Por último, encontramos algunas de las isotopías recurrentes en la



Nueva Novela Histórica, como por ejemplo *el exterminio, el autoritarismo dominante* (en este caso el de Buenos Aires respecto de las provincias), *la verdad y la mentira, la traición, el desarraigo, el poder versus el fracaso*, y en especial el problema de la *identidad*. En un segundo plano hallamos tópicos mencionados por Inés Santa Cruz (I. S. Cruz, p: 50): el encuentro imaginario (como los encuentros de María con los fantasmas antes de morir), la venganza (aquella que Rivas planea incansablemente contra Belgrano), y el romance oculto (el que tienen Rivas y María, el que María siente por Belgrano, y aquel que ocurre entre Belgrano y Dolores Helguero, entre otros.)

A partir del análisis anterior se trató de caracterizar la heterogeneidad presente en la novela *Cielo de tambores* desde el punto de vista de la Nueva Novela Histórica, observando los aspectos teóricos de este género y considerando que dicha estética permite reflejar tanto la diversidad de Latinoamérica como la de sus regiones.

Ahora se procederá al análisis de la heterogeneidad del lenguaje en la obra.

La heterogeneidad en el lenguaje: la polifonía.

A partir de este momento, además de aludir a los conceptos exployados anteriormente tomaremos prestados elementos de la narratología para un análisis más exhaustivo.

Al leer la novela de Ana Gloria Moya encontramos diversas voces que enuncian fragmentos de la historia desde puntos de vista heterogéneos (indisolubles). Así podemos hallar versiones, a veces diferentes, de un mismo hecho que permiten al lector ampliar la perspectiva de los sucesos que se cuentan. A propósito de este fenómeno podemos apelar a lo explicado por Genette sobre la voz y sus instancias narrativas. El autor nos explica que

“una situación narrativa es un conjunto complejo en el que el análisis no siempre puede *distinguir* sino desgarrando un tejido de relaciones estrechas entre el acto narrativo, sus protagonistas, sus determinaciones espaciotemporales,

su relación con las demás situaciones narrativas implicadas en el mismo relato, etc.". (Genette, 1989: 272-273)

Dentro de esta afirmación se alude a la tríada que el mismo autor analiza: el tiempo, el modo y la voz⁵. No podemos separar del todo estos aspectos, porque se generan dentro de un todo necesario para su interpretación. El funcionamiento de estas categorías podría caracterizarse como simultáneo pues se vinculan en lo esencial: "el tiempo de la narración, con el nivel narrativo y de la persona, es decir, las relaciones entre el narrador —su o sus narratario(s)— y la historia que cuenta". (Genette, 1989: 273)

La multiplicidad de voces narradoras que hallamos en la novela se podrían caracterizar bajo la concepción del recurso de polifonía, que no sólo aporta enfoques diversos, sino que también nos propone voces que comúnmente no tienen cabida en los documentos históricos o relatos oficialmente aceptados. En este apartado analizaremos a los tres sujetos de la enunciación a partir de los cuales se construye la novela: María Kumbá, Gregorio Rivas y el narrador omnisciente.

Según la categoría temporal Genette admite cuatro tipos de narradores:

- Narración ulterior: es el relato de hechos pasados.
- Narración anterior: es el caso del relato predictivo (profético, apocalíptico, etc.)
- Narración simultánea: relato en presente. Es el caso de la literatura objetiva, la escuela de la mirada, el nouveau roman.
- Narración intercalada entre los momentos de la acción. Existe una distancia temporal mínima entre los hechos y el relato. Es el caso de "El extranjero". (Genette, 1989: 277-282)

Esta será una de las clasificaciones a tener en cuenta a la hora de caracterizar el posicionamiento del narrador. Pero necesitamos determinar un aspecto más, pues la complejidad del análisis nos lo exige.

⁵ La historia: es el conjunto de los hechos o acontecimientos narrados, presentados de acuerdo a un orden lógico y cronológico: el tiempo. El relato: es el discurso oral o escrito que materializa la historia, es decir, el modo de contar. Y la narración: es el hecho o acción verbal que convierte a la historia en relato.



Las voces narradoras si bien se localizan en un tiempo y espacio diferente unas de otras (en el caso de esta novela) cada una puede separar claramente el acto narrativo de los sucesos narrados (enunciación e historia). Es por esto que apelaremos al concepto de los niveles narrativos propuestos por Genette: "Todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato" (Genette, 1989: 284). Para simplificar y operativizar la teoría se preferirá hablar de Narrador afuera de la historia (en 3º persona – omnisciente o focalizado) o narrador adentro de la historia (en 1º persona – protagonista o testigo). "No obstante esto, la observación de los distintos niveles narrativos, deberá ser atendida a los efectos de identificar la presencia del relato metadiegético (según Genette) o enmarcado (según la terminología tradicional)". (Cañete Miriam, 2010: 4)

Para un mejor enfoque se va a tomar un fragmento del habla de cada narrador que sea significativo para nuestro estudio.

Gregorio Rivas

El testimonio de Gregorio Rivas introduce el texto. Podemos catalogarlo como narrador protagonista-testigo que se ubica desde una mirada ulterior, contando aquellos sucesos del pasado. Se ubica, inicialmente, en un nivel diegético, dentro de la historia. A través de sus palabras conocemos sus intenciones, amores y odios, rencores y culpas, las razones de su escritura y el orden de la mayoría de los sucesos.

"Mi nombre es Gregorio Rivas y hoy, que del fuego de las pasiones se encargó el tiempo, inicio esta escritura para que la verdad no se pierda en el olvido [...]

*Es necesario que sepan quien fue la mujer que más *amé*, quien fue el hombre que más *odí*. [...]*

Quiero contarles realidades que nadie, ni los que vivieron esta historia supieron reconocer. Dejaré de lado mi natural

tendencia a los extremos y prometo transmitir lo sucedido tal como fue..." (Moya, 2003: 9-10). [La cursiva me pertenece]

Pero luego su posicionamiento fluctúa entre otros niveles, pues si bien, los pronombres y deícticos señalan claramente a un narrador en primera persona, testigo y protagonista, contará su versión de la historia a un lector o interlocutor ficticio desde una perspectiva que intenta parecer extradiegética (simulación de un oyente externo al acto de escritura). Y es aquí donde podemos entrever una intencionalidad: la de convencer al lector de que sus palabras son ciertas y aunque nadie las pueda corroborar (porque no las "*supieron reconocer*"), todo es "verdad". Aquí comienza el juego con la verosimilitud. Este relato, desde un *yo, hoy*, hacia un *tú*, enlaza desde el principio toda la situación de comunicación y ubica a cada pieza (como en un tablero de ajedrez) en su lugar. Dejando claro que su relato "dice la verdad" y el enunciatario debe creerla. Fundando así una especie de pacto entre narrador (yo) y narratario (tú).

Las palabras de Rivas tienen una gran preponderancia, ya que él nos permite ubicar y ordenar el relato desde su punto de vista. Dentro de esta estructura de narración él encarna la voz de ese otro marginal en la historia oficial. Su rol es similar al de Bernal Díaz del Castillo, el soldado anónimo partícipe de la conquista que critica y vuelve a relatar la gesta de Cortés, acusándolo de haber robado a sus soldados todo el crédito por el triunfo sobre el pueblo azteca⁶. Aquí también tenemos la voz de un oficial que reniega del prócer Belgrano y se ocupará de contar su versión de la historia. Por mínima que sea su participación, proporcionará datos que humanizan al personaje histórico, le concederá emociones y le permitirá al "hombre común" aproximarse a la gesta patriótica.

Esta voz masculina representa, como él mismo lo dice, a una minoría, la del mestizo hijo de terratenientes. Es aquel que no encaja ni en el mundo de los blancos, ni en el de los indígenas. Y es este

⁶ Aludimos a la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España (1575)*, texto en el cual Bernal Díaz del Castillo se ocupará de desmentir todo lo dicho en las crónicas sucesivas a la conquista de México. Se encargará de refutar, especialmente, la crónica escrita por Gómara que sobredimensiona la figura de Cortés con las consiguientes consecuencias históricas.



desarraigo en su propio mundo lo que dirigirá sus acciones, pasiones y odios la mayor parte de su vida.

Rivas encarna a una clase privilegiada por el dinero pero no por la sangre. Su posición social le permitió acceder a una buena educación pero aún en esas circunstancias no se sintió en igualdad de condiciones con los criollos:

“Durante cuatro años, me perfeccioné no sólo en teología, filosofía y gramática, sino también en el difícil arte de sobrevivir siendo una minoría. Una minoría oscura y burlada...

