

Ana Laura Elbirt

Desplazamientos en la imaginación nacional



Figuras y narrativas del ensayo

Salta: de Lucrecia Martel a un bohemio provinciano

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL

DOCTORADO EN COMUNICACIÓN

[TESIS]

Desplazamientos en la imaginación nacional.

Figuras y narrativas del ensayo.

Salta: de Lucrecia Martel a un bohemio provinciano

[DOCTORANDA]

Ana Laura Elbirt

[DIRECTORES]

Ana A. Teruel

Ramón Burgos

-2017-

Se había dado cuenta de que debía empezar por los restos, por lo que no estaba escrito, ir hacia lo que no estaba registrado pero persistía y titilaba en la memoria como una luz mortecina. Hechos mínimos que misteriosamente habían sobrevivido a la noche del olvido. Son visiones, flashes enviados desde el pasado, imágenes que perseveran, aisladas, sin marco, sin contexto, sueltas y *no podemos olvidarlas.*

**Los diarios de Emilio Renzi
RICARDO PIGLIA (2015)**

Índice

Agradecimientos	8
Nota preliminar	13
Los primeros hilos del tejido. El ensayo interrogado.....	18
De rastreadores y baqueanos. El ensayo como poética de lo disperso ...	20
El ensayismo extracéntrico y el juego de escalas (anotaciones metodológicas)	27
En la imaginación todo está construido. Pistas para movernos por el escrito.....	32
De la pampa a las selvas y montañas. El ensayo de temática nacional y la búsqueda de una identidad desde otros paisajes.....	39
Ficciones de identidad. El ensayo de interpretación de la realidad nacional	42
“El mal que aqueja al alma argentina es la falta de imaginación nacional”. Una mirada crítica al ensayismo fundante (Canal Feijóo).....	50
¿Quién necesita “región”? Un territorio por imaginar	58
De virutas y cachivaches. Historia, memoria y tradición argentina en las monografías de un “bohémio provinciano” a principios del siglo XX.....	65
Un “bohémio provinciano” en la “ciudad tentacular”	68
Los desechos de la historia. La espiral del tiempo y el escritor como coleccionista de ropa vieja	71
¿Intelectual de provincia? Diálogos y tensiones en la construcción de una historia nacional/provincial en tiempos del Centenario	79
La bohemia de su tiempo. Palma, Centeno y las tradiciones	84
Las luciérnagas y el narrador (un siglo después)	94
“Mójese el cabellito, esa agüita es una bendición”. Narrativas heterogéneas: discurso, identidad y tiempo en el cine de Lucrecia Martel.....	97
“La duda como sistema”. Martel, Cine, Ensayo.....	98
Durante la siesta se cuentan historias.....	101
De indios urbanos y chinitas carnavaleras. Narrativas de la identidad	108
El tiempo cavado y carcomido. Relatos de la desgracia	119
A Bolivia para comprar barato. Cartografías de <i>La Ciénaga</i>	127

Gotita a gotita (cine, memoria y luciérnagas).....	131
La sociedad abigarrada. Una arqueología de la nación	134
Lo abigarrado como crítica al Estado-nación	137
Salta como una “abigarrada sociedad criolla”	146
Culturas visuales y el mundo mestizo de las imágenes	150
Derivas de una metáfora.....	154
Un ensayo <i>otro</i> para el desierto argentino.....	159
La ambigüedad como punto de partida. La arqueología, la genealogía y la crítica.....	162
Una experiencia que corta.....	171
Nación y comunicación. El ensayo en la producción de nuevos sentidos	175
Bibliografía.....	182

Agradecimientos

Esta Tesis de Doctorado pudo realizarse por una política de promoción y formación científica, una Beca de Posgrado del *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)*, que me ha sido otorgada en 2013. Agradezco la confianza en mi proyecto doctoral presentado en 2012 con el acompañamiento institucional de la *Unidad de Investigación Historia Regional (UNIHR/ UNJu)* durante los primeros dos años de la beca y de la *Unidad Ejecutora Ciencias Sociales Regionales y Humanidades (UE CISOR CONICET/UNJu)*, espacio en el que participo con mucho entusiasmo desde su etapa inicial.

Quiero agradecer al *Doctorado en Comunicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP)* por la formación en estos cinco años, por la apertura a nuevas temáticas y perspectivas de abordaje y por el acompañamiento de lxs docentes a cargo de los seminarios. Reconozco en estas líneas a mis compañerxs de la Cohorte 2013 por la buena onda, por los mates y las risas...tiempos hermosos!

Por último, quiero expresar mi agradecimiento a la *Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Salta*. Hace más de diez años que integro esta carrera, como estudiante primero y ahora como docente. Mi vida está atravesada por la UNSa.

Agradezco a...

A Ana Teruel, mi Directora de Beca CONICET y de Tesis de Doctorado. Gracias por sus consejos, por abrirme la imaginación, por construir conmigo, por acompañarme incondicionalmente.

A César Arrueta, mi Co-Director de Beca CONICET. Gracias por confiar en mí, acompañarme y acercarme a esta beca, por tus consejos (en horas de la siesta) y el interés permanente en mi trabajo.

A Ramón (Monchele) Burgos, mi Co-Director de Tesis. Gracias por estos ¿siete? años de trabajo en conjunto; desde que fuiste mi “profe” en la UNSa que nos venimos eligiendo porque construimos un grupo de trabajo y de amistad en el bullicioso box 107. Que no le merme!

A Alejandra García Vargas por la confianza en mi trabajo, por las invitaciones “académicas” y las “extracurriculares” (los asados). Gracias Ale por el acompañamiento en estos años.

A Edit y Felipe (los Burfeld). Sus nombres están en los agradecimientos de numerosas tesis. Pocas veces vi tanta generosidad...Mi camino en La Plata fue posible por su acompañamiento y cariño. Los mates con ustedes en la casa de Barrio Jardín aparecen hasta en mis sueños. Los abrazo fuerte.

A Romina, una amiga y compañera que me regaló el Doctorado, con la que hablamos todo y nos acompañamos mucho en estos cinco años (me estás metaforiando...). Y a Ernesto (Ernestín) que nació en esta etapa!

A mi compi Fanny por formar el departamento Salta-Quito, cocinar conmigo, llenarme de Ecuador y alegrarme mis días en La Plata. A Anabella (“goma”) por las charlas, la buena onda y los viajes imaginarios. Gracias “aparato” por tantas palabras nuevas.

A mis amigas de la vida Rita (la Maaa), Nati, Manón y Flor. A mi amigo personal LEOnardo que nos aguanta hace muchos años en la extensión del box 107: la casa de la Maaa. Y a la Maaa mi agradecimiento por la comprensión, por las palabras justas y el inigualable humor.

A Taniel (Chun!), mi sobrinito del alma. La risa permanente, el aprendizaje constante.

A Lali, mi gran compañera de cátedra. Gracias Lali por el cariño y la confianza en mi trabajo.

A mis tíos y primos dispersos por el mundo.

A mis padres por abrirme caminos y un “cuarto propio”, por dejarme ser y hacer, por el cariño inmenso, por la entereza, por mucho más. A mi hermana por la fortaleza, el esfuerzo y la vida. A mi cuñado Pablo, por acompañarnos en absolutamente TODOS los momentos. A la bobe que hace magia con la vida.

A mi tía Lidia por la lucha constante.

A las Patetics.

A mi bobe Elisa y tío Chichí que se quedaron para siempre. Arriba Elisita!

A Ritita.

A Salta

A Jujuy

A La Plata

Lugares *por donde anduve* en estos años, por eso esta Tesis es un desplazamiento...

A Bolivia y a lo abigarrado.

Sin esta trama, nada sería posible...

Desplazamientos en la imaginación nacional

Figuras y narrativas del ensayo
Salta: de Lucrecia Martel a un bohemio
provinciano

Nota preliminar

Comencé el Doctorado en Comunicación en agosto de 2013, inmediatamente después de finalizar la Licenciatura. Mi pre-proyecto de Tesis de Doctorado en aquel entonces se presentaba como una profundización de la investigación desarrollada en la tesina de grado, donde me interesaba indagar sobre los procesos de construcción de identidades en barrios populares de la ciudad de Salta.

No recuerdo (decidí olvidarlo) cómo quería encarar esa investigación. La sensación que tengo es que pasaron mil años y que aquella persona no era yo.

Los primeros seminarios del Doctorado me ayudaron a problematizar la idea inicial y a “despegarme” de algunos supuestos e ingenuidades en el abordaje de la investigación; los módulos *Estudios Culturales* con José Garriga Zucal, y *Campo Intelectual. Discusiones y debates contemporáneos* con Carlos Vallina, abrieron la reflexión hacia un trabajo más amplio a partir de la incorporación de renovadas lecturas sobre problemáticas urbanas.

De la misma manera, los seminarios del segundo año del trayecto *Prácticas y Saberes en Comunicación* con Silvia Delfino, *Metodologías de Investigación en Comunicación* con Alfredo Alfonso y, sobre todo, el *Taller de Tesis* con Alejandro Kaufman, me plantearon una relación diferente con la investigación y una apertura a otras narrativas: el ensayo apareció en mi vida en este momento y bajo la forma de un deseo.

En esta etapa, además, cursé en la Universidad Nacional de Salta un taller de *Sociología de la Imagen* con Silvia Rivera Cusicanqui. Este seminario hizo resonar en mi cabeza un concepto que a la postre se convirtió en una metáfora fundamental en este ensayo: lo *abigarrado*. Al finalizar el taller, saqué del cuartito de los cachivaches de casa algunos libros que mis padres compraron en Bolivia entre 1997 y 2005, cuando vivíamos en Santa Cruz de la Sierra. Por primera vez en muchos años, esos libros salieron del polvo y la oscuridad (encontré arañitas en ellos).

Paralelamente, tuve la posibilidad de realizar un taller de *sonido en el cine* con Lucrecia Martel. Quienes conocen a Martel saben que una charla con ella deja preguntas y la sensación de querer hacer algo diferente (quizá no sabemos qué hacer, pero tenemos la necesidad de hacer algo).

Ya en el último tramo del cursado del Doctorado decidí suspender el pre-proyecto de Tesis, lo que me llevó a poner en una caja todos los libros que había comprado en función de las ideas preliminares. Abandoné ESE barco y me puse a leer literatura, a mirar imágenes (todas, no me importaba cuáles) y a ejercitar los sentidos de otra manera. Comencé a tomar nota sobre lo que oía en las plazas, en las iglesias (entré a las iglesias como nunca antes lo había hecho), en los colectivos...

Durante mis viajes a La Plata visité muchas librerías. En una de ellas el librero me preguntó por mi tonada y, al conocer la respuesta, me mostró un libro que acababa de llegarle. Se trataba de *Crónicas de Salta* de Francisco Centeno. Le comenté que no sabía del autor pero que compraba el ejemplar. Algo me decía que esos escritos escondían una potencia increíble. Con el tiempo aprendí que la intuición tiene un enorme valor epistemológico.

No sé cómo se llama el librero, pero aprovecho para agradecerle a él y a tantos muchos que me enseñaron publicaciones fantásticas y me guiaron en la búsqueda. Modestos y silenciosos críticos culturales, los libreros y los bibliotecarios fueron fundamentales en el proceso de la investigación.