[...]Me despreciaba por la sangre mestiza, tan intensamente como yo lo odiaba por su pelo rubio y sus ojos claros...” (Moya, 2003: 13)

Desde el principio la narración de Rivas refleja esa lucha entre Buenos Aires y el interior. Es él quien resalta las atrocidades que sufren las provincias a causa de las injusticias de la gran Capital (aún luchando por su autonomía). Descentra el relato, lo des-oficializa, no se tendrá por valiosa la mirada de los poderosos desde las urbes, ahora las provincias tendrán una nueva voz, no por gusto sino por justa retribución. En numerosas ocasiones se destacará esta isotopía, remarcando su pertenencia a las provincias, su amor por la tierra norteña versus su mala experiencia en la gran ciudad siendo un niño.

“...Manuel Belgrano creyó que, por ser callado y *provinciano*, con los pies aprisionados en durísimos zapatos, me podía ordenar que me sentara en el último banco.” (Moya, 2003:13) [La cursiva me pertenece]

El lenguaje que emplea este personaje es culto, pero con un cierto toque de familiaridad. En su hablar denota mucha afectividad y pasión, sobre todo cuando se refiere a su hermano menor y a María. En ciertos momentos se pasa de una expresión cuidada y prolija a, prácticamente, transcribir el devenir de su conciencia. Allí aparecen la furia y el odio, el amor y la ternura. Es en esos intervalos donde se oye a su corazón.

Estos cambios de tono se pueden identificar por vario rasgos. Para tener una mejor idea transcribiremos el siguiente fragmento:

“Intentaba disimularlo, pero a mi nunca *pudo* engañarme con *su* papel sobreactuado de monaguillo melancólico *te* hacías el santo en las misas y todos *te* creían yo no a mi jamás me engañaste yo veía lo que *hacías* bajo las mantas *vos* y *tus* amigos por las noches en los dormitorios a oscuras *chancho* obsecuente chismoso siempre delatándonos para colmo disfrutabas y te reías de los latigazos que nos daba el Padre Anselmo...” (Moya, 2003: 13) [La cursiva me pertenece]

Como podemos ver, en este fragmento se aprecia muy bien las permutaciones de tonos que emplea el personaje para hacernos saber lo que en realidad pensaba en esos momentos de rabia. Primero se nota un cambio de las personas a las que se dirige: “*intentaba disimularlo*” aquí se refiere al lector hablando de un *él*. Luego se transforma para dirigirse a un *tú*: “*vos y tus amigos*” (Belgrano) evidenciando un ensañamiento vívido en la simulación del *tú* presente en su mente. Luego podemos apreciar otro cambio de lenguaje, es decir que, de emplear palabras cultas pasa a utilizar el lenguaje coloquial y hasta grosero: “*chancho obsecuente chismoso*” (A. Gloria Moya, 2003: 13), “*jodiste*” (Ibíd.:25), “*lacayo, lacayito*” (Ibíd.:26), “*rubito flojito*” (Ibíd.:41), “*uniforme de mierda*” (Ibíd.: 53) y otros.

A través del relato de Rivas conocemos las fechas y sucesos históricos que se filtran en sus anécdotas.

Sus narraciones están encabezadas por un epígrafe conformado por una frase clave extraída del capítulo al que precede. Ej.: “Me perfeccione en el difícil arte de sobrevivir siendo una minoría.” (Moya, 2003: 11).

Frase luego hallada casi literalmente escrita en el interior del capítulo (Ibíd.: p 13). Estos epígrafes anuncian el contenido del capítulo, dando al lector una imagen de lo que va a llegar en las páginas siguientes. Estos epígrafes se hallan cargados de la sabiduría de cada voz y permite manifestar su posicionamiento frente a esa



ficción.

Él se encarga de desmitificar al héroe, su odio hace resaltar todo lo malo y grotesco de la persona de Belgrano. Podríamos decir que su discurso se opone totalmente al discurso oficial de su época. Por ser periodista, se encarga de denunciar y hasta de espiar a Belgrano para destruirlo, y finalmente lo logra en cierta forma.

María Kumbá

En segundo lugar, tenemos el relato de *María Kumbá*. El siguiente fragmento se empleará a modo de ejemplo:

“...mi amigo, ¿cómo no lo malicie antes?, si se la pasó toda la noche a mi lado, escuchando, todo lo que lorié. Si a usted me lo manda el mismito Obatalá para llevarme con mis finaditos. Por fin m`hijo, por fin...” (Moya, 2003: 206).

Este trozo pertenece a uno de los últimos capítulos del libro. En él encontramos la respuesta a la incógnita de todo el relato de María, ya que allí sabemos que ella se está dirigiendo hacia un *tú*: la Muerte. El posicionamiento de esta enunciativa varía entre una narración anterior: de tipo del relato predictivo (profético, apocalíptico, etc.) y la narración simultánea: relato en presente. Sus enunciaciones siempre se ubicarán en el nivel intradieгético pues su interlocutor (la muerte) se halla dentro de la historia contada.

Conocemos que desde el principio María Kumbá le habla a un *tú* que podría confundirse con un lector, pero no es así, puesto que ella lo trata como si fuera un personaje más. Sin embargo, en uno de los últimos capítulos de la novela se debela a este misterioso interlocutor: la Muerte que viene a llevársela junto con todos sus amados muertos.

El enunciado de esta “mulata vieja” está en primera persona, es decir que también se trata de un narrador testigo-protagonista como en el primer caso. Y se dirige a un *Tú* y se expresa en un *ahora* (tiempo de enunciación presente). Sus reminiscencias nos hacen pensar en una anciana contando historias y memorias que la sobrepasan, como:

“mulata vieja y enferma...” (Ibíd.: 91), “apenas podía caminar del dolor que tenía en la pierna...” (Ibíd.: 91). Este vaivén de recuerdos también produce una fluctuación de la mirada provocando el cambio de niveles de la narración hacia un relato metadieético o relato en segundo grado (lo que para otras teorías se denominaría relato enmarcado, pero en este caso nos parece más apropiado este concepto).

Estas palabras nos dan la pauta de una narradora anciana que trata de dejar su huella al brindarnos todos sus recuerdos para que no mueran con ella.

El personaje de María Kumbá podría resultar un arquetipo de la narrativa latinoamericana. Según la teoría de la heterogeneidad, su voz es la negada por la historia. Representa a esa fracción (abundante por cierto) de personas que fueron traídas y esclavizadas desde África. La situación de la esclavitud en Argentina conformó un capítulo oscuro en su historia. Si bien, la esclavitud fue abolida tempranamente en estos territorios, todos los pertenecientes a este estrato de la sociedad fueron rápidamente diezmados, tanto en guerras como en trabajos infrahumanos. No quedaron muchos para atestiguar su paso por esta Nación, siendo la voz de María una de las pocas que, ficcionalmente, dará testimonio de su presencia.

También hallamos en sus palabras muchas descripciones de lugares y espacios que como mujer frecuentaba. En ella se mezclan los estereotipos de mujer madre, guerrera, enfermera y hasta sacerdotisa (mal llamada bruja). Nos narra entretelones de las cocinas, los baños y las curaciones que realiza. Describe brebajes, sopas y demás alimentos que procura para sustentar a los miles de hambrientos a su cargo. Ella incorpora las recetas de cocina y los hechizos para aliviar las penas, remedios del cuerpo y el alma. Es decir que, a través de sus palabras se nos revela toda una cultura que casi agoniza bajo el yugo de la esclavitud: los yoruba (pueblo africano, cuna de la Madre de María Kumbá)

La narradora nos introduce en su mundo a través de un lenguaje coloquial, con ciertos vocablos de su cosmovisión afro-americana. El recurso expresivo que nos permite adivinar su procedencia, además de los vocablos, es cierta diglosia, empleada por la autora para dotar de musicalidad a sus palabras, pero también para darle a esas palabras el



don de la verosimilitud que otorga la oralidad. Ej: *lorié* por *lloré*, *usté* por *usted*, etc.

Algunos de estos rasgos africanos también se observan en la mención de sus ancestros, sus dioses y sus respectivas oraciones y hechizos. Estas particularidades, que la "*mama Basilia*" le legó en sus enseñanzas, se pueden leer a lo largo de toda su charla con la muerte y en los epígrafes que encabezan las narraciones de María. En estos pequeños preámbulos a los capítulos encontramos cantos, oraciones y reglas morales que su cultura profesa:

"Oyá, guerrero del viento
que nuestro país no sea invadido por destructores
Ayúdame a descansar sobre la tierra,
libre de desengaños indebidos." (Moya, 2003: 19)

Este epígrafe en particular es una oración a Oyá, dios guerrero del viento, divinidad que guarda el cementerio y protege el alma de los difuntos. (Moya, 2003: 216). Este cántico tiene algunas características análogas a las oraciones religiosas, lo que nos podría hacer suponer una cierta combinación de rasgos de diferentes culturas: se pide ayuda y protección, como en oraciones cristianas, ej.: "*libranos del mal*" muy similar a "*libre de desengaños indebidos*".