En 2016 viajé mucho. “No hay viaje sin narración, en un sentido podríamos decir que se viaja para narrar”, dijo Ricardo Piglia, un escritor que adoro (¿hay sujeto más amoroso que él?) y que falleció mientras escribía el capítulo inicial de la Tesis, donde también lo cito.

En Madrid asistí a un curso en la Universidad Complutense sobre historia del arte, donde conocí los movimientos cubista y surrealista en relación con la técnica del *collage*. Supe que en el gesto estilístico de crear una imagen a partir de fragmentos de otras imágenes y de desechos estaba

la clave para la producción de conocimiento. La Tesis de Doctorado comenzaba a tomar forma (al menos en mi imaginación).

Finalmente, hacia fines de ese año, presenté mi proyecto de Tesis. Luego, al primer capítulo *El ensayo interrogado* lo comencé a escribir durante los primeros meses de 2017 por la madrugada; el sofocante calor de las tardes no me dejaba trabajar, así que tuve que idear algunas estrategias climáticas.

Los capítulos del I al IV fueron presentados como borradores al Doctorado en marzo de 2017. Mientras que el capítulo V y el texto de cierre se redactaron entre agosto y octubre de forma intermitente. En medio revisé bibliografía sobre crítica poscolonial, tuve otro viaje y una crisis de tesista (en realidad fueron varias).

Por esos tiempos también se estrenó *Zama* de Martel. Lo esperé con mucha ansiedad, pero a día de hoy no lo vi. No quiero verlo. Voy dejar que pase toda esta vorágine del estreno que rodea de información a la película. A veces temo que la obra de Martel se vuelva poco interesante por culpa de todos los comentaristas, especialistas y fanáticos (entre los que me encuentro). Dicen que *Zama* es distinto a lo que venía haciendo, sin embargo siento que lo común en sus producciones es la ambigüedad de la que parte su cine. Lo encantador en Martel es su forma de crear desde lo impreciso y desde la incertidumbre.

Pero volvamos a los capítulos de esta tesis: entre los primeros y los últimos notarán una suerte de quiebre en la escritura. Con el tiempo he soltado más la mano, me he vuelto más narrativa, aunque no tanto como quisiera. El ensayo no se avergüenza de ser una escritura en proceso, una escritura que siempre es un borrador.

Hay una leyenda en Bolivia que habla de las papas (mi producto y mi comida favorita). En algunos mercados las papas descansan en unos costales cuyo tejido de aguayo tiene una trama mucho más hermosa en el lado de adentro que hacia afuera. Sucede que las papitas tienen ojos (esos pequeños huequitos que hacen a su forma irregular) y al ver tan maravillosos tejidos conservan mejor sus nutrientes para alimentar a la comunidad.

Este *texto* o *tejido* tiene, como los costales de los mercados andinos, una doble trama: el lado de afuera es esta Tesis que tienen entre sus manos y que leerán a continuación, pero el hilvanado en el reverso es más lindo.

El lado de adentro es el proceso, son todos estos años de trabajo en que pude transformar mi mirada sobre la investigación, mi escritura, mi modo de decir y de hacer.

Esta especie de prólogo es un intento – quizá bastante inútil – de mostrar esa trama que ustedes lectores no conocen.

Podríamos decir que esta nota preliminar la acaba de escribir una papita....

Salta, 16 de noviembre de 2017

I. Los primeros hilos del tejido.

El ensayo interrogado

Los primeros hilos del tejido. El ensayo interrogado

En *Los confines de Occidente*, publicado originalmente en 1954, Bernardo Canal Feijóo discutió con la tradición ensayística inaugurada por la Generación del 37: el ensayo argentino contribuyó definitivamente al centralismo, al crecimiento del Litoral y al empequeñecimiento de la Argentina “mediterránea”, fundamentalmente de sus ciudades más antiguas ubicadas hacia el Norte, en la antigua ruta que se encontraba con el Alto Perú en tiempos coloniales. El ensayo, para Canal Feijóo (2010[1942]), configuró una “imaginación nacional” afincada en el paisaje de la pampa.

La potencia del ensayo se encuentra en su capacidad de producir representaciones sociales. En este sentido, el ensayo, más que una “clave de interpretación”, es una fuente de creación de imágenes que son constituyentes de “fragmentos completos de la realidad” (Gorelik, 2013-17-18).

En esta investigación partimos de un gran interrogante: *¿Cómo imagina la nación el ensayismo de los interiores argentinos?* En esta pregunta subyacen, al menos, dos supuestos:

- I. El ensayo es una narrativa extraordinaria para comprender las distintas miradas sobre lo social, miradas que inciden en la reproducción o transformación de la realidad.
- II. Existen una suerte de ensayos producidos desde un espacio extracéntrico en una configuración nacional marcada a fuego por el binomio capital/interior, con sus respectivas representaciones dominantes.

De esta manera, otras preguntas se unen al interrogante planteado: *¿Con qué figuras imagina la cultura y la tradición nacional el “ensayo extracéntrico”?* *¿Qué territorios e identidades pueden trazarse en estos textos?*

Para responder estas preguntas proponemos un abordaje teórico-metodológico: iniciamos la investigación *en Salta*, como *una de las entradas posibles al ensayo*. Sin embargo, el análisis sobre un conjunto

heterogéneo de objetos culturales nos permite movernos por distintas coordinadas espacio-temporales: iremos de Lucrecia Martel a las monografías costumbristas de Francisco Centeno, un “provinciano” funcionario en la Casa Rosada durante los gobiernos conservadores de comienzos del siglo XX; en el medio haremos algunas paradas en los peruanos Ricardo Palma y José Carlos Mariátegui, en Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Bernardo Canal Feijóo, Ezequiel Martínez Estrada, la poesía de Manuel J. Castilla, los estudios sociales contemporáneos en Bolivia y los enfoques poscoloniales y decoloniales.

Notarán que comenzamos en Lucrecia Martel, puesto que este ensayo está construido como un montaje cinematográfico, donde los primeros fotogramas están narrados desde un plano de actualidad, para luego realizar un juego de temporalidades en el que alternamos el presente con el pasado. No nos basamos en la linealidad cronológica que suele caracterizar la narración histórica clásica: proponemos ir y volver en el tiempo como los recursos expresivos del *flashback* y *flashforward*.

En este capítulo desarrollamos los puntos enunciados: nuestra mirada sobre el ensayo como una experiencia que puede entenderse a partir de cuatro metáforas: el tejido, el montaje, el collage y el juego. En un segundo apartado, desarmamos el concepto de “ensayismo extracéntrico” a partir del cual presentamos el enfoque teórico-metodológico de esta investigación.

De rastreadores y baqueanos. El ensayo como poética de lo disperso

“Por milenios, el hombre fue cazador. En el curso de innumerables persecuciones, aprendió a reconstruir las formas y los movimientos de presas invisibles, de huellas en el barro, ramas quebradas, pilas de estiércol, mechones de pelos, plumas enredadas, olores nauseabundos [...] Ha aprendido a realizar operaciones mentales complejas con gran rapidez, en la densidad del bosque o en un claro lleno de insidias.

Generaciones y generaciones de cazadores, enriquecieron y transmitieron este patrimonio de conocimientos. A falta de una documentación verbal para colocar junto a las pinturas rupestres y los utensilios, podemos recurrir al eco de los cuentos que el saber de aquellos remotos cazadores nos transmite a veces, tal vez en forma tardía y deformada” (Ginzburg, 2013: 182-183).

El encantador Ítalo Calvino comenta sobre “el arte de narrar” desde la primitiva lógica del cazador: es posible encontrar “un rastro de conciencia metodológica” en el “rastreador de huellas de una antigua fábula oriental que habla de un camello (o de un caballo) perdido, que un personaje sagaz (o tres hermanos) sabe describir sin haber visto; acusado de robo demuestra que dedujo todos los detalles a partir de las huellas del terreno” (Calvino, 2002[1980]:202).

Los historiadores y críticos literarios han relacionado una y otra vez a Domingo Faustino Sarmiento con los cuentos y fantasías orientales. En *Facundo* la analogía de la pampa con el desierto y de los gauchos con los beduinos “era un procedimiento extendido en el campo de lo que hoy llamaríamos ciencias humanas”, sobre todo para quienes “se consideraban lo suficientemente ilustrados como para entregarse a la comparación de las instituciones, las costumbres o la psicología de los pueblos” (Altamirano, 1997b[1983]: 85). Si el cazador de la antiquísima fábula oriental que recuperan Carlo Ginzburg e Ítalo Calvino es el creador del arte de narrar, en este lado del mundo Sarmiento encontrará en algunos gauchos perfiles similares.

El gaucho rastreador es el “más conspicuo de todos” y el “más extraordinario”, su vista es un microscopio (Sarmiento, 1938[1945]: 51), es analítico, lógico, como “la paloma o el pez al que le basta un indicio apenas perceptible como referencia para deducir un largo silogismo de orientación” (Martínez Estrada, 2011[1933]: 161). El rastreador produce conocimiento a partir de huellas, es un improvisador del saber.

Como complemento se encuentra el gaucho baqueano, heredero de “finos órganos de orientación”; los más estudiosos dudan de sus métodos, por parecerles demasiado intuitivos, puesto que cuando escoge un determinado rumbo ofrece razones que resultan “ridículas o capcionas, pero acierta...”. Con un “limitadísimo trozo de paisaje”, logra comprender una compleja geografía:

“Posee un don de pensar lógicamente, según la forma de los llanos, las selvas y montañas, y de sentir intuitivamente la proximidad del agua, los árboles y los seres.

Adivinación y rabadomancia al mismo tiempo; y una infalible memoria estereoscópica, que se orienta por indicios apenas visibles, sin que empero llegue a convertirlos en datos sensibles ni en notas conscientes” (Martínez Estrada, 2011[1933]:159-160).

Domingo Faustino Sarmiento inauguró con *Facundo* una tradición que duró hasta mediados del siglo XX en Argentina: el ensayo de interpretación de la realidad nacional. La revolución de la independencia derivó en el terrible “despotismo” de Rosas, situación que el sanjuanino se preocupó por entender (Terán, 2015: 67): encontrar las causas que movilizaron la “dictadura” que lo había condenado al exilio y construir un proyecto civilizatorio, para superar la evidente “barbarie”.

Propio del romanticismo de la época, Sarmiento argumentó de un modo singular, partió de fenómenos particulares para explicar toda una formación social: Facundo Quiroga fue la clave para entender Rosas, su heredero, y un conjunto de tradiciones y costumbres populares.

“Sarmiento, aunque desde la oposición política, no deja de diseñar, en la figura de Facundo, un profundo perfil identitario argentino.

La crítica de un orden socio-cultural que considera bárbaro, no oblitera en ningún momento la atracción que desde el texto ejerce su personaje como genuino ícono antropológico nacional” (Lojo, 2003:3).

El rastreador y el baqueano son los dos arquetipos de gauchos admirados especialmente por Sarmiento, quizá porque poseen – como él – el “don de la interpretación” (Terán, 2015: 82). Ambos gauchos pueden guiarse de fragmentos; Sarmiento recogió huellas: pequeños trozos de textos clásicos que prepararon la Revolución Francesa, relatos de viajeros, leyendas orientales, escritos de sus pares de la Generación del 37, entre otros materiales. A partir de estos indicios produjo la narración que, posiblemente, fundó la “tradición nacional”.