Si observamos bien, encontramos que María también apela a la Virgen María cuando hace sus hechizos y oraciones. Se evidenciaría así el entrecruzamiento de culturas en América: la española con la africana en este caso. Los nuevos estudios culturales podrían llamar a este fenómeno de diversas como transculturación⁷, hibridación⁸, e incluso totalidades contradictorias⁹, para sólo mencionar algunos; pero nos permitimos, en este caso, preferir la noción de heterogeneidad, que cree posible la persistencia de dos rasgos culturales que podrían estar en conflicto y sin embargo, coexistir de modo casi armónico e indisoluble. Y si bien, uno de estos sistemas culturales terminará subyugando al otro, sobrevivirán al menos algunos caracteres en el

⁷ Término acuñado por Fernández Ortiz.

⁸ Concepto explicado por García Canclini.

⁹ Definición brindada también por Cornejo Polar.

lenguaje, en las prácticas cotidianas y en las conciencias.

Como el ejemplo anterior encontramos muchas más oraciones a los dioses, en total son siete. Las cuales tienen algunas características particulares:

“Yemoja, madre de los peces,
 madre de las aguas sobre la tierra,
 nútreme madre mía,
 protégame y guíame, llévate los sufrimientos
 que padezco
 Concédeme hijos,
 no dejes que me devoren los brujos” (Moya, 2003: 33)

En esta plegaria encontramos que el 5to verso se encuentra ubicado en el medio de la frase anterior, siendo este un recurso poético que trata de resaltar como palabra clave los padecimientos del orador. Allí mismo observamos que se le otorga el apelativo “madre mía”, brindándole familiaridad a la divinidad, y mayor confianza para hacer su pedido. En esta oración también aparece la imagen del *agua*, elemento considerado imprescindible y casi una deidad no sólo en las culturas afro-americanas sino también precolombinas, ya que este elemento era muy significativo en el conjunto de deidades representadas en la naturaleza. El agua tenía gran preponderancia en los rituales, sobretodo en aquellos que procuraban el paso hacia la otra vida, y en la novela muchos de estos rituales a las divinidades se realizan a orillas de algún río o involucran agua. Ej.: “...ir en secreto a la orilla del río, buscar una piedra oscura pero bien escondida, y dejarle de ofrenda a Oshún miel, canela y huevos...” (Moya, 2003: 125).

Otra plegaria significativa es la siguiente:

“Oggúm, fortaléceme,
 Oggúm, el poderoso.
 El fuerte de la tierra.
 El Grande del otro mundo.
 El Protector de los afligidos.



Oggúm, dame fuerza.” (Moya, 2003: 45)

En esta oración en particular encontramos un recurso mnemotécnico muy utilizado por las culturas orales: el paralelismo sintáctico y semántico. Dicho recurso facilita la memorización del contenido y a la vez refuerza las ideas que se encuentran recurrentes: en este caso la idea reiterada apunta a recalcar el poder de la divinidad. Hay dos paralelismos con el mismo fin: el primero comprende los versos 1ro, 2do y 6to; y el segundo paralelismos se concentra en los versos 3ro, 4to y 5to.

Otro elemento encontrado como epígrafe son las reglas morales. A lo largo del libro se citan tres reglas morales de Odú. La siguiente es un ejemplo de ellas:

“Uno debe darse cuenta de que la tozudez
no es beneficiosa, que la verdad referida
a nosotros mismos debe ser escuchada.
(Una de las 16 Reglas Morales Odú).”
(Moya, 2003: 61)

Todas las reglas guardan relación respecto al contenido del capítulo y cada una le recuerda al lector alguna falta cometida por el o los personajes que intervienen en el episodio. Dichas reglas poseen significado universal y su validez puede ser aplicada en todo ámbito. Es por eso que se considerarán parte de la sabiduría popular.

Y finalmente, hallamos un cántico:

“Cazador, amigo, no dispaes.
Entra en la casa, entra en la casa.
Cazador, amigo, no dispaes.
Vuelve la bondad, vuelve la bondad hacia mí.
(Canto religioso orin).” (Moya, 2003: 176)

El cántico nos permite apreciar un estribillo que se repite en el 1er y 3er verso. Además encontramos paralelismos sintácticos en los demás versos, repeticiones que se utilizan también como recurso

mnemotécnico.

Por su parte, los epígrafes aparentan ser los disparadores de la memoria de María Kumbá, ya que a partir de ellos la mujer anciana narra sus vivencias. Éstos nos hablan de la espiritualidad y el misticismo que encierra la personalidad de María, representando en ella a la salvadora, la voz de la sabiduría y la conciencia en medio del caos y de la guerra. La irracionalidad del hombre se ve contrastada por la presencia de esta mujer, a la que le sobra valor para luchar y para amar. Ella es el único nexo entre la desolación y la contención, pues ella encarna el papel de madre de todos aquellos soldados abandonados a su suerte, sin comida y abrigo. Es la única que se ocupa de ellos y los mantiene en pie.

En el vocabulario de María, una mulata sacerdotisa, encontramos muchísimas palabras de origen africano, y deducimos esto por la utilización que las mismas reciben; por ejemplo el nombre del pueblo de sus antepasados en África es *Yoruba*. Algunos de sus dioses son:

Shangó: es el más mencionado. Él es llamado el propietario de los grandes Tambores reales, protector contra las desgracias y las enfermedades. María acude a él casi en todas las batallas.

Orishás: son las deidades yorubas, enviados para operar en la naturaleza humana, para fortalecerla. Son ellos los que advierten a María sobre el desastre y los ríos de sangre que traerán las batallas de Vilcapugio y Ayohuma.

Ej.: "A mí, los orishás ya me habían dicho que la sangre iba a correr como río, pero no me quería terminar de convencer..." [...] "Y no hubo caso, la sangre corrió como un río nomas..." (Moya, 2003: 142)

Otras deidades mencionadas son: *Erinle* (divinidad de la medicina), *Obatalá* (padre de las divinidades), *Oggún* (divinidad que cura el corazón), *Okó* (divinidad de los cultivos), *Olorúm* (el creador), *Oshún* (orishá del amor y la sensualidad), *Oyá* (divinidad que guarda el cementerio y protege las almas de los difuntos), y otras. (A. Gloria Moya, 2003: 215 a 217)



Muchos de los relatos de Kumbá tienen pequeñas recetas o hechizos. Uno de los más empleados y solicitados por las mujeres era el del amor, aquí un fragmento:

“...para conseguir o hacer volver el amor de un sinvergüenza, primero hay que atar tres plumas de pavo real con una cinta de seda amarilla y ponérsela en las enaguas. Llevarla durante tres días, y al amanecer del cuarto, ir en secreto a la orilla del río, buscar una piedra oscura pero bien escondida, y dejarle de ofrenda a Oshún miel, canela y huevos...”(Moya, 2003: 125)

Como éste, hallamos algunos hechizos más, que dan cuenta del conocimiento popular del culto de los yoruba. De ellos se rescatan numerosos rituales y mitos que guían su accionar. Es por esto que encontramos tanta riqueza en el lenguaje de Kumbá, y por ende, muchos términos denotan la presencia de una cultura oral de base: el lenguaje de los tambores, usados en los funerales de *Mama Basilia*, los elementos de los rituales como: *buche* (hiervas analgésicas), *chikás* (danza africana del ciclo tribal), *eres* (objetos vinculados a los rituales) y los *ignomos* (tambores utilizados en las macumbas, de gran tamaño) (A. Gloria Moya, 2003: 215)

Continuando con esta idea, podemos decir que el enunciado de María está atravesado por la oralidad. Su discurso siempre va dirigido a un interlocutor, un *Tú*, que hace las veces de escucha. Ej: “...Ya ve usted...”, “... ya hace un rato le decía...” (Moya, 2003: 75) Además se vale de los verbos dicendi, aquellos que dan la idea de un diálogo: por ejemplo: “...le cuento: de vuelta de Ayohuma...”; “...me decía...”; “...y que quiere que le diga...”; “... le dije a mi Ño General...” (Moya, 2003: 75) Pero también sabemos que nos narra recuerdos, por lo tanto, encontramos muchas acotaciones y valoraciones del narrador: “... Me habré hecho fama de desconfiada pero nunca me equivoqué.” (Moya, 2003: 75) “...a mí los pálpitos nunca me fallaron...” (Ibíd.: 75). “...ahí nomás me desgracié, y le largué la maldición...” (Ibíd.: 75).

A partir de los fragmentos extraídos vemos que, además de ser un narrador testigo, es protagonista y mucha de sus opiniones y

valoraciones están plasmadas en sus palabras.

En definitiva, la voz de María Kumbá es la representante de todos aquellos marginados por diversas razones. Ella es vocera de negros y mulatos, de gauchos e indios que pelearon en batallas sin reconocimiento alguno, de miles de jóvenes masacrados por un ideal de patria que muchos no comprendían.

Finalmente, es la voz de la mujer, la más olvidada, pero la más protagonista de la historia. Ella encarna a la mujer luchadora y sufriente, a la madre, enfermera y amante. Completa en todo aspecto y con más sentido común y valor que cualquier otro personaje de la ficción y de la historia: esa es María Kumbá.

El narrador Omnisciente

Su discurso es muy particular y diferente a los anteriores. Se lo puede distinguir fácilmente por diversas razones. Primero, está escrito en tercera persona con características impersonales. Es definitivamente un narrador intradieгético, pues su voz sólo puede ser interpretada en relación a los demás elementos de la narración: el tiempo (historia) y el modo (el relato). Este narrador lo sabe todo, incluso pensamientos y sentimientos, es por esto que, a veces, deja entrever algunas evaluaciones del autor acerca de los sucesos. Se ubica en un nivel dieгético inmediatamente superior a aquél en el que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato. Pero también se posiciona desde la narración predictiva (profético, apocalíptico, etc.). Es por esto que sus valoraciones subjetivas nos podrían dar la pauta de que la narradora es la "Muerte", ya que además de saberlo todo muestra una cierta afectividad hacia los personajes:

"...Todo estaba definido desde el comienzo; su nacimiento, sus luchas, sus muertos. Todo estaba trazado desde el inicio y continuaría aún después de su muerte como María Kumbá." (Ibíd.: p 73).

"...Abrazando una canasta llena de alfajores *que se hicieron infaltables a la "hora del mate" en las casas de numerosos clientes,...*" (Ibíd.: 73) [La cursiva me pertenece]



Aquí podemos percibir una valoración omnipresente y omnisciente sobre la realidad que describe. "María no tuvo más remedio que sobrevivir a todos sus amores. ¡Cuántos de ellos murieron en sus brazos! ¿La estaban probando acaso los orishás?..." (Ibíd.: 88).

Encontramos que sus simpatías se dirigen en gran medida hacia el personaje femenino (María Kumbá). La mayor parte de su enunciado está dedicado a ella y su vida. Por tanto podemos concluir que podría ser "esa" Muerte que viene a llevársela, pero que nos cuenta la vida de su víctima, antes de arrancarla de la memoria de este mundo. Hallamos aquí una de las descripciones más significativas sobre el personaje:

"Conectada a su alma con la mirada del espíritu, sabía de antemano dónde debía estar en cada momento, y jamás faltó a las citas. Ni en la guerra ni en la paz. Ni en la calma ni en la tormenta. Siempre supo converger con su tiempo y su lugar. Y fue guerrera, madre, amante, amiga, según se lo exigieron. Pero sin dejar jamás de ser María Kumbá, mulata liberta de una esclavitud ignorada, guerrera de esta nueva tierra americana que se partía día a día hacia un destino incierto. Y ella estuvo en el parto de este país, rico sin saberlo, pariente pobre sin merecerlo." (Ibíd.: 73).

Además de la prolijidad y perfección en el lenguaje y las descripciones del narrador, hallamos en sus palabras *poesía*. Sus enunciados son de gran valor estético, se podría decir que son poemas en prosa, ya que utiliza muchos recursos propios de este género, como metáforas, antítesis, hipébaton, adjetivación, prolepsis, etc.

Algunos ejemplos:

De metáforas: "...palabras antiguas que enlazarán con su sonido a la madre y al hijo en imaginario cordón umbilical." (Ibíd.: 174).

De antítesis: "... y ahí van, avanzando noche y día, blancos de nieve y cansancio, negros de hambre y augurios..." (Ibíd.: 172).

De hipébaton: "...Saber que ya era Constitución una letra escrita para dividir, fue el golpe de gracia." (Ibíd.: 190).

De adjetivaciones (son abundantes): "carne enferma, obsceno

contrapunto, férrea voluntad, ferocidad dormida, armada bravura, terrenos pedregosos y tristes, imposibles desfiladeros, desmelenado ejército, locos sueños de libertad, infaustas señales, místico militar, etc.". (Ibíd.: 172 y 173).

Algunas prolepsis o augurios futuros: "Deberás multiplicarte.[...] para asistir a tantos muchachos, sintiéndote deudora de antemano por saber que a ninguna de ellas la vida les será quitada." (Ibíd.: 173).

Estos y muchos más son los recursos empleados por este cronista, casi poeta, que describe y augura los pasajes de la vida de María Kumbá. Dirige su mirada desde afuera y se conduce del sufrimiento que describe, tratando de transmitir al lector toda la pasión y tragedia de la vida del personaje llevándonos, a través de su lenguaje culto y poético en todo sentido, a involucrarnos con la historia.

CONCLUSIONES

Al margen de este análisis cabe fijar la mirada un instante en las relaciones de tiempo-espacio del enunciado y la enunciación general de la obra, lo que Bajtín llamó cronotopo¹⁰. Esta categoría aúna las variables del sentido espacial con el temporal, constituyendo unidades cargadas de sentido y dotadas de forma. En la novela hallamos que cada narrador construye para dentro de su estructura del lenguaje un cronotopo: el sub-relato en un tiempo y espacio determinado según la voz. Los lineamientos teóricos enunciados por Bajtín nos explican que cada línea argumental puede tener su propio cronotopo, pero a la vez que éste puede contener un número ilimitado de cronotopos más pequeños que pueden llegar a ser muy variables según la novela. Y si bien podemos tener multiplicidad de cronotopos, siempre habrá uno que predomine sobre los demás.

El caso que se da en la novela que nos compete se aproxima a estas afirmaciones. Posee una variedad de cronotopos pero predominan algunos sobre otros. De su lectura se puede inferir claramente la

¹⁰ Bajtín proporciona la siguiente definición que reproducimos para refrescar su acepción: *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. (Bajtín, 1989: 237)



alteración del orden y de los espacios en el hilo de la narración habitual de un relato histórico propiamente dicho. Se cuentan los sucesos de forma desordenada, sin ningún esquema cronológico identificable. Avanza y retrocede en el tiempo según conviene al esquema del narrador. La frecuencia es difícil de determinar, en ocasiones se cuenta un mismo suceso de boca de distintos personajes, otras veces se lo retoma reiteradamente para recalcar algo y otras veces se menciona sólo una vez a modo de datos superfluos. En este esquema en el que podemos identificar los fragmentos narrativos por la voz, también se puede reconocer el tiempo y el espacio de la enunciación, pues cada cual construye su historia a partir de esta fuerte relación cronotópica. Podríamos decir que los cronotopos que poseen mayor preeminencia son: el del encuentro, del camino y el folclórico, (salvando la posibilidad de que luego de la lectura se hallen muchos más).

El cronotopo folclórico¹¹ relacionado con un tiempo cíclico se vislumbra en lo narrado por María y la Muerte. Sus historias fluctúan por los espacios de la realidad y los mitos. Los recuerdos se asocian a situaciones recurrentes, repetidas y en consecuencia predichas con anterioridad. Es aquel pasado no valorado que tiende a hacer real lo que ya fue y en este caso las tragedias que ya fueron. La experiencia de la muerte signó el pasado de María, desgarró sus raíces y enterró sus creencias, pero ahora vuelve como la redentora por medio de la evocación de lo olvidado por la historia oficial. La figura de esta mujer luchadora se mitifica, se "heroiza" superando las pruebas en un espacio-tiempo real, en la materialidad local que la rodea: las Guerras de Independencia.

El cronotopo del "encuentro" y el "camino" está dado por cierta linealidad presente en el relato de Rivas. Su narración se halla plagada de encuentros, siempre mediados por las emociones fuertes de odio y amor. Su camino siempre se cruza con el ser más odiado, su némesis en todo sentido: Belgrano. Estos caminos caracterizados como espacios de encuentro se darán con frecuencia enmarcados por la guerra, la violencia y acompañados de la derrota en el tiempo. Si bien, este

¹¹ En el cronotopo folclórico el "futuro es visto como lo que aún no es pero que será; así se tiende a hacer real en el futuro lo que ya lo fue en el pasado (el pasado es lo no valorado, lo negativo, lo no auténtico)"

cronotopo es característico de la novela histórica por narrar sucesión de hechos, vamos a observar que aquí se subsume mayormente sólo a lo narrado por la voz de Rivas. Es en este "camino" recorrido y plagado de "encuentros" desafortunados donde se evidencia la evolución del personaje y por ende su participación final dentro de la historia.

Definitivamente, estamos en presencia de un relato de tipo histórico, pero que no puede ser llamado cronológico, ni tiene los caracteres del modelo histórico tradicional, ya que advertimos la presencia de historias mínimas, al estilo de la nueva historiografía de Eric Hobsbawm y su micro-relato con un gran contenido social. Nos alejamos así de la historia oficial para ser testigos de las vidas de personajes pequeños y olvidados que brindan sus experiencias de vida a medida que les llega la muerte.

Como pudo observarse, el presente ensayo analizó tres aspectos: la Nueva Novela Histórica, la polifonía y la voz desde la perspectiva narratológica, todo en relación al concepto de heterogeneidad, el cual nos caracteriza e identifica como Latinoamericanos. Y para ello se indagó en los episodios más significativos de la Novela *Cielo de tambores*, apoyando las afirmaciones en la bibliografía citada más adelante.