Dice Ricardo Piglia que la tradición puede ser definida como “la prehistoria contemporánea, como el residuo de un pasado cristalizado que se filtra en el presente”; concepto al que agrega: “siempre se trabaja con la tradición cuando no está”, con una tradición perdida; “un escritor trabaja con la ex - tradición” (Piglia, 2014: 148).

En tiempos de la Argentina del Centenario y obsesionado por una tradición que vio esfumarse, Francisco Centeno¹, un historiador autodidacta y bibliotecario salteño, escribió las costumbres de su tierra natal desde Buenos Aires, donde trabajó como funcionario del gobierno nacional, abarcando los gobiernos conservadores hasta la asunción de Hipólito Yrigoyen en 1916. Los escritos de este “bohémio provinciano”, como se autodenominó, llevan por título metáforas de los desechos (“virutas” y “cachivaches”), residuos que coleccionó para ampliar “los anales de la Patria”. Pero además, este “bohémio”, puso a disposición de las futuras generaciones sus escritos y la donación de su biblioteca porque consideró que en su labor habitaban las “luciérnagas” que permitirían alumbrar los derroteros de la historia (Centeno, 1929).

Setenta y dos años después de la publicación de *Virutas Históricas* de Centeno, se estrenó *La Ciénaga*, una película que marcó la

¹ Véase Capítulo III.

reconfiguración del cine latinoamericano. Los primeros fotogramas de este film exhiben una intensa vegetación en un ambiente húmedo. Lucrecia Martel, la directora de esta ópera prima, comentó en numerosas presentaciones que este trabajo se proyectó por primera vez unos meses antes de lo que conocemos como la crisis de 2001: los comportamientos decadentes que se suceden a lo largo de esta ficción son la expresión de ese momento bisagra del país².

En el cine contemporáneo de Martel habitan las luciérnagas que dejó Centeno en sus monografías históricas. La cineasta y el tradicionista se guiaron de los restos que persisten de los tiempos convulsionados. Ambos produjeron sus perturbadoras narraciones desde los confines de la “imaginación nacional”³ (Canal Feijóo, 2010 [1942]).

En esta investigación intentaremos parecernos, siquiera por un momento, al rastreador y al baqueano: nos guiaremos por los rastros perdidos, de las virutas en los escritos de Centeno y los murmullos incesantes en las películas de Martel. Trataremos de unir estos fragmentos dispersos como aquellas costureras que - con ropa vieja y lanas de colores- confeccionan una prenda nueva.

“*Texto* quiere decir *Tejido*, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido – esa textura – el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (*hifos*: es el tejido y la tela de la araña)” (Barthes, 2014 [1978]: 84).

Llegamos, en este punto, a la primera figura para pensar el ensayo, el *tejido*. El ensayo puede entenderse como una práctica escrituraria que

² Véase Capítulo IV.

³ Véase Capítulo II.

está en permanente transformación (Bentivegna, 2008). El ensayo es una experiencia de búsqueda que se produce en la escritura misma y que adquiere un carácter transitorio.

“[El ensayo] va tanteando el territorio por el que se desplaza sabiendo que no existe rumbo fijo, camino seguro hacia la certeza. Ensayar, experimentar con extraños cruces, tensar de la cuerda sabiendo que puede romperse, mezclar lo que se rechaza entre sí, incursionar en el campo del enemigo, son algunos de los modos y de las estrategias del ensayo. Pero también lo es su radical fragilidad, la conciencia de sus límites y la presencia siempre amenazante de la equivocación” (Forster, 2004:2).

La “poca moral y mucha curiosidad”, como afirma Lucrecia Martel para hablar del lugar de la cámara en sus relatos cinematográficos, es la premisa que moviliza al ensayo. En este sentido, “el ensayo es un estímulo a la interrogación libre” porque rechaza definiciones tajantes y normas de escrituras más o menos previsibles (González, 2001:2).

Y si hablamos de cine, hablamos de *montaje*, otra de las figuras para pensar el ensayo. En 1895 aparecieron las primeras filmaciones de los hermanos Lumière que impactaron rápidamente en una nueva técnica pictórica: el *collage*, utilizado (quizá) por primera vez por Pablo Picasso en 1912. A este artista malagueño le encantaron las películas de Georges Méliès, sobre todo *El hombre de la cabeza de caucho* de 1902, en cuyo montaje incorporó recursos expresivos como la disolución de las imágenes y los fotogramas coloreados. De estas estrategias narrativas se nutrió el pintor español cuando utilizó retazos de objetos y de imágenes, para conformar un abigarrado cuadro. El *collage*, técnica clave en las vanguardias y movimientos artísticos contemporáneos, refuta cualquier idea de imitación (*mímesis*) de lo real⁴ (Colorado Castellary, 2016).

En La obra de arte en tiempos de su reproductibilidad técnica, Walter Benjamin explora intensamente el cine y el modo en el que beneficia al

⁴ Para profundizar en la metodología de esta investigación, en el capítulo de cierre indagamos con precisión en el *collage* empleado por los cubistas.

universo de nuestra percepción. Así, sugiere un “ensamble de la ciencia y el arte” (2014 [1936]:92-93): el cine le permite a la ciencia la posibilidad de variar los puntos de vista (acercamiento de planos, ralentización de movimientos, focalización, etc.):

“La imagen lograda por el artista plástico resulta ser por completo total, mientras que la del camarógrafo es de tipo múltiple, segmentada en porciones que se reunirán merced a una nueva norma. La representación que hace el cine de la realidad es para el sujeto contemporáneo de una importancia fundamental sin parangón, desde que ofrece la garantía – debido a su poderosa concordancia con la máquina- de un detalle de la realidad carente de cualquier aparato que ese sujeto puede exigirle a la obra de arte” (Benjamin, 2014 [1936]:89).

El trabajo conjunto entre ciencia y arte es fundamental para leer “a contrapelo” la historia concebida como narración, como disciplina atada desde hace mucho tiempo a sus propias reglas literarias y de composición memorativa. De esta manera, el montaje como técnica cinematográfica puede ser una respuesta “a este problema de la construcción de historicidad”, porque escapa a las lecturas lineales de la historia y permite establecer uniones en distintas coordenadas espacio-temporales (Didi-Huberman, 2012b:21).

El ensayo, en este sentido, es una experiencia (de acercamiento al mundo y de escritura) que renuncia al modelo del progreso histórico, porque entiende que los hechos del pasado habitan en el presente en los rastros o huellas: desde un libro viejo hasta en los sombreros de moda en las tiendas.

Entonces, lo que el ensayo convoca y afirma es la memoria: un tiempo “que no es exactamente el pasado”, un tiempo que no es el de las fechas ordenadas cronológicamente por el relato oficial. La memoria como

“una organización impura”, un montaje no lineal del tiempo⁵ (Didi-Huberman, 2015: 59-60).

La memoria es incompleta por definición: se conforma por una superposición de fragmentos de distinta procedencia. De esta composición es consciente Francisco Centeno cuando titula sus monografías con metáforas de los restos del pasado (“cachivaches”), además de reconocer que su obra contiene “luciérnagas” que alumbrarán – intermitentemente – el devenir (Elbirt, 2016a).

Los escritos de este “bohémio provinciano” son extraordinarios para reflexionar sobre la tarea del ensayista como recolector de objetos en desuso (o “antiguallas”)⁶ e intérprete de vestigios, a modo de gaucho baqueano y rastreador.

En este instante ya podemos apuntar una definición del ensayo en tanto “poética de lo fragmentario y lo heterogéneo”: una reunión experimental de “elementos periféricos o excéntricos que superficialmente están muy alejados” (Monteleone, 2014: 20). Sin embargo, la conjunción de estos fragmentos no significa que por sumatoria se pueda reconstruir una historia total, por el contrario, al ampliar la variedad de “restos” particulares se puede arribar a unas narraciones siempre “parciales y provisionales, nunca concluyentes y taxativas” (Man, 2013:170).

Volvamos unos párrafos atrás (hagamos un *flashback* cinematográfico), cuando comentamos sobre el lugar que Lucrecia Martel le asigna a la cámara en la narración, asociándola con un niño o niña movilizado por la curiosidad. Los niños – describe amorosamente Benjamin – “sienten una atracción irresistible por los desechos que generan la construcción, el trabajo en el jardín o en la casa, la costura o la carpintería. En esos productos residuales reconocen el rostro que el mundo de los objetos les muestra a ellos y sólo a ellos”. Con estos desechos construyen su propio “mundo objetual”, puesto que “no reproducen las

⁵ A lo largo de los capítulos exploramos en esta concepción de historicidad, sobre todo en la última parte cuando trabajamos sobre los métodos de la arqueología y la genealogía.

⁶ Ricardo Palma, quien inauguró la escritura de tradiciones en la literatura hispanoamericana en la segunda mitad del siglo XIX, utilizó el término “antiguallas”, influyente en la obra de Francisco Centeno (véase Capítulo III).

obras de los adultos, sino que ponen en nueva e inesperada relación materiales heterogéneos” (Benjamin, 2014[1934]: 53).

Llegamos, así, a la última figura que encontramos – por el momento- para pensar al ensayo: el *juego*. Es innegable que en el juego hay reglas, pero también es cierto que estas pueden usarse estratégicamente de acuerdo a cada situación y combinarse también con el azar y la intuición.

El ensayismo extracéntrico y el juego de escalas (anotaciones metodológicas)

En esta investigación partimos de una pregunta: si el ensayo estuvo vinculado estrechamente a la construcción del Estado nacional tras el proceso independentista, es decir, fue fundamental en la configuración de la “comunidad imaginada” (Anderson, 1993 [1983]), ¿cómo se imagina la nación desde los interiores del país?

Entendimos, entonces, que si nos interesaba el “ensayo local”, debíamos plantearnos primero cuáles iban a ser los parámetros para delimitar lo “local”.

En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze y Félix Guattari ofrecen una definición de mapa que nos ilumina en los aspectos metodológicos:

“El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a **distintos montajes**, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social [...] Contrariamente al calco, que siempre vuelve a lo mismo, un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de *performance*, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance*” (Deleuze y Guattari, 2004[1980]:17-el destacado es nuestro-).

Veamos entonces cómo el montaje cinematográfico en el mapa (o el mapa como montaje) es fundamental en la concepción misma de esta

investigación. Desde la microhistoria Jacques Revel juzga necesario incorporar “el principio de variación” en el estudio, esto es, construir un “sistema de coordenadas” que se va modificando a lo largo del análisis, de acuerdo al tipo de resultado previsto por la investigación (2005 [1984]: 46). Para ello, imaginemos los planos de una película: una toma general sirve para percibir la magnitud de un paisaje, pero es desacertada si queremos mostrar la gestualidad del protagonista, para lo que precisaríamos un primer plano. En este sentido, la manera en la que se configura el dramatismo en la narración audiovisual es un procedimiento análogo a lo que queremos lograr con la investigación.