Finalmente, podemos decir que así como la literatura occidental (europea) se apoya en cánones basados en la unidad y homogeneidad de sus producciones, la literatura latinoamericana se halla atravesada y unificada desde el siguiente concepto: la heterogeneidad, que nos identifica a cada uno en sus diversidades y permite la valoración de todas las producciones, generando así "Totalidades contradictorias" en busca de una reivindicación que caracterice a los escritores de este rincón del mundo.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ainsa, F. (1996) *La novela Histórica y relativización del saber Historiográfico*. En Hechos e Ideas.

Autobiografía De Belgrano. Carlos Pérez Ed., Buenos Aires y *Autobiografía y Otras Páginas*. (1946). EUDEBA, Buenos Aires. En www.manuelbelgrano.gov.ar/belgranohis.html. (Sin datos de autor)

Bajtín, M. (1989) *“Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”*. En *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cascarra. Madrid. Taurus.

Britto García, L. (2014) *“Historia oficial y nueva novela histórica”* Artículo en http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/3-LUIS_1.RTF.pdf.

Bueno, R. (1996) *“Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina”*. En *Asedios a la heterogeneidad Cultural*. Mazzootti – Cevallos Aguilar, coordinadores, Asociación Internacional de Peruanistas, Philadelphia.

Cornejo Polar, A. (1996) *“La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias”*. En *Antología 2. Una literatura y su historia II*. Región literaria, Palermo y Altuna, Salta, Consejo de Investigaciones y UNSa.

Genette, G. (1989) *Figuras III*. Ed. Lumen, España.

Guerra Cunningham, L. (1986) *Hacia una estética Femenina*. University of California. Ivine.

Lastero, L. (2002) <http://www.camdipsalta.gov.ar/INFSALTA/moya>. Artículo en *Gaceta Universitaria PASAJE CULTURAL*. 25 de noviembre. En <http://comsoc.udg.mx/gaceta/paginas/277/277-25.pdf>.

Lienhard, M. (1992) *“La irrupción de la escritura en el escenario americano”*. En *La voz y su huella*. Edit. Horizonte. Perú.

Martinez, Z. N. (2000) *La mujer, la creatividad y el eterno presente*. McGill University. Montreal. Canadá.

Moraña, M. (1968) *Mundo Americano: escritura femenina y poder*. University of Pittsburg. 1995.

Moya, A. G. (2003) *Cielo de Tambores*. Ed Emecé. Cruz del Sur. Buenos Aires. 1º Edición.

Palermo, Z. (2000) *“Las voces plurales de la Teoría Literaria en la América Latina”*. Sul (Sur). Porto Alegre. N.º 4. (1997) 177-198.

Palermo, Z. (1984) *“Ruptura e integración en las letras hispanoamericanas”*. En *Escritos al margen*, Edit. Marymar. Salta. Argentina.

Pizarro, A. (1996) *“Introducción” a la Literatura Latinoamericana como proceso*, CEAL. *“El discurso latinoamericano y la noción de América Latina”*. En *“Antología”*. En *Una literatura y su Historia II*. Región literaria, Palermo y Altuna. Salta. Consejo de Investigaciones y UNSa.

Puccini, D. y Yurkievich, S. (2010) *“Introducción: La comunidad cultural hispanoamericana en su literatura”*. En *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*. Tomo I. Fondo de Cultura Económica. México. Pp. 09- 17.

Salvador, A. (1992) *El otro boom de la narrativa Hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta*. En *Homenaje a Roberto Fernandez Retamar*. Universidad de granada. Stanford University.

Santa Cruz, I. (1996) *Novela histórica y literatura Argentina*. Editorial Fundación Ross. P 11 a 49.



Sobrevilla, D. (2001) *“Transculturación y Heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina”*. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXVII. N° 54. Lima- Hanover. 2° Semestre del 2001. pp. 21-33.





LA MUJER EN EL JUJUY COLONIAL: LÉXICO DE DESIGNACIÓN

NOELIA REBECA FARFÁN ZAMBONI

Profesora en Letras

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – UNJu

zafareno@hotmail.com

MARÍA CECILIA PINIELLA

Profesora en Letras

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – UNJu

cecy_piniella@hotmail.com*

RESUMEN

La lengua como instrumento creador de la realidad es imprescindible para la expresión y constitución de una sociedad, que manifiesta a través de la palabra sus concepciones del mundo y sus formas de ordenarlo. Además, revela las relaciones que se establecen entre sus miembros y el rol que estos desempeñan en la sociedad. La designación de las personas a través de un léxico determinado da cuenta de este proceso.

Para el presente trabajo hemos tomado como fuente documentos coloniales de la Provincia de Jujuy de los siglos XVI al XIX. Nos proponemos identificar y analizar los elementos léxicos de designación de la mujer empleados en la sociedad colonial jujeña; establecer su accionar en los campos sociales públicos y privados y determinar las representaciones que surgen en torno a ella. Pretendemos con esta investigación realizar un aporte para la sistematización del léxico histórico de la documentación colonial de Jujuy y llegar a una comprensión de las concepciones e ideologías que subyacían en el entramado de relaciones que conformaron las instituciones sociales en

Fecha de Recepción: 27 de junio de 2015 - Fecha de Aceptación: 19 de julio de 2015

* Este trabajo se desarrolla en el marco del Proyecto Diccionario diatómico del español colonial (siglos XVI a XIX) / Programa: "El español hablado en Jujuy", dirigido por la esp. Ana María de de Bedia en codirección con la esp. Lucinda Díaz de Martínez. Dicho proyecto busca contribuir a la sistematización del léxico de la colonia jujeña en el período que abarca los siglos XVI a XIX. Para llevar a cabo este trabajo recurrimos al análisis del corpus basado en distintos tipos de documentales (cartas, informes, pedimentos, etc.) extraídos principalmente del Archivo Histórico de Jujuy.

el Jujuy colonial. El análisis se enmarca en las teorías de la Lexicología y la Terminología y se apoya en los principios de la Lingüística del sistema.

Palabras clave: designación, léxico, mujer, representaciones sociales.

WOMEN IN COLONIAL JUJUY: LEXICON DESIGNATION

ABSTRACT

The language as an instrument creator of reality is essential for expression and creation of a society that manifested through word their worldviews and ways of ordering. Also it reveals the relationships established between its members and the role they play in society. The appointment of people through a certain lexicon realizes this process.

For this work we have taken as a source colonial documents of the Province of Jujuy of the sixteenth to nineteenth centuries. We intend to identify and analyze the lexical items of appointment of women employed in the colonial society of Jujuy; establish their actions in public and private social fields and determine the representations that arise around it. We aim with this research to make a contribution to the systematization of historical lexicon of colonial documentation of Jujuy and get an understanding of the concepts and ideologies that underlay the network of relationships that formed social institutions in the colonial Jujuy. The analysis is based on the theories of Lexicology and Terminology and is based on the principles of linguistics system.

Keywords: designation, lexicon, women, social representations.



LA SOCIEDAD COLONIAL HISPANOAMERICANA

La nueva sociedad colonial de América, surgida después de la conquista y colonización, evidenció una marcada estratificación social. Deben distinguirse dos grupos claramente definidos: los blancos y los de color. El desarrollo económico-político y la etnia fueron los que introdujeron las diferencias entre ellos.

La raza blanca perteneció a la clase acaudalada y de mayor prestigio, las clases menos favorecidas se formaron con mayor porcentaje de sangre negra o india.

El primer grupo social estaba constituido por los blancos españoles que ejercieron los cargos públicos más importantes de la corona: virreyes, gobernadores, el alto clero, encomenderos y hacendados compartieron este privilegiado estamento social.

Los hijos de los españoles nacidos en América, y por eso llamados *criollos*, también fueron integrantes de este grupo, pero, por ser nacidos en América, poseían un rango inferior al español. Se destacaron por ser grandes propietarios de la tierra y ejercer cargos menores en la política administrativa.

Los indios, "las castas" y los negros traídos de África a América por los colonizadores conformaron el segundo grupo social. Los indios de las tierras conquistadas gozaban de una libertad personal, aunque fueron obligados a vivir y trabajar en pueblos de misiones y haciendas, pagar tributos a los propietarios de dichas haciendas por tenerlos educados, alimentados y vestidos. No tenían ninguna actividad política.

Sin embargo, el nativo americano fue legalmente considerado superior a las castas. En efecto, la nobleza india se relacionó con los grupos dirigentes hispanos y pudo conservar ciertos privilegios. Así, por ejemplo, estaban exentos del pago de tributos y sus hijos fueron educados en colegios especiales vinculados a las órdenes religiosas.

La convivencia de los mestizos, negros e indígenas dio origen a las castas, uniones polirraciales de escasa incidencia blanca en las que el negro entraba como alguno de sus componentes. Para establecer distinciones entre los numerosos grupos étnicos surgidos de este proceso de mestizaje se empleó una nomenclatura particular: pardo, mulato, zambo, mestizo, cuarterón son algunos de los ejemplos de las

denominaciones que proliferaron en la época. Dentro de estas castas existía una estratificación hecha en base al mayor o menor componente blanco.

Los mestizos se dedicaron a las labores artesanales, el transporte y el pequeño comercio; compartían con los indios el servicio doméstico.

Los negros africanos, la clase más baja de la sociedad, no poseyeron derechos políticos ni económicos, fueron esclavizados y considerados como bienes de los que el amo podía disponer.

LA MUJER EN EL JUJUY COLONIAL

Representaciones e instituciones sociales

En la sociedad hispanoamericana en general, y en Jujuy en particular, existieron ciertos factores que afectaron a la mujer, sin diferenciación de clases, etnias o edades. Estos factores surgieron como consecuencia de la ideología patriarcal que determinó en muchos aspectos la estructuración de la nueva sociedad colonial.

Generalmente, las mujeres aceptaron las opiniones de los hombres sobre sí mismas y no cuestionaron el papel que les tocó desempeñar en la sociedad: madres y esposas. Por esta razón, permanecieron fuertemente ligadas a la familia.

El matrimonio, considerado uno de los más altos valores en la sociedad colonial, en muchos casos significó para los hombres la posibilidad de ascender en la escala social o de insertarse en grupos dominantes que ostentaban el gobierno municipal y el poder jurídico y administrativo del lugar. También el español buscaba unirse con hijas de caciques, dueños de tierras, así como el indígena aspiraba a unirse con el español.

Junto con el matrimonio se dio la dote, muy útil para el hombre, sobre todo cuando se efectuaba en tierras, dinero o una función o posición en la administración pública. La dote era una costumbre practicada principalmente por el grupo hispánico de la sociedad, en especial por las clases pudientes.

Otra institución ligada al matrimonio fue la encomienda. En los inicios de la sociedad colonial su finalidad fue beneficiar solamente a



los hombres por los servicios prestados a la corona durante la conquista y colonización del Nuevo Mundo. Mediante ley se prohibió a las mujeres hacerse cargo de las encomiendas; sin embargo, en la práctica y según el caso (ausencia del marido o de hijos varones), las mujeres pudieron heredarlas y administrarlas.

El modelo ideal de conducta exigido a las mujeres pertenecientes a las clases altas fue muy severo, al considerárselas seres dependientes. Se concibió para ellas una protección especial llevada a cabo, sobre todo, por la religión, los padres, hermanos y maridos. Tenían más responsabilidades morales que los hombres. La preservación de la honra femenina implicaba conservar el honor de toda su familia.

A las mujeres se les exigió virtud, castidad y fidelidad en el matrimonio. Estos valores, extremadamente importantes, determinaron la reputación social de la mujer ya sea que perteneciera o no a las clases altas.

Se gestó así una doble moral, que condenaba a las mujeres que no cumplían con lo exigido, pero que dejaba exentos de responsabilidades morales a los hombres, que se entregaron a prácticas totalmente prohibidas para las mujeres.

Funciones de la mujer en la sociedad

La etnia y el rango social fueron determinantes a la hora de atribuir roles y funciones a las mujeres. Las de las clases altas centraban sus actividades dentro del hogar: sus funciones giraban alrededor de la maternidad y administración de la casa. Fuera del hogar realizaban actividades de beneficencia, participaban en procesiones y festividades religiosas.

Las mujeres mestizas y a veces las criollas no acaudaladas se dedicaban a la administración de tiendas y de pequeñas propiedades, para ayudar a sus cónyuges o en ausencia de éstos.

Las indias y las negras fueron empleadas para diferentes tareas. Las indias se ocupaban en encomiendas o para el servicio doméstico. Las negras fueron casi siempre esclavizadas, pero tuvieron más incidencia en el ámbito familiar de las clases altas. A ellas les era asignado el amamantamiento y crianza de los hijos de sus amos, las tareas

domésticas y la atención de sus amas, por ejemplo, como parteras. Muchas veces se ganaron el respeto y cariño de la familia a la que atendían, y en varias oportunidades lograron su libertad.

Finalmente, cabe hablar de las mujeres que rechazaron el matrimonio, la autoridad paterna y la dominación conyugal: las “beatas” y monjas, mujeres de vocación piadosa cuyo principal objetivo era perfeccionar su fe y servir al prójimo. Al consagrarse al servicio divino, se colocaron fuera del poder masculino laico.

LA MUJER: ELEMENTOS LÉXICOS DE DESIGNACIÓN

De la misma forma que la sociedad colonial se estructuró jerárquicamente según el poder económico y el origen racial, podemos afirmar que los elementos léxicos empleados para referirse a los miembros de una u otra clase social, revistieron una gran importancia al momento de designar a las mujeres y darles un lugar en esa jerarquía. Con respecto a su designación, identificamos claramente dos grupos: el primero, constituido por las blancas –españolas y/o criollas–; el segundo, integrado por las indias, mulatas, negras y esclavas, mujeres de diferentes estratos sociales y, por ende, con roles diversos en la sociedad colonial.

En los documentos coloniales analizados encontramos numerosas construcciones sintácticas referidas a la mujer¹. Para ejemplificar mencionaremos solo algunos casos.

Cada una de las unidades léxicas constituidas por estas construcciones sintácticas contiene elementos que comparten rasgos semánticos con otras unidades y nos permiten agruparlas en diferentes

¹ Los documentos seleccionados para el análisis responden a diferentes formatos textuales y todos presentan, en alto grado, declaraciones y dichos de mujeres. En este punto es importante tener presente que generalmente las mujeres de la época no sabían escribir. Por lo tanto, en estos documentos, quien escribía lo dicho o declarado era alguna persona preparada para tal fin (escribano, juez).

En el presente trabajo analizamos una carta de testamento producida en el año 1628 por doña Juana de Quiñones; un informe producido en el año 1686 por Don Juan J. Campero de Herrera, en el que reclama la encomienda que por derecho le corresponde a su esposa y que le fue quitada debido a un acto fraudulento; una carta de codicillo de Doña Juana C. Bernárdez de Ovando, del año 1690, y un respaldo del año 1847, en el cual Don Miguel de la Bárcena reclama ser dueño de la morena Juliana Bárcena (esclava). El testamento y la carta de codicillo tienen características similares: producidos generalmente por miembros de las clases pudientes, al iniciarse tales escritos solía hacerse mención de la genealogía del testamentario, con lo cual se confirmaba su “sangre noble”. Tanto el informe (1686) como el respaldo (1847) introducen diferentes voces, sobre todo de mujeres, pues hacen referencia a hechos que necesitan ser comprobados por quien reclama, para lo cual es necesario el testimonio de diferentes testigos.



campos según la designación que realizan.

Teniendo como criterio la clase social, distinguimos: a) mujeres españolas y criollas de la clase alta, y b) mujeres de otras razas pertenecientes a las clases inferiores.

Dentro de cada uno de estos grupos establecemos los siguientes subcampos:

1. Tratamiento social
2. Estado civil
3. Actividades/Funciones
4. Parentesco
5. Situación o posición legal
6. Raza/Etnia

Seleccionamos estos campos debido a la frecuencia con que se repiten las unidades léxicas referidas a ellos en los documentos coloniales analizados. Cada elemento léxico de designación tiene una estructura sintáctica particular abordada a continuación².

Elementos léxicos referidos a mujeres españolas y criollas de la clase alta

Formas de tratamiento social: en este subcampo incluimos las denominaciones con que eran designadas en la sociedad las mujeres de esta clase:

- Nombre propio + Apellido: *Úrsula de Obando, Theresa Chabero, Gerbacia Delgado...*

- Fórmula de respeto + Nombre propio (nombre solo o nombre y apellido): *Doña Ana María, Doña Juana Clemencia Bernardez de Obando...*

Observamos que el tratamiento "Don" o "Doña" indicaba nobleza y era empleado solamente para referirse a miembros de clases altas, superiores en raza o pureza de sangre. Esta forma de tratamiento, que

² Seguimos aquí el análisis propuesto por Silvia Maldonado (2003: 71) en su trabajo sobre designación de las mujeres en el Tucumán de la época de la colonia.

antecedía siempre al nombre propio, hacía referencia directamente a la raza y posición social de la mujer que lo ostentaba.

Estado Civil:

Casada:

- Nombre y apellido de la mujer + aposición que indica su estado civil: *María Mogollón de Orozco su legítima mujer*. En este ejemplo vemos cómo la legitimidad del matrimonio está expresada inmediatamente después del nombre propio de la mujer.

- Sustantivo que indica estado civil + nombre del marido: *mujer que fui de Juⁿ lopes my legitimo marido*. Casi como una obligación, debía mencionarse el nombre completo del marido, lo que ponía de manifiesto la relación de subordinación que el matrimonio implicaba para la mujer.