Con la crisis de los paradigmas hegemónicos de las ciencias sociales en la década de 1970, principalmente el estructuralismo, el materialismo marxista y el funcionalismo, la microhistoria italiana se alzó como una respuesta a estos grandes sistemas teóricos (Man, 2013: 167). En este escenario de transformaciones, Jacques Revel explica que “en el período dominado por el paradigma funcionalista”, la investigación colocó el énfasis en los “macroprocesos”, como si estos de desarrollaran “solos, sin actores: la inmigración, la industrialización, la urbanización, eran fenómenos con una lógica propia que producían sus propios efectos”, sin embargo, quienes empezaron con el enfoque de la microhistoria buscaron a los actores, para entender cómo y por qué la gente piensa y obra de un modo particular (Revel, 2004:1).

Al reducir la escala de indagación, como principio de este renovado paradigma, no sólo se hizo posible la mirada sobre los actores, sus vínculos contradictorios y sus múltiples roles y estrategias, sino también se pudo observar las incoherencias del contexto general. La disminución de la escala no significa estudiar cómo la historia nacional se reproduce en una provincia o ciudad (como un “reflejo”), lo que interesa es de qué modo lo “local” puede “poner en cuestión evidencias postuladas desde la generalidad de una historia global/total”. De hecho, la microhistoria no analiza una localidad, sino que estudia determinadas problemáticas *en* una

localidad⁷, entendiendo que lo “local” es “una categoría flexible y el objeto es construido artificialmente por el investigador en el proceso de análisis” (Man, 2013: 172).

En esta investigación exploramos el ensayismo *en* Salta, acentuando en los modos en que estos discursos configuran imágenes (metáforas/mitos) de la nación y sus identidades. Sin embargo, en el transcurso del análisis de los materiales, trazamos conexiones que necesariamente involucran una variación en las coordenadas espacio-temporales: por momentos Salta coincidirá con el mapa de la provincia, en otras instancias cambiamos el plano para abarcar Latinoamérica, luego focalizamos la escala para ver el circuito comercial andino en tiempos coloniales, entre otras posibilidades.

Esta mirada implica una “afirmación decididamente ontológica: la realidad es fundamentalmente discontinua y heterogénea”, en consecuencia, “ninguna conclusión obtenida a propósito de determinado ámbito puede ser transferida automáticamente a un ámbito más general” (Ginzburg, 2014:380). Por esta razón, en lugar de hablar del “ensayo salteño”, preferimos incorporar una categoría construida para tal finalidad, “el ensayismo extracéntrico”, lo que nos ubica en un escenario cartográfico dinámico, abierto y desmontable.

Nos remitimos en este caso a la construcción teórica propuesta por Ana Teresa Martínez, quien se pregunta por la condición de “provincianía” en la producción cultural “nacional”: la provincianía es “un punto de mira y un punto de vista, un lugar que el centro no ve y desde donde el centro no ve”. En esta línea, expresa que “analizar la producción de un autor extracéntrico es también descubrir por entre medio de su palabra lo *invisible para el centro*, es decir aquello que se desprende de la particularidad del lugar” (Martínez, 2013:177).

Notarán que utilizamos la categoría “extracéntrico” en lugar de “periférico”, por lo que ingresamos ya al microanálisis o el enfoque metodológico de esta investigación. El microanálisis nos posibilita salirnos

⁷ “La localidad se encarna y se narra; en consecuencia, suele ser móvil: los lugares viajan con las personas a través de las cuales se constituyen. La localidad, entonces, no debería confundirse con la localización” (Raffe citado en Grossberg, 2012:47).

de los binomios estancos y pre-establecidos como centro/periferia y modernidad/tradición. Si bien es cierto que desde mediados del siglo XIX, Buenos Aires ocupa – por un largo proceso de concentración - una posición dominante en el espacio argentino, esto no significa que todo lo que se produce por fuera de esta ciudad sea “periférico”. Uno de los errores comunes que destacan acertadamente Ana Clarisa Agüero y Diego García es entender que para “completar una imagen de la cultura nacional usualmente concentrada en los sectores letrados de la capital del país”, resulta necesario “expandir el área territorial y el área social” (2016:288). El establecimiento de un espacio asignado de antemano al “centro” y a la “periferia” y sus valores asociados, no nos hace avanzar en la comprensión relacional y de conjunto sobre la circulación de las ideas en Argentina⁸, la configuración de redes intelectuales que la atraviesan y tensionan, la conformación de espacios culturales que desbordan incluso los límites jurisdireccionales nacionales, entre otros aspectos.

En el caso de la matriz centro/periferia, esta tiene un “fuerte sesgo valorativo” porque el “centro siempre aparece como un modelo de producción cultural” que en las periferias alcanza “una manifestación degradada” (Pasolini, 2013:190). La posición contraria a esta apreciación, pero igualmente extrema, es la “exaltación localista” que postula la supremacía de “lo local” aislándolo de sus relaciones con ámbitos más amplios y complejos⁹.

Ahora bien, el enfoque microanalítico actúa bajo la forma del montaje cinematográfico que ya presentamos, puesto que permite intercalar planos de distinta calidad y dimensión, esto es, movernos “de los pueblos a las ciudades, a las configuraciones provinciales, nacionales,

⁸ “Estos análisis relacionales nos permiten escapar de las lógicas esencialistas que delimitan regiones cerradas, centros fijos, circulaciones rígidas [...] En este sentido, imaginar el país como una trama en movimiento, donde a cierta circulación centralizadora dominante en general, se superponen y entrelazan otros circuitos también de estabilidad provisional, muchas veces centrales para una dimensión específica pero no para otra, parece ser el modo de análisis más ajustado a los hechos y abierto a integrar una pluralidad de experiencias que dé cuenta a la vez de las difusiones y de las recreaciones y cambios de significado de lo que circula” (Martínez, 2016b: 18).

⁹ En el último capítulo ampliamos la crítica a las nociones de centro/periferia (modernidad/tradición) en relación con algunos puntos problemáticos de las teorías poscoloniales.

regionales, internacionales, según el momento y el aspecto a considerar” en los objetos culturales abordados (Martínez, 2016b: 17).

Pero el montaje cinematográfico no sólo nos posibilita jugar con las escalas o coordenadas espaciales, sino también admite la variación temporal: acelerar el movimiento, hacer un “cámara lenta” o utilizar los recursos del *flashback* y *flash-forward*. Ya mencionamos que el ensayo puede ser entendido como un montaje y, como tal, convoca un tiempo que no es el pasado, sino la memoria. Nos detengamos, entonces, en esta cuestión clave.

Apoyándonos en Walter Benjamin desarrollamos que el cine transformó completamente el sistema perceptivo, como la invención de la perspectiva lineal produjo una modificación total en el esquema cognitivo. Carlo Ginzburg señala que “toda innovación en el ámbito expresivo construye su propia genealogía a contrapelo” (2014: 340), por ejemplo: “Serguéi Eisenstein sostuvo que el primer plano inventado por Griffith tenía un antepasado literario, la representación aislada de los detalles en las novelas de Dickens” (Ginzburg, 2014: 340).

En esta interpretación, el historiador italiano entiende al cine a partir de un antecedente literario, es decir, pone como punto de partida una materialidad expresiva “más actualizada” y se dirige hacia atrás, en un proceso genealógico o al revés del orden cronológico. El mismo camino es el que seguimos en esta investigación: nos iniciamos desde un plano de actualidad (el cine de Lucrecia Martel) y nos dirigimos hacia atrás, llegando incluso hasta la escritura de tradiciones de fines del siglo XIX.

Sin embargo, nuestra construcción de historicidad no es lineal, es decir, no se mueve del pasado al presente (o viceversa), sino que lo hace en un juego permanente de temporalidades que se van alternando en la investigación. En definitiva, este ensayo puede pensarse con la figura del espiral: el pasado habita en el presente y toda revisión al pasado se realiza – indefectiblemente – desde las preguntas que nos hacemos en el presente.

En la imaginación todo está construido. Pistas para movernos por el escrito

Al inicio de este capítulo planteamos el gran interrogante que moviliza esta investigación: ¿cómo imagina la nación el ensayismo de los interiores argentinos? Esta pregunta dispara el concepto de *imaginación* presente en un texto central para esta Tesis, nos referimos a la crítica realizada por Bernardo Canal Feijóo en el ensayo *El Norte* de 1942. Este santiagueño deconstruyó la forma de imaginar la nación en la literatura fundacional argentina; en ese sueño, un país diverso como el nuestro, queda reducido a una porción: la pampa, en detrimento de una serie de paisajes marcados por selvas y montañas.

Así, el ensayo de Canal Feijóo está constituido por *metáforas visuales*, de la misma manera en que Domingo Faustino Sarmiento nos permite sentir un territorio extenso y los personajes que habitan en ese inhóspito suelo.

Volvamos a la pregunta que dispara esta investigación: ¿cómo imagina la nación el ensayismo de los interiores argentinos? Interrogante que podríamos plantearlo en otros términos: *¿Qué imágenes de la nación produce el ensayismo de los interiores argentinos?* Llegamos, entonces, a la noción de imagen que en este estudio reviste de un tratamiento singular, puesto que consideramos a la imagen como imaginación: la escritura crea imágenes y las proyecta en los lectores, el fotógrafo también crea imágenes que materialmente son diferentes a las de un escritor o un pintor, pero que igualmente pueden disparar ideas y construir mundos.

En esta investigación trabajamos con una heterogeneidad de objetos culturales considerados como “productores de imágenes”, por lo que cuestionamos los abordajes restrictivos que consideran la imagen como objeto de estudio de la comunicación audiovisual, la semiótica o el arte. Asimismo, nos distanciamos de la definición de “imagen como transparencia o reproducción de una realidad que se encuentra fuera de ella” (Silva Echeto, 2016:12-13).

Volvamos al *collage*, una de las metáforas que ayudan a entender el ensayo: esta técnica pictórica influida por la invención del cine, rompió con la cultura visual renacentista nacida en Firenze en el siglo XV y

caracterizada por la perspectiva lineal. Esta regla matemática definida por un punto de vista monofocal (un solo centro estático) marcado por la presencia de la figura humana, sufrió la irrupción de la producción tecnológica de imágenes caracterizadas por la multidimensionalidad, la movilidad e interacción. La aparición de la fotografía, el cine, y, posteriormente, la televisión y las tecnologías digitales cambiaron los procesos de creación imágenes, transformando la noción de arte para inaugurar el sistema visual moderno (Colorado Castellary, 2016).

Si en la cultura visual renacentista las imágenes se consideraban representaciones de la realidad, el nuevo sistema concibe las imágenes como documentos que permiten construir la realidad. Por lo tanto, la historia, entendida como narración, está conformada por imágenes que no siempre concuerdan entre sí y que están unidas de un modo posible. Aquí es donde ingresa el *montaje* en el ensayo: Bernardo Canal Feijóo releyó la historiografía nacional para cuestionar la presencia aplastante de imágenes de la pampa y los efectos de este relato; paralelamente promovió un proyecto político-cultural que le permitió escribir otra historia, en un montaje conformado por otras imágenes.

La imaginación nacional es un montaje de fragmentos dispersos ordenados en función de un programa político. Por ello, en esta investigación asumimos que las identidades nacionalistas provincialistas, regionalistas y localistas son construidas a partir de “la intervención activa de agencias estatales y de ciertos actores de la sociedad civil vinculados con la producción de cultura en la intervención de estas identidades y de las comunidades de sus relatos” (Frederic y Soprano, 2005:44).

En este ensayo exploramos distintos montajes sobre la nación, para proponer una nueva película en la que sea posible mirarla desde múltiples puntos de vista. En definitiva, estudiamos la nación desde su narrativa lo que implica no sólo “centrar la atención meramente en su lenguaje y su retórica”, sino también “modificar el objeto conceptual mismo” (Bhabha, 2010a: 13).

De esta manera, el montaje adquiere un carácter central, puesto que atraviesa todo el proceso de investigación desde la formulación del

problema hasta las decisiones de escritura. En este sentido, resulta interesante la propuesta del movimiento del *Cine-Ojo*, impulsado por Dziga Vertov en la década de 1920:

“El *cine-ojo* es:

yo monto cuando elijo mi tema (al elegir uno entre millares de temas posibles),

yo monto cuando observo para mi tema (efectuar la elección útil entre las mil observaciones sobre el tema),

yo monto cuando establezco el orden del paso de la película filmada sobre el tema (decidirse, entre mil asociaciones posibles de imágenes sobre la más racional, teniendo en cuenta tanto las propiedades de los documentos filmados como los imperativos del tema en cuestión)” (Vertov, 1985 [s/d]:62).

La idea del montaje en la investigación, o bien, de *la investigación como montaje* es una apuesta político-estética por profundizar en el ensayo en un doble sentido: como *objeto de estudio* y como *experiencia o búsqueda*. El primer término significa volver a explorar en el ensayo como relato constructor de la imaginación nacional. La segunda expresión implica tomar al ensayo como una experiencia intelectual que rompe con las divisiones disciplinares, que cuestiona las metodologías lineales y que trabaja con una pluralidad de objetos sin orden ni jerarquía, entendiendo que todo fragmento es un cristal de memoria.

En este momento conviene hacer una aclaración respecto de la concepción de la investigación, relacionada a la microhistoria que desarrollamos anteriormente. Este estudio parte de una definición construccionista de lo social.

“La realidad siempre es una organización o configuración compleja que se monta constantemente [...] El construccionismo, entonces, se niega a suponer que haya dos tipos de modos de ser: el real y el discursivo o simbólico, que existen en planos ontológicamente separados [...] El construccionismo afirma que el mundo está conformado por organizaciones complejas de

diversos tipos de acontecimientos, algunos de los cuales son expresivos (o discursivos)” (Grossberg, 2012:39-40).

De esta premisa parten los estudios culturales entendidos como un “conjunto de objetos, metodologías y problemas teóricos que navegan entre disciplinas diversas” (Alabarces, 2008: 85), interrogando la cultura en su relación tensa con la política y la economía. El constructivismo entiende que toda práctica humana está articulada culturalmente y que la cultural participa en la producción permanente de la realidad; por ello, la “reflexión sobre la cultura” potencia “la comprensión de las relaciones sociales” (Ortiz, 2003:49).

Este posicionamiento de los estudios culturales en relación al constructivismo, puede ser complejizado desde la investigación en comunicación, si entendemos por comunicación a un “fenómeno intrínsecamente humano y de la vida en relación” que “atraviesa estructuralmente todas las dimensiones de la cotidianidad individual y colectiva” (Torrico Villanueva, 2016:25).

Si la comunicación es un proceso constitutivo de la cultura que atraviesa la vida social, entonces, resulta necesario estudiarla desde un posicionamiento que apertura los horizontes de las disciplinas hacia un conocimiento más abarcador de la realidad. Esta postura involucra asumir que la teoría no es un *a priori*, sino “una fuente que debe usarse de modo estratégico para responder a problemáticas, luchas y contextos particulares”¹⁰. Si iniciamos la investigación con un breve esbozo del problema y algunas sospechas, en lugar de unas definiciones, entonces,

¹⁰ En un texto breve sobre la forma de problematizar la cultura en Latinoamérica, Renato Ortiz señala acertadamente que a diferencia de los estudios culturales británicos y estadounidenses que plantean la necesidad de la multidisciplinariedad para el uso estratégico en lo teórico-metodológico, en nuestro continente las fronteras disciplinares siempre fueron más lábiles y porosas, puesto que desde muy temprano se comenzó a problematizar la relación entre cultura y poder. Así, por ejemplo, la cuestión nacional y, sobre todo, lo referido a las identidades nacionales ha sido desde muy temprano un problema para las ciencias sociales en estas latitudes: “El dilema de la identidad nacional llevó a la intelectualidad latinoamericana a comprender el universo cultural (cultura nacional, cultura popular, imperialismo y colonialismo cultural) como algo intrínsecamente vinculado a las cuestiones políticas. Discutir sobre cultura era de cierta forma discutir sobre política. El tema de la identidad encerraba los dilemas y las esperanzas referidos a la construcción nacional” (Ortiz, 2003:48).

será más sencillo “relatar una historia diferente y mejor, que incluya sorpresa y descubrimiento” (Grossberg, 2012:43-44).

Volvamos por un momento al montaje y las posibilidades que abre al ensamble entre arte y ciencia. Al moverse en esa articulación, el ensayo atraviesa “la distinción entre ciencia, conocimiento, objetividad y racionalidad por un lado y arte, imaginación, subjetividad e irracionalidad por el otro” (Larrosa, 2003:5). Esta confusión entre ámbitos que en el espacio académico a menudo aparecen como separados, se configura en el ensayo como un cuestionamiento de las fronteras de la propia construcción del saber y de encerramientos disciplinares. En este sentido, el ensayo se reconoce por su impureza y ambigüedad: se mueve dentro de un espacio indeterminado, móvil y que está “todavía haciéndose” (Espejo, 1996: 1).

En este ensamble entre arte y ciencia, Jaime Rest propone que el ensayo es una prosa de ideas provisionales, cuyas desviaciones hacen a la naturaleza artística del texto, presentándose como una alternativa a la prosa científica: el ensayo “constituye la otra manera de exponer ideas, la que no se articula con la minuciosa comprobación y verificación, la que otorga más importancia a los atractivos de la presentación poética que a la validez de los juicios enunciados” (Rest, 1979:97).

Como último aspecto a considerar en esta instancia, el ensayo está marcado por la existencia de algunas “presunciones” en cuanto a la “preeminencia del yo” en su escritura, lo que “ha colaborado enormemente en la percepción de que se trata de un género subjetivo” (Alfón, 2016:42), sin embargo, el ensayo puede presentarse bajo la forma de un texto colectivo, de carácter editorial o incluso como una expresión más amplia, de tipo corporativo o de una corriente política.

El ensayo, entonces, implica tomar una serie de decisiones, entre ellas, la elección de un modo de contar; en este caso, notarán que enunciamos desde la primera persona del plural (el *nosotros*): el proceso de escritura es un laberinto, donde muchas puertas se abren sin hallar la salida; a medida que escribo (por momentos enunciaré también desde la primera persona del singular) van apareciendo personajes y lugares que

conforman una trampa. Esa trampa es una creación personal que, tras su invención, me envuelve y transforma. Por eso, no puedo hablar desde un yo, sino desde mi(s) yo(s), desde la deriva del ensayo. El *nosotros* hace inteligibles las deliberaciones internas en esta búsqueda y la trama de relaciones que involucra toda investigación.

“No esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más” (Pizarnik, 1971).

II. De la pampa a las selvas y montañas.

El ensayo de temática nacional y la búsqueda de una identidad desde otros paisajes

De la pampa a las selvas y montañas. El ensayo de temática nacional y la búsqueda de una identidad desde otros paisajes

“De todos los niveles que componen la realidad, el de la especificidad nacional es el que primero debe cuestionarse”.

JUAN JOSÉ SAER (1997)

“Quien no puede imaginar el futuro, tampoco puede, por lo general, imaginar el pasado”

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI (1927)

Luego de describir la selva y los Andes, Domingo Faustino Sarmiento clavó los ojos sobre el desierto - la pampa - y sentenció: el “mal que aqueja a la República Argentina es la extensión”. A partir de allí, presentó un diagnóstico (entre mitológico y científico, entre romántico e ilustrado) del inmenso problema nacional, como base para la elaboración de un programa de acceso a la modernidad.

La pampa, o aquello que habitualmente llamamos “pampa”, puede ser definida desde distintas aristas. Horacio González denomina “pampa” a un “conjunto de escritos argentinos” que fueron “elaborados, leídos y en su mayor parte olvidados”. Pero además, entiende por “pampa” a un “rasgo” del paisaje “persistente en la imaginación, en la nomenclatura y en la voz coloquial de este país” (González, 2007:7).

Ambas definiciones de González se encuentran claramente tramadas: la literatura contribuye a la invención de ese desértico “rasgo” del paisaje que conforma una identidad cultural.

En 1928, José Carlos Mariátegui publicó la primera edición de los 7 *ensayos de interpretación de la realidad peruana*, comenzando con una suerte de advertencia:

“Toda [mi] labor no es sino una contribución a la crítica socialista de los problemas y la historia del Perú. No faltan quienes me suponen un europeizante, ajeno a los hechos y a las cuestiones de mi país. Que mi obra se encargue de justificarme, contra esta barata e interesada conjetura. He hecho en Europa mi mejor aprendizaje. Y creo que no hay salvación para Indo-América sin la

ciencia y el pensamiento europeos u occidentales. **Sarmiento que es todavía uno de los creadores de la argentinidad, fue en su época un europeizante. No encontró mejor modo de ser argentino**” (Mariátegui, 2007[1928]: 6 – el destacado es nuestro).

El pensador peruano afirmó, ochenta años después de la edición de *Facundo*, que su autor – a quien admiró profundamente– fundó una identidad nacional: “la argentinidad”, con la particularidad de haberla creado mirando a Europa.

El adorado Sarmiento, consciente del momento inaugural de su obra cumbre, caracterizó la literatura que necesitan los emergentes estados:

“Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de grandiosas escenas naturales, y sobre todo de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia” (Sarmiento: 1938[1845]:46).

Las “grandes escenas naturales” fueron narradas fotográficamente por Sarmiento, para mostrarnos una pampa que jamás conoció, y a sus bárbaros habitantes – los gauchos – a los que comparó con los beduinos (con quienes tampoco tuvo contacto). Para ser justos, podríamos decir que Sarmiento no conoció *en realidad* aquello que supo describir magistralmente, pero que sí pudo hacerlo *en verdad* a través de la literatura: los cuadernos de los viajeros ingleses por estas tierras y las leyendas de lo que llamamos “Oriente” (en el sentido de Edward Said, 2008 [1980]).

“Ya la vida pastoril nos devuelve impensadamente a traer a la imaginación el recuerdo del Asia, cuyas llanuras nos imaginamos siempre cubiertas aquí y allá de las tiendas del calmuco, del cosaco o del árabe. La vida primitiva de los pueblos, la vida eminentemente bárbara y estacionaria, la vida de

Abraham, que es la del beduino de hoy, asoma en los campos argentinos, aunque modificada por la civilización de un modo extraño” (Sarmiento: 1938[1845]:37 – el destacado es nuestro -).

El *Facundo* es el ensayo interpretativo por excelencia del siglo XIX; esta obra, junto con los escritos de Juan Bautista Alberdi y Esteban Echeverría, conocidos como la Generación del 37, alcanzaron la hegemonía cultural de prácticamente toda la segunda mitad de la centuria (Terán, 2015:61). En este capítulo exploramos el ensayo de temática nacional en dos tiempos: las ficciones fundacionales (conformación del Estado-nacional) y las experiencias culturales “ultra-pampeanas”, en la denominación del santiagueño Bernardo Canal Feijóo, surgidas a partir de la década de 1920. En esta últimas nos centramos en la construcción de las “identidades regionales” como respuesta a la matriz pampeana dominante en la concepción de la “nación”; estas identidades se producen en el marco de complejas disputas que delimitan las dimensiones de lo social, lo que “supone un cierto alcance espacial, proyección histórica e interpelación con ciertos actores y en determinados escenarios” (Frederic y Soprano, 2005: 49).

Ficciones de identidad. El ensayo de interpretación de la realidad nacional

"Más que tratarse de ver cómo está la realidad en la ficción, el problema es ver cómo está la ficción en la realidad"
RICARDO PIGLIA (2013)

En sus preocupaciones por “peruanizar al Perú”, José Carlos Mariátegui interpretó que en ese país existía una composición étnica “heteróclita” y “abigarrada” que atravesaba el proceso artístico (2007 [1928]: 203). En estas lecturas expresó su admiración por Argentina y su literatura nacional, la cual –estimó– era la de mayor personalidad en Iberoamérica, porque había logrado fusionar su raíz española con la indígena en la figura del gaucho:

“En la república del sur, el cruzamiento del europeo y del indígena produjo al gaucho. En el gaucho se fundieron perdurable y fuertemente la raza forastera y conquistadora y la raza aborígen. [...] Los mejores literatos argentinos han extraído del estrato popular sus temas y sus personajes. Santos Vega, Martín Fierro, Anastasio el Pollo, antes que en la imaginación artística, vivieron en la imaginación popular. Hoy mismo la literatura argentina, abierta a las más modernas y distintas influencias cosmopolitas, no reniega su espíritu gaucho. Por el contrario, lo reafirma altamente. Los más ultraístas poetas de la nueva generación se declaran descendientes del gaucho Martín Fierro y de su bizarra estirpe de payadores. Uno de los más saturados de occidentalismo y modernidad, Jorge Luis Borges, adopta frecuentemente la prosodia del pueblo” (Mariátegui 2007[1928]:203).

La lectura de Mariátegui sobre la realidad argentina es interesante y coincidente con la de distintos intelectuales peruanos y mexicanos de la época. Argentina en los primeros años del siglo XX se ubicó en un lugar favorable en el concierto mundial, bajo un modelo agroexportador sostenido por un “proceso exitoso de centralización estatal” (Funes, 2006:21). Esta situación, acompañada de un proyecto de nación que llegó a su máxima expresión con el movimiento cultural del Centenario,

configuraron la imagen de un país encaminado a diferencia de otros muchos países latinoamericanos.

“La excepcionalidad argentina radica en que sólo allí iba a parecer realizada una aspiración muy compartida y muy constantemente frustrada en el resto de Hispanoamérica: el progreso argentino es la encarnación en el cuerpo de la nación de lo que comenzó por ser un proyecto formulado en los escritos de algunos argentinos cuya única arma política era su superior clarividencia. No es sorprendente no hallar paralelo fuera de la Argentina al debate en que Sarmiento y Alberdi, esgrimiendo sus pasadas publicaciones, se disputan la paternidad de la etapa de la historia que se abre en 1852” (Halperin Donghi, 1980: 11 – 12).

En la década de 1920 – momento de publicación de la citada obra de Mariátegui - se produjo un renovado intento por construir las naciones latinoamericanas a un siglo de las revoluciones, en este contexto entró en crisis un concepto que había sido clave para la intelectualidad continental: “la civilización”. Si años atrás, algunos países europeos se constituyeron en un ejemplo a seguir, tras el horror de la Primera Guerra Mundial, las categorías de interpretación de la realidad ingresaron en una etapa de transformaciones. En este proceso de “definición vigorosa” de la “personalidad nacional” (Mariátegui, 2007[1928]: 197) el ensayismo ocupó un lugar central.

El ensayo como “género natural” del pensamiento latinoamericano encontró su momento “fundacional” en los procesos independentistas, cuando se originó “el autodescubrimiento de América por los americanos” y comenzó el “camino hacia la emancipación política e intelectual”. En este período “nos encontramos ya francamente por primera vez con ensayos propositivamente denominados tales, y cuyos autores asumen la palabra con plena conciencia para ofrecer declaradamente una interpretación original y crítica de la historia americana” (Winberg, 2011: 211-212).

“En las historias, se ha hablado de la guerra o las guerras de independencia. Es un error: si bien se miran los documentos contemporáneos, se verá que en ellos se habla de la revolución y no de la guerra de independencia. Y **la revolución, naturalmente, era un producto de la agitación intelectual, de los ensayos que se escribieron como prelude de la emancipación. Primero se emancipó la mente, y luego se fue a la pelea.** La independencia ya estaba hecha cuando en 1810 se proclamó la ruptura con España. Se había comenzado a pensar libremente, y ahí está la raíz de la separación. Cosa que tiene su aplicación aún en nuestros días. Que se piense con libertad, sin sujeción al dogma acuñado en otras tierras, y ya hay una emancipación del espíritu, que es la que cuenta” (Arciniegas, 1979 [1963]:7 – el destacado es nuestro-).

A lo largo del siglo XIX, el ensayo político encarnado en las elites ilustradas se unió al proyecto romántico-liberal, acompañado de un nuevo imaginario en el que se pensó la conformación de las naciones para los flamantes estados. Se suscitaron, sobre todo en la segunda mitad de la centuria, una serie de debates intelectuales en torno a las características que debía tener cada nación. De esta manera, se afirmó un ensayo vinculado estrechamente con “la expansión del espacio público y su puesta al servicio de nuevas formaciones discursivas”¹¹ (Winberg, 2011: 213).

Considerado “la unidad más compleja que existe en la actualidad”, el Estado-nación puede ser entendido desde – al menos - tres perspectivas (Grimson, 2012:168); la primera es la “esencialista” porque “presupone la coincidencia entre nación, territorio, cultura e identidad, como asimismo un Estado” (íbid.:161) y enfatiza en una “supuesta homogeneidad cultural” (“ser nacional”). El segundo enfoque es el constructivista y se afirma en la idea de nación como “comunidad imaginada” (Anderson, 1993[1983]): “las naciones fueron construidas por los Estados mediante diferentes

¹¹ Podríamos denominar a este ensayo como “instrumental” o “literatura de compromiso” (Arias Saravia, 2000:102) porque adquirió una función estratégica dentro de un programa político.

dispositivos que incluyen la educación, los símbolos nacionales, los mapas, los censos, los mitos, los rituales y un conjunto de derechos” (Grimson, 2012:162). Por último, la perspectiva configuracional supone que la identificación nacional es el “resultado de un proceso histórico y político”, pero propone un estudio sobre cómo esos procesos son experimentados: la nación está lejos de ser “un todo homogéneo”, hay heterogeneidades contextualmente articuladas; “no todos los países tienen identificaciones nacionales extendidas en el conjunto de la población con igual intensidad, pasión o capacidad de movilización” (Grimson, 2012:163).

Entre estas definiciones nos detenemos – inicialmente – en la multicitada propuesta conceptual de Benedict Anderson: “la nacionalidad, o la ‘calidad de nación’ [...] al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular” (1993[1983]:21). La nación es una suerte de ficción que le permite construirse como “limitada” al trazar fronteras en el espacio; al mismo tiempo, se configura como “soberana”, puesto que el Estado garantiza la libertad de la nación y, por último, se imagina como “comunidad” en donde las diferencias y desigualdades quedan “aplastadas” por un sentimiento profundo de compañerismo horizontal.

La constitución de los estados nacionales en Hispanoamérica implicó un largo proceso de concentración de poder en una élite y la afirmación de una hegemonía cultural¹² en estrecha vinculación con los aparatos estatales. De esta manera, se estableció un espacio económico unificado y una cultura ficticiamente homogénea como base para la unidad política (Carreras y Carrillo Zaiter, 2014: 12).

Si el diario y la novela contribuyeron a la formación de los estados nacionales europeos a fines del siglo XVIII, en estas latitudes la literatura cumplió también el rol de “ficción fundacional”. Así, “el mundo del lenguaje, y especialmente el de las letras, sería un medio determinante para la formación de un imaginario de nación” (Lagos, 2014:212).

¹² Para legitimar su soberanía, los nuevos estados ingresaron en un complejo terreno de disputa simbólica en la sociedad civil y sus instituciones (la iglesia, la escuela, los partidos, la prensa), escenarios estratégicos de participación de los intelectuales (Altamirano, 2008:150).

“La misma noción de ‘nación’ – o ‘patria’, en la terminología del XIX – como espacio discursivo y simbólico es una ficción, sobre todo si consideramos la contradicción entre la supuesta homogeneidad de esta categoría en sus versiones dominantes durante el XIX y la heterogeneidad real de las sociedades latinoamericanas” (Schmidt-Well, 2003:11)

En Argentina, los principios de la Ilustración que impulsaron la emancipación, guiaron también la organización del Estado-nacional, etapa que demandó una literatura “al servicio del nuevo estado republicano y que difundiera los ideales de libertad, civilización y progreso como los pilares fundamentales del proyecto nacional en gestación” (Poderti, 1999:10).

En este contexto apareció en escena el “primer movimiento intelectual animado de un propósito de interpretación de la realidad argentina que enfatizó la necesidad de construir una identidad nacional” (Terán, 2015:61). Este grupo autodenominado Nueva Generación, defendió la hegemonía de los letrados, justificada por la “posesión de un acervo de ideas y soluciones” para orientar a la sociedad¹³ (Halperin Donghi, 1980:14).

En Alberdi, fundamentalmente, pero también en Sarmiento, esta idea del intelectual como guía fue crucial. Tras la guerra civil, el tucumano estudió de forma comparativa la Revolución Francesa y el proceso emancipatorio en el Río de La Plata: la diferencia que notó fue que nosotros empezamos con los hechos – las armas – y todavía no habíamos logrado un pensamiento ordenado apoyado en los valores de libertad. Para Alberdi, el proceso que seguía al período de la espada, estaba signado por la filosofía, etapa que debía tener por líderes a quienes estuvieran encargados de estructurar un modelo de acción política. La nacionalidad,

¹³ Liliana Weinberg señala a *Facundo* como el primer antecedente del ensayo de interpretación en Latinoamérica, género que se extendió promediando la segunda mitad del siglo XX con obras como las de José Carlos Mariátegui y Ezequiel Martínez Estrada. Para esta autora, “el ensayo de interpretación busca descubrir los valores de la sociedad y las claves de la formación nacional a través de la correlación entre literatura, imaginario, historia y cultura” (Weinberg, 2007:120).

entonces, fue concebida como la consecuencia de un pensamiento que la organiza y no su antecedente.

En este contexto, el ensayo de interpretación fue clave para la construcción de esta filosofía necesaria para la consolidación de la nación. De ahí la escritura propositiva del ensayo argentino y la autoconciencia de sus autores acerca del potencial de sus obras como creadoras de realidad:

“Nadie como Sarmiento creyó en el poder de la palabra. Las de su *Facundo* no sólo iban a abrirle las puertas de los salones europeos, labrarle una carrera política y provocar la caída de Rosas; también le permitiría crear la geografía de la patria, ordenarla y poblarla” (Gamerro, 2015: 19).

Los pensadores a los que hicimos referencia inauguraron una larga tradición – con resonancia en la actualidad - que “identifica en el territorio la clave de los males del país” (Gorelik, 2013: 20). La pampa, esa naturaleza inmensa e inhóspita, indica la ausencia de pasado y de huellas culturales en las que anclar un nueva matriz civilizatoria necesaria para una nación moderna.

Esta invención del vacío o “tabula rasa”, como veremos en el siguiente apartado con Bernardo Canal Feijóo, es esencial para comprender la edificación del Estado- nacional. La idea de trasplantar una nueva civilización en el desierto es una constante en Alberdi y Sarmiento, sin embargo, entre uno y otro hay sustanciales diferencias que se observan en políticas estatales: para Sarmiento el trasplante cultural debía realizarse a partir de la educación, entendida como una práctica que modificaba las “malas costumbres”; en contraposición, para Alberdi era necesario “modificar el sustrato poblacional” para “infundir materialmente la cultura moderna” (Terán, 2005:25), puesto que con instrucción no se alcanzaban los cambios deseados.

El sanjuanino, impulsor de la educación pública, consideró que el trasplante debía realizarse desde las semillas, postura contraria a la del tucumano para quien este proceso se resolvía por medio del gajo. Al prender en el suelo, esos gajos generarían un *ethos* o matriz de

comportamiento; por esta razón, para Alberdi la República Argentina debía generar las condiciones legales para la llegada de esos “gajos”: los inmigrantes.

Sin embargo, Alberdi entendió que en Europa, como en América, había una “geografía de la barbarie” (Terán, 2005:31), por lo que privilegió la inmigración selectiva de ingleses (ejemplares industriales) y franceses (pensadores extraordinarios).

Dentro de las inconmensurables diferencias, un aspecto semejante en los pensamientos de Alberdi y Sarmiento se encuentra en el valor que le otorgaron a la “dictadura” de Rosas. Ambos creyeron que “al enseñar a los argentinos a obedecer”, este caudillo había sentado algunas bases “indispensables para cualquier institucionalización de orden político” (Halperin Donghi, 1980:19). Por otro lado, estos románticos consideraron que la persecución de Rosas a sus detractores, le otorgó a los intelectuales de la Nueva Generación el contacto con “las ideas más avanzadas del mundo”, aspecto beneficioso en la formulación de un moderno programa nacional (Halperin Donghi, 1980:23).

Con Sarmiento y Alberdi, fueron colocadas las primeras piedras para la edificación de la nacionalidad, sin embargo, las “consecuencias indeseables” quedaron como “legado problemático” para las elites políticas de fines del siglo XIX (Terán, 2005:32).

Herederos de las ideas del círculo de pensadores de 1837, la llamada Generación del 80 fue una inusitada conjunción de gobernantes, administradores e intelectuales que alcanzaron la estructuración del Estado-nacional y el establecimiento de un andamiaje institucional moderno (Ocampo, 2007:63). La derrota de las facciones provinciales, la federalización de la ciudad de Buenos Aires, la sanción de leyes laicas de educación y de un control civil a cargo hasta el momento por la Iglesia católica, fueron algunas acciones políticas que derivaron en la centralización y consolidación de esta institucionalidad.

En un escenario signado por el romanticismo de la generación precedente y el positivismo en alza, las elites gobernantes impulsaron la modernización, al mismo tiempo que se preocuparon de sus

consecuencias: los inmigrantes, lejos de traer la “civilización” como imaginó Alberdi, transformaron la sociedad argentina y pusieron en jaque al “orden conservador” (Botana, 1985). En este marco, los viejos criollos, despreciados por el pensamiento ilustrado anterior, son revalorizados como los verdaderos íconos de la nacionalidad. De esta manera, la producción ensayística se tiñó del lamento tradicionalista “típico de las épocas de cambio” (Terán, 2015:114).

Adolfo Prieto establece que en el período que va desde 1880 a 1910 predominó la “expresión criolla” o “acriollada” como forma de unión de “los diversos fragmentos del mosaico racial y cultural” provocado por la oleada inmigratoria de fines del siglo XIX (Prieto, 2006:18). Para los grupos dirigentes de la población nativa, ese criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de esa misma población nativa, desplazados de sus lugares de origen e instalados en las ciudades, ese criollismo fue una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Y para muchos extranjeros el criollismo implicó una inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía.

En los inicios de 1900, Buenos Aires y sus áreas de influencia evidenciaron una profunda transformación en la estructura social, debido a la creciente proletarización de los inmigrantes empobrecidos que habían llegado al país por las políticas promovidas desde el propio Estado. En este marco, surgió un movimiento intelectual que – sobre todo desde la Capital– impulsó el “primer nacionalismo cultural”. Este movimiento se preocupó por encontrar los orígenes de la “raza argentina” en una sociedad heterogénea y en proceso de modernización que hacía peligrar los cimientos de la estructura oligárquica en el poder.

En esta etapa, las lecturas renovadas del poema *Martín Fierro* de José Hernández fueron centrales en la construcción del mito de la identidad Argentina, el gaucho. Si a mediados del siglo XIX la figura del gaucho fue parte de una “realidad bárbara”, a principios del siglo XX se transformó en “el símbolo con el que se trama una tradición nacional que

el progreso amenaza con disolver” (Altamirano y Sarlo, 1997 [1983]:184). Este personaje épico deslumbró a los intelectuales argentinos y latinoamericanos de la época, como José Carlos Mariátegui quien – como expresamos al inicio del apartado – mostró su admiración por la personalidad de nuestra literatura nacional¹⁴.

**“El mal que aqueja al alma argentina es la falta de imaginación nacional”.
Una mirada crítica al ensayismo fundante (Canal Feijóo)**

*¡Viento norte rojizo!
El hilván de los hilos incandescentes
fija el paño rojizo a la carrera.
La carrera que viene del fondo de la última
voluntad
de las razas decadentes
- del fondo de la madurez del día exhausto.*

*Sabido es que todo acaba hacia el norte
y todo aspira al sur.*
BERNARDO CANAL FEIJÓO (1932)

En los *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Mariátegui– admirador de la “vigorosa” argentinidad – entendió que la literatura peruana, a diferencia de la nuestra, “no ha brotado de la tradición, de la historia, del pueblo indígena”, puesto que “nació de una importación de literatura española [y] se nutrió luego de la imitación de la misma” (2007[1928]: 201).

Para este crítico, una de las causas principales de la ausencia de literatura “nacional” en Perú se encontraba en la tajante división regional: “la costa” y “la sierra”. La primera fue considerada española, criolla y mestiza, mientras que en las serranías habitaba el cimiento de la verdadera peruanidad: lo indígena.

¹⁴ En 1913 Ricardo Rojas inauguró en la Universidad de Buenos Aires (UBA) la Cátedra de Historia de la Literatura Argentina con el siguiente discurso: “Tócame, pues, la honra de iniciar en las universidades de mi país, un orden de estudios que interesa no solamente a los fines profesionales de instrucción superior, sino también a la misión de afirmar y probar ante el país todo, la idea de que tenemos una historia literaria”. Rojas, intelectual fundamental en la construcción épica de Martín Fierro como hito de la cultura nacional, ordenó su programa de estudio comenzando por los escritores “gauchescos”, puesto que son “la roca sobre la cual se funda el desarrollo de ese documento de la conciencia colectiva: la literatura argentina” (Rojas citado en Altamirano 1997a [1983]: 208)

“La dualidad de la historia y del alma peruanas, en nuestra época, se precisa como un conflicto entre la forma histórica que se elabora en la costa y el sentimiento indígena que sobrevive en la sierra hondamente enraizado en la naturaleza. El Perú actual es una formación costeña. La actual peruanidad se ha sedimentado en la tierra baja. Ni el español ni el criollo supieron ni pudieron conquistar los Andes” (Mariátegui 2007[1928]: 170 – el destacado es nuestro -).

Lo interesante de la lectura de este “marxista-indigenista”, como se le ha definido, se encuentra en el concepto que propuso de “región”, entendida como un espacio dinámico de “raíces más antiguas que la nación misma” que no depende de una norma administrativa del Estado (Mariátegui, 2007[1928]: 169).

Posiblemente Mariátegui no pudo advertir en la literatura argentina, lo que sí le criticó a la creación estética en su país: el centralismo. Paralelamente al peruano, en Argentina Bernardo Canal Feijóo (2010 [1942]:97) impulsó desde Santiago del Estero la creación de una organización cultural con el objetivo de ampliar una “imaginación nacional” que consideró afectada únicamente por el “sentimiento pampeano”.

Por aquella época se hicieron notorios los “desequilibrios resultantes de las políticas económicas y sociales del modelo agroexportador”: el desarrollo en todos los aspectos del litoral y el empobrecimiento de las provincias del interior (Martínez, 2016a:127). En este marco, se creó en dicha provincia la Asociación Cultural *La Brasa* que funcionó entre 1925 y 1946, espacio conformado por jóvenes abogados, médicos, ingenieros, escritores y arqueólogos, principalmente, quienes siguieron sus estudios universitarios en Buenos Aires, Córdoba y Tucumán. Las actividades del grupo estuvieron centradas en la realización de investigaciones sobre temáticas cruciales como “el lugar que debía ocupar la provincia entre las demás provincias, en la nación y en el mundo” (Ocampo, 2007:78). *La Brasa*, fue considerada como una

“sucursal” de la revista *Sur*, ícono de la vanguardia literaria argentina; además de ser la sede de importantes encuentros artísticos-culturales como una muestra de Antonio Berni o las conferencias del escritor español Rafael Alberti.

Con la fundación de esta asociación, Canal Feijóo, su principal referente, construyó un importante proyecto que vinculamos a Mariátegui: la necesidad de rescatar lo indígena como componente ineludible de la nacionalidad. Este programa articuló las preocupaciones de un conjunto de intelectuales de la vida social y cultural por el desarrollo integral de Santiago del Estero, en el contexto de lo que denominaron “la región del noroeste argentino” a partir de la crítica a la historiografía y cartografía dominante desde el siglo XIX, centrada en el litoral.

Al mismo tiempo que los integrantes de *La Brasa* propusieron un plan para transformar la región, tuvieron que “inventar” el pasado, es decir, construir las bases en las cuales anclar ese futuro imaginado. Si la tradición ensayística de mediados del siglo XIX forjó – como afirmó Canal Feijóo – una imagen de país “sin raíces ni pasado” (Ocampo, 2007: 30), entonces se tornaba urgente hacer visibles las falacias de esta representación y sus desgarradores efectos. Para este santiagueño, el “desierto” (“el espacio vacío”) fue una creación alberdiana que sirvió de base para diseñar el “progreso” argentino: “la historia de la civilización era una sola” (la europea), por lo que resultaba necesario expandirla (injertarla) en una realidad americana considerada pre-histórica o “sin historia” (Canal Feijóo, 2007[1954]: 88). De esta manera, los “jóvenes de la famosa generación” (del ‘37) produjeron una metáfora que marcó a fuego la nacionalidad, en ella se representaron la Independencia “como una planta, pero de raíces aéreas, o como un gajo arrancado de un inmenso árbol que existe en otra parte y que hay que trasplantar, arraigar y aclimatar en la tierra americana” (Canal Feijóo, 2007[1954]: 97).

La Constitución Nacional de 1853, inspirada en las ideas de Alberdi y sancionada tras el derrocamiento de Rosas, fue un texto ampliamente estudiado por Canal Feijóo porque le permitió comprender la articulación entre dos problemáticas inseparables para el “intelecto argentino”: cultura

y nacionalidad; en nuestro país se pensó una “constitución política para la cultura” y “una cultura para la constitución”:

“No se puede alcanzar una nacionalidad sino partiendo de una filosofía’, sentenciará Alberdi con iluminada acuidad, dando la fórmula perfecta de esa concepción que intentará articular en el ideal constitucional el principio – cultural o filosófico – de la universalidad, y el principio – político – de una identidad nacional” (Canal Feijóo, 2007[1954]: 97).

Este ensayismo marcado por el ideario moderno que “la historia nacional se encaminaba (o debía encaminarse) hacia la absorción o asunción” de la cultura europea (Canal Feijóo, 2007[1954]: 87), fue duramente criticado por este santiagueño, quien rompió con “una larga tradición etnocéntrica sesgada por la invisibilización del fondo indígena” contenido en América (Mailhe, 2013:164). Este intelectual periférico dentro del campo cultural argentino, sostuvo que la Constitución Nacional de 1853 preparó el terreno para las campañas de exterminio del indio, por un lado, y el arrebato de las múltiples facultades de las provincias en función de un poder central afincado en Buenos Aires.

Apoyándose en una lectura crítica a la historiografía nacional romántica, Canal Feijóo entendió que las obras de Sarmiento, Alberdi y Echeverría fueron estructurales en la conformación de la conciencia nacional. A partir de este argumento desarrolló una idea que nos parece fundamental para entender histórica y culturalmente el Noroeste argentino: la estructura mediterránea argentina.

Para Canal Feijóo, la creación del Virreinato del Río de La Plata en 1776 y, posteriormente, el proceso revolucionario, cambió “el destino del Norte”, cuya cara estaba vuelta sobre el Alto Perú en el marco de un circuito mercantil andino:

“Después de la creación del Virreynato del Río de La Plata, **el destino del Norte, fiel hasta entonces a su razón de tránsito obligado en la ruta comercial del Alto Perú**, comienza a cambiar su frente [...]. La Revolución consume el viraje y la

mutilación bolivariana de las cuatro provincias virreynales del Alto Perú entrega definitivamente el Norte a la patria política de Mayo [...]. **El pensamiento de Mayo es demasiado ansioso y apresurado para apretar todo el inmenso cuerpo geográfico e histórico del país.** Por eso, continuamente se le ve tendiendo demasiado a ceder a las tentaciones de facilidad, fluctuando entre los espasmos y los éxtasis, para terminar al fin centrando todo el problema nacional en...una periferia. **Para un destino nacional concebido como una mera añadidura del problema del puerto sobre el mar (o el río que le anuncia),** la suerte del Norte, alejado en una especie de pasado repecho colonial, pasaba a un plano de ardua mediatez. Por largo tiempo quedaría como la parte difícil y no poseída de la patria. Cae fuera del alcance de la visión de nuestros mayores estadistas – los cuales, dicho sea de paso, se han mostrado siempre más duchos en el tratamiento del ‘desierto’, de la parte inédita o en el blanco del país, que en el de la porción poblada” (Canal Feijóo: 2010 [1942]:98 – el destacado es nuestro-).

En el ensayo titulado *Teoría de la ciudad argentina. Idealismo y realismo en el proceso constitucional*, Canal Feijóo esquematizó la “historia de la civilización argentina como una historia de dos ciudades”, para ello hizo referencia a dos ciclos de fundación: “la Ciudad concéntrica y mediterránea por antonomasia (la ciudad de la Conquista y la Colonia) y la Ciudad excéntrica y litoral por antonomasia (la ciudad que nace asomada al borde circunferencial de la Conquista, en inspiración ya evasiva” (2007[1954]:133-134).

Planteadas desde el sistema colonial, estas dos ciudades estuvieron atravesadas por una tensión: la ciudad mediterránea (como las del actual noroeste del país)¹⁵ fue “dominial y colonial”, mientras que la otra tuvo

¹⁵ Como desarrolla Beatriz Ocampo, siguiendo los estudios de Canal Feijóo, Santiago del Estero fue la primera ciudad fundada en actual suelo argentino en 1570. Esta se constituyó en una sede importante dentro del Virreinato del Perú como referente religioso y educativo, pero además, al encontrarse en un lugar estratégico, cumplió con la

una “vocación marina” e “independiente” (Buenos Aires). Poco a poco, en el período que el autor denominó pro y postconstitucional, esa tensión “se resolvería en una hegemonización, y la historia argentina, figurable como una interesante historia de dos ciudades durante un amplio lapso, acabaría figurable como una monótona historia de una sola ciudad”, la ciudad litoral (Canal Feijóo, 2007[1954]:134).

Este proceso de centralización del Estado-nacional, es decir, de “hegemonización” del litoral se manifiesta en la experiencia artístico-cultural, tal y como lo advirtió Mariátegui cuando pensó la literatura peruana como eminentemente costeña:

“Falta un testimonio auténticamente nacional. [Los más grandes escritores] poseen únicamente el sentimiento de las pampas [...] la impresión final es que las letras argentinas, lo mismo que la ‘civilización’, se han apoderado de las pampas mejor que de las selvas y montañas” (Canal Feijóo, 2010 [1942]:98).

La revalorización de lo indígena como componente fundamental de la identidad argentina fue una constante en la obra de Canal Feijóo, sobre todo en sus estudios folklóricos en los que incorporó originalmente el psicoanálisis freudiano: “el fondo indígena reprimido/forcluido perduraría en prácticas, bienes y valores del presente: tejidos, arquitectura, vínculos con la naturaleza, leyendas, fiestas y creencias religiosas guardan un lazo residual con el elemento aborígen, relegado al plano inconsciente” (Mailhe, 2013: 171).

Estas investigaciones folklóricas se nutrieron de los estudios arqueológicos de los hermanos Wagner, intelectuales franceses que formaron parte de *La Brasa* y construyeron una teoría – refutada en los posteriores descubrimientos de la disciplina - sobre la “civilización chaco-

función de asentamiento, desde donde partieron expediciones que fundaron otras ciudades “mar adentro”: Córdoba (1573), Salta (1582), La Rioja (1591), San Salvador de Jujuy (1593) y San Fernando del Valle de Catamarca (1683). Con la creación del Virreinato del Río de La Plata en 1776, Santiago del Estero pasó a formar parte de esta jurisdicción y a perder peso en la recomposición administrativa de la última etapa colonial (Ocampo, 2007:68-69).

santiagueña” a la que consideraron una de las más remotas del continente y en conexión con la Grecia antigua.

El trabajo de Canal Feijóo continuó después con la organización del Primer Congreso de Planificación Integral del Noroeste Argentino (PINOA) en 1946; encuentro que tuvo por objetivo “estudiar los problemas físicos, económico sociales y culturales” de las provincias del norte del país (Martínez, 2016a:116). Este Congreso fue auspiciado por la Asociación Cultural *La Brasa* y permitió incorporar la disciplina de “la planificación” en boga a nivel estatal; el diagnóstico central que motivó la realización del PINOA fue la necesidad de explotar fuentes hídricas en la región con énfasis en Santiago del Estero, una provincia afectada por la explotación irracional de los recursos naturales, sobre todo por la extracción de la madera del quebracho a los fines del trazado de las líneas del ferrocarril nacionales.

Lo “novedoso” de este espacio consistió en la delimitación de la región del Noroeste presente en las distintas cartografías publicadas en los boletines del PINOA. Como trabajamos en el apartado anterior con el concepto de “comunidades imaginadas”, los mapas escolares son elementos imprescindibles en la formación de la identidad nacional, porque “producen efectos poderosos acerca de cómo imaginamos nuestro territorio” y lo incorporamos a los procesos identificatorios (Grimson, 2013: 33).

En el PINOA, los mapas elaborados a partir de las distintas investigaciones cumplieron “la tarea de abrir la imaginación, poner en cuestión demarcaciones, generar posibilidades, jugando con la capacidad de invención para la articulación territorial desde puntos de vista diversos” (Martínez, 2016a:133). Así, por ejemplo, siguiendo un criterio “natural”, se fijó el Noroeste en relación al recorrido de una cuenca hidrográfica para conformar una región mucho más amplia que la ofrecida por los mapas escolares del momento: el noroeste incluyó en esa cartografía a Salta, Tucumán, Jujuy, Catamarca, Santiago del Estero, Chaco, Formosa y una parte de Santa Fe y Córdoba (Martínez, 2016a:124). Por lo tanto, la región NOA es producto de un proceso de disputa entre el mundo

político e intelectual por transformar un espacio nacional en función de distintos intereses (Pantaleón, 2005:67).

El permanente diálogo con la obra de los arqueólogos Emilio y Duncan Wagner en el marco de *La Brasa* y, posteriormente, la organización del PINOA llevaron a Canal Feijóo a una conclusión “romántica” destinada a conseguir la unidad nacional mediante la justa incorporación y articulación de las particularidades regionales: las provincias del Norte “estarían unidas por una base hidrogeológica que permitiría entender tanto el pasado común como los problemas actuales y proponer soluciones futuras” (Pantaleón, 2005:73). Esta base común se complementa con las singulares expresiones culturales regionales, marcadas por la continuidad indígena-hispánica como identidad genuina que debía convertirse en el signo de la argentinidad¹⁶.

En este sentido, el trabajo de Canal Feijóo resulta interesante para abordar la imaginación territorial de un ensayismo preocupado por la “realidad ultra-pampeana”. Lo original de este intelectual es que primero estudió la región sin demarcaciones previas y estancas¹⁷, sino más bien, con el interés de “hacer la región” y pensar para el Norte un proyecto político-cultural para transformar su situación de estancamiento.

¹⁶ Claudio Maíz utiliza la denominación “ensayo de interpretación nacional basado en la intuición, el esencialismo y lo telúrico” para referirse a Ezequiel Martínez Estrada y Héctor Murena (Maíz, 2013:95). Esta categoría por momentos puede resultar pertinente para reflexionar sobre el pensamiento de Bernardo Canal Feijóo, sin embargo, en el santiagueño el tratamiento de la identidad indígena no tuvo un carácter “esencialista”, puesto que hay una noción de identidad como un proceso en permanente construcción. De todas maneras, la voluntad por encontrar en el pasado argumentos en los que afincar un futuro más promisorio para su provincia/región, llevó a este filósofo a tener lecturas románticas, imposibles de eludir si la comprendemos en el contexto.

¹⁷ “La región no es el conjunto de realidades materiales contenidas dentro de determinados límites espacio-temporales, sino el acto mismo de poner esos límites, o más precisamente, el constructo mental o social, según el marco conceptual en el que estemos trabajando, en el cual imaginamos esos límites” (Kálíman, 1994:12).

¿Quién necesita “región”? Un territorio por imaginar

“La facultad de pensar la historia y la facultad de hacerla o crearla, se identifican”
JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI (1927)

José Carlos Mariátegui realizó una interesante crítica al regionalismo en su país que resulta pertinente retomar por los puntos comunes que encuentra con la propuesta de Bernardo Canal Feijóo.

“Tienen plena razón las regiones, las provincias, cuando condenan el centralismo