Soltera:

- Aposición que indica estado civil y/o edad + nombre propio de la mujer: *la niña D^a J^a Clemencia...*

Viuda:

- Fórmula de respeto + nombre y apellido de la mujer + aposición que indica estado civil: *Doña Bernardina Gonsales Viuda de Don Joachin Romualdo Velasquez...*

- Nombre y apellido de la mujer + aposición que indica estado civil + nombre del marido: *Ju^a de quiñones viuda mujer que fui de Juⁿ lopes*

A pesar de que la condición de viuda otorgaba a la mujer cierta libertad legal, en los escritos siempre se encuentra mencionado el nombre del marido. De esta manera confirmamos la subordinación a la que se sometió la mujer colonial aun en ausencia permanente del esposo.

Actividades / Funciones:

Religiosa:

- Sustantivo que indica función social o actividad + sintagma preposicional referido a la orden religiosa: *Monjas de San Agustín de la ciudad de Chuquizaca*

Monjas de Santa Theresa de Jesus



Administración de la casa:

- Nombre y apellido de la mujer + aposición que indica actividad:
Doña Ana María Mogollón su ama

- Sintagma nominal que indica actividad y rol social superior con respecto a una mujer de clase inferior: *la dha su señora*

A pesar de que la mujer colonial de cualquier clase social estuvo subordinada a la autoridad del hombre, las que integraban la clase alta gozaron de privilegios con respecto a las mujeres de las razas inferiores. Así lo demuestran las designaciones *ama* y *señora*, expresiones empleadas como sinónimos de *dueña*, reforzadas con el posesivo *su*, que en realidad no indica posesión de algo por parte de quien lo emplea, sino *pertenecer* a alguien.

Encomiendas:

- Aposición que indica actividad o función + fórmula de respeto + nombre y apellido: *la encomendara D^a Simona de Pinedo*

Originariamente, el adjetivo *encomendero* designó a los hombres y, por lo tanto, fue usado solo en su forma masculina. En América, las distintas situaciones hicieron posible que las mujeres también administraran o heredaran las encomiendas. De allí, el empleo de este adjetivo en su variante femenina.

Parentesco:

Esposa:

- Aposición que indica estado civil + nombre de la esposa precedido de fórmula de respeto: *mi consorte D^a Micaela Silvestre*

- Nombre y apellido de la mujer + aposición que indica estado civil:
Ysabel Hernandez su lexitima mujer

Hija:

- Sintagma nominal que indica parentesco + aposición que indica nombre y apellido de la mujer precedido de fórmula de respeto: *Mi hija Doña Carmen*

- Nombre y apellido de la mujer + aposición que indica parentesco y situación legal: *dha fr^{ca} de ocampo mi hija legitima*

- Sintagma nominal que indica parentesco + sintagma preposicional que indica nombre y apellido del padre precedido de fórmula de

tratamiento y nombre y apellido de la madre precedido de fórmula de tratamiento: *hija legítima de Dn Miguel de la Barzena y de Da Mariana Mendizabal*

Madre:

- Nombre y apellido de la madre precedido de fórmula de respeto + aposición que indica parentesco + sintagma preposicional que indica nombre de la hija precedido de fórmula de respeto: *Da Ana de Mogollon madre de D^a J^a clemencia*

- Nombre y apellido de la mujer precedido de fórmula de respeto + aposición que indica parentesco: *Doña Ysabel Goyochea madre legitima de la mujer de mi parte*

Nieta:

- Nombre y apellido de la mujer + aposición que indica parentesco: *la dicha Juana Clemencia su nieta*

Sobrina:

- Nombre y apellido precedido de fórmula de respeto + aposición que indica parentesco: *Doña Maria de Mogollon mi sobrina*

Es de notar la constante referencia a los parentescos que se dan dentro de la clase alta, con la intención de mantener vivo el linaje. No ocurrió esto en las clases bajas.

Situación legal:

- Sintagma nominal que indica estado civil y/o edad de la mujer + nombre y apellido precedido de fórmula de respeto + aposición que indica el estado legal: *la niña D^a J^a clemencia única eredera del mre de campo Don Pablo vernardes de obando*

En general, todas las unidades léxicas que designan a la mujer como viudas, esposas o hijas legítimas indican también su situación ante la ley.

Raza o etnia: en el caso de las mujeres blancas pertenecientes a las clases altas, no se encuentran unidades léxicas referidas a su raza o a su etnia. Sin embargo, ciertas construcciones sintácticas empleadas para presentarlas hacen referencia a su linaje o al de sus esposos:

- Nombre y apellido de la mujer precedido de fórmula de respeto + aposición que indica parentesco + sintagma preposicional que indica



apellido y nombre de la hija + sintagma preposicional que indica nombre y apellido del esposo: *la dha D^a ana de mogollon madre de D^a J^a clemencia bernardes de obando muger del dho mre de campo Don Ju^o Joseph Campero de herrera*

El hecho de indicar la procedencia de la mujer legitima su posición y prestigio en la sociedad. Mencionar el matrimonio y los parentescos, más que una costumbre fue una obligación para las clases altas, y una de las características que, socialmente, estableció profundas diferencias entre estas y las más bajas.

Unidades léxicas referidas a mujeres de clases inferiores

Formas de tratamiento social: En este segundo grupo incluimos a mujeres indias, negras y mestizas (castas). Como se ya mencionó, las mujeres de las razas inferiores fueron ocupadas como criadas o para trabajar en encomiendas, o bien eran esclavizadas.

En general, los miembros de estas clases sociales se designaron solamente con el nombre propio al que le seguía una palabra o expresión en función apositiva, que indicaba ocupación, estado legal u origen racial.

Nombre propio:

- Artículo + nombre propio: la Juliana
- Pronombre indefinido + aposición que indica etnia + nombre propio: una india paula

Observamos aquí diferentes situaciones: las esclavas o criadas eran llamadas únicamente por el nombre propio. En el caso de las construcciones que emplean el artículo la y el pronombre una, se puede observar, en el primer caso, un tono despectivo al referirse a la persona, y en el segundo caso, la poca importancia por identificar a la mujer dentro de un grupo.

Nombre y apellido:

- Nombre propio español + apellido indígena: Berna Canchi
Rosa Tilco
Thomasina Pox Pox

En estos ejemplos, vemos la intención de conservar el apellido originario indígena; el empleo del nombre propio español para

designar a una mujer indígena (pasó lo mismo con los hombres) pone de manifiesto el proceso de hispanización dado a partir de la conquista del Nuevo Mundo, del cual el lenguaje fue un importante instrumento de transmisión.

Estado civil:

Casada:

- Adjetivo que indica raza o etnia + nombre propio + aposición que indica estado civil + nombre del marido: Yndia Antonia mujer de Acicate

India Ana mujer de Roque Pardo Libre

una Mulata llamada Josefa mujer de un Negro Esclavo suio llamado Pascual...

Se llamaba "mujer de" a aquella mujer de raza diferente de la blanca que contraía matrimonio, cumpliendo así con una de las disposiciones eclesiásticas impuestas por la evangelización en el Nuevo Mundo.

Actividades / Funciones

Partera:

- Adjetivo sustantivado que indica etnia + aposición que indica actividad: india partera

- Adjetivo sustantivado que indica actividad + aposición que indica nombre propio: partera Ysabel

La aposición siempre está presente en estas estructuras léxicas para hacer referencia a la actividad desarrollada, generalmente, por las mujeres indias.

Servicio doméstico:

- Sintagma nominal con núcleo que indica raza o etnia + aposición que indica nombre propio + sintagma nominal que indica actividad u ocupación y nombre del amo: La morena Juliana criada de Don Miguel Barzena

Parentesco:

Hija:

- Nombre y apellido + aposición que indica etnia y edad + sintagma



nominal que indica estado legal y nombre del padre: Thomasina Pox Pox india párvula hija leg.ma de Atto Pox Pox

- Sintagma nominal con núcleo que indica raza y aposición que indica nombre propio + aposición que señala parentesco y sintagma preposicional que indica nombre de la madre seguido de aposición que indica raza: la negra Juliana hija de Mariana negra también

Mediante el empleo de estas estructuras sintácticas, los parentescos establecidos dentro de estas clases, adquieren legalidad.

En lo que concierne a las clases bajas, en los documentos analizados no se han encontrado referencias a otro tipo de parentescos. Los mencionados con más frecuencia son el de hija y el de esposa (este último, indicado en el subcampo estado civil "casada"). Ocurre lo contrario en la clase alta, donde la constante referencia a las relaciones parentales se hace necesaria como una forma de legalizar el predominio y el poder que esta clase ejercía sobre las inferiores.

Es de notar también que la mención de una india como "hija legal de" obedece al propósito de remarcar que los integrantes de razas diferentes de la española adoptaron y cumplieron con los preceptos de la Iglesia católica. El hecho de mencionar a alguien como hija legítima implica que sus padres han cumplido con el precepto del matrimonio. Por otra parte, esta clase de estructura sintáctica es frecuente en Actas de Bautismo, otro precepto que, sobre todo los indios, se acostumbraron a cumplir.

Situación legal:

Esclava: es la situación legal referida a mujeres de las razas inferiores que con más frecuencia aparece en los documentos analizados.

- Adjetivo sustantivado que indica raza + aposición que indica raza + sintagma nominal que indica nombre propio + aposición que señala estado legal + nombre del amo: una mulata quarterona llamada ana esclava del Mtre de Campo Dn Juan Joseph campero de herrera

- Artículo + adjetivo que indica raza + nombre propio + aposición que indica situación legal + pronombre posesivo de primera persona: la negra Juliana esclava mia

- Nombre propio + aposición que indica raza y situación legal: María Pasquala negra esclava

Estos ejemplos evidencian la situación legal “esclavas”, reforzada con la mención de la raza a la que pertenecían las mujeres africanas.

Otras marcas importantes que aparecen en estas estructuras sintácticas son las que indican posesión, ya sea a través del empleo de pronombres posesivos –en este caso mía– o de la mención del nombre completo del amo: Mtre de Campo Dn Juan Joseph campero de herrera

Raza/Etnia: en oposición a lo que sucede con las mujeres blancas de las clases altas, al mencionarse a las integrantes de las razas inferiores, no se hacía referencia a su linaje. Solamente a veces se nombraba al padre o, con más frecuencia, a la madre, con el fin de remarcar su condición étnica o racial. Así, tenemos:

Indias:

- Pronombre indefinido + adjetivo sustantivado que indica etnia + aposición que indica actividad + nombre propio: una yndia partera llamada ysabel

-Adjetivo que indica etnia + nombre propio + aposición que indica estado civil: Yndia Antonia mujer de Acicate

Mestizas:

-Adjetivo sustantivado que indica raza + aposición que indica raza + nombre propio: mulata quarterona llamada ana

Negras:

- Artículo + adjetivo que señala raza + nombre propio + sintagma nominal que hace referencia a situación legal y al amo: la morena Juliana criada de Don Miguel Barzena

- Nombre propio + aposición que indica raza y estado legal + sintagma nominal que menciona al amo: Maria Pasquala negra esclava del Mtre de Campo

En la mayoría de los casos, al designar a la mujer por la raza a la que pertenecía, en la estructura sintáctica se hacía alusión al amo, denotando también en este campo la relación de subordinación a la que las mujeres de la colonia, de cualquier clase, estaban sometidas. La diferencia radica en que, mientras las mujeres de las clases altas estaban sometidas a la autoridad del marido, padre o hermano, las de las clases bajas sufrían una doble subordinación: la autoridad del



hombre y la del ama o señora, española o criolla que gozaba de una posición de privilegio.

CONCLUSIONES

El lenguaje puede contribuir, en gran medida, a reconstruir la coexistencia de dos grupos de mujeres en la sociedad colonial jujeña claramente definidos por la raza, los roles, las funciones y las ocupaciones.

Al referirnos al grupo de las mujeres españolas y blancas nacidas en América podemos afirmar que no les era permitida la participación en la actividad política ni pública, su ámbito de desarrollo fue el privado y estaban destinadas a la educación y crianza de los hijos, dejando al hombre el pleno accionar político, social y público. Sin embargo, realizaban actividades de beneficencia, asistencia social y religiosa que las acercaba al pueblo y les daba cierto valor social.

El otro grupo de mujeres no tenía ninguna posibilidad de desempeñarse en la función pública, social ni política. Su ámbito fue siempre el privado, destinadas a desarrollar las actividades hogareñas, culinarias y de servicio doméstico.

De esta forma, las funciones sociales, los derechos y los deberes entre las mujeres quedaron claramente diferenciados. Las relaciones entre ellas se definieron según esas funciones; así podemos reconocer relaciones de dominación y de subordinación.

Mediante el léxico de designación de la mujer, el lenguaje configura no solo las conductas sociales sino también los espacios de poder. El hecho de ser ama o señora indica otro rol social de las mujeres blancas: el dominio y el mando que éstas ejercían en la casa. Las razas inferiores están representadas en estos documentos por mujeres de distintas etnias. Si bien la concepción general en la sociedad colonial fue que la maternidad era función primordial en las mujeres (sobre todo para las de clases bajas, pues implicaba aumentar el número de esclavos), a las mujeres de razas inferiores se les agregó la carga que suponía el trabajo. Estas estaban ocupadas como criadas o para trabajar en encomiendas, o bien eran esclavizadas. En las encomiendas o haciendas de los señores, las criadas y las esclavas de diversos orígenes

raciales desempeñaron diferentes tareas.

En general, las mujeres pertenecientes a estas clases sociales fueron designadas solamente por el nombre propio al que le seguía una palabra o expresión en función apositiva, que indicaba su ocupación, su estado civil, procedencia, grupo étnico y/o su origen racial. También observamos el significado que aportan algunos elementos que a primera vista no revisten tanta importancia: una, la, doña. Los pronombres indefinidos son signo de una falta de interés por individualizar a las personas. El empleo del artículo implica el tratamiento de la persona de una forma despectiva, todo lo contrario al doña, indicador de respeto y de jerarquía social. El uso del Doña como título de nobleza, aplicado a la mujer blanca, denota su pureza de sangre y determina su inclusión en el estrato social más alto.

La decisión de nombrar a las mujeres del grupo social dominante mediante fórmulas de respeto y denominaciones que aludían a cargos, títulos, honores, condición religiosa, se contraponen a la actitud tomada por esta misma clase de llamar a los individuos de las razas inferiores mediante calificativos que hacían alusión a esa condición de inferioridad.

Otro aspecto a destacar son las fórmulas que aluden al matrimonio, cuya legitimidad está expresada inmediatamente después del nombre propio de la mujer, y que fue una institución muy valorada por la sociedad, ya que sirvió de fundamento y base para la legitimidad de los descendientes. La importancia dada por la Iglesia a la institución del matrimonio y el intento por extender esta institución a las costumbres de las razas inferiores denota, en primer lugar, el lento proceso que supone la colonización mediante la adquisición de costumbres extrañas a los naturales de estas tierras; en segundo lugar, el hecho de estar casada con un mestizo otorga a la india otra jerarquía. Recordemos que el mestizo, si bien no constituía una clase privilegiada, estaba en condiciones superiores a la raza negra e india: lo notamos en la expresión con que se lo denomina, pues, a pesar de mencionar su origen racial, también se lo llama por su nombre y apellido.

La imposición de nombres propios de origen español a las indias,



negras, y miembros provenientes de otras razas distintas de la española nos hablan de una de las formas de dominación que significó el proceso de la conquista y colonización de América, al igual que la imposición de ciertas costumbres como el matrimonio. Al mismo tiempo, la posibilidad de nombrar a las mujeres indias con nombre español pero conservando el apellido originario evidencia el encuentro de culturas que se mantuvo en ese momento; esto permitió mantener el linaje indígena, resguardar una casta y, sobre todo, perpetuar la condición americana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Betell, L. (2000) *América latina colonial: población sociedad y cultura*. Vol. 4. España. Edit. Crítica.

Documentos Coloniales de los siglos XVI al XVIII. Archivo Histórico de la Provincia de Jujuy. República Argentina.

Cabré, M. T. (1992) *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*. Barcelona. Ed. Antártida/Empurus.

García, J. A., Guardia, S. B. (eds.) (2002) *Historia de las mujeres en América latina*. España. Edit. Editum.

Londoño, J. (1997) *Entre la sumisión y la resistencia. Las mujeres en la audiencia de Quito*. Ecuador. Edit. Abya Yala.

Maldonado, S. (2003) "Designación de las mujeres en léxico de los documentos coloniales de Tucumán". En Pites de Corbalán, M. T. y Sibaldi de Posleman, N. (comp.) (2005) *Traducción y Terminología. Entre teoría y práctica*. Argentina. Ed. CETRATER. Universidad Nacional de Tucumán: 80- 91

Postigo de De Bedia, A. M. (2005) *Vida cotidiana en el Jujuy colonial*. Argentina, EdiUnju. Universidad Nacional de Jujuy.

Postigo de De Bedia, A. M. y Díaz de Martínez, L. (eds.) (2009) *Documentos del Jujuy Colonial. Aportes para el estudio histórico del español americano (siglos XVI a XIX)*. Argentina. EdiUnju. Universidad Nacional de Jujuy.

Saravia, T. S. (1960) *Geografía de la Provincia de Jujuy*. Argentina, Edit. Gobierno de la Provincia de Jujuy. Comisión Asesora de Publicaciones. Número III.



Van Dijk, T. (2000) *El discurso como interacción social*. Barcelona. Gedisa.



NUESTRO NOA 7. Hacia la construcción de conocimientos emancipatorios, publicación científica de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, ISSN 1852-8287, se terminó de imprimir en el mes de julio de 2016 en los talleres gráficos de la Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, Avenida Bolivia 1685, San Salvador de Jujuy, Jujuy, Argentina.

1° edición: 200 ejemplares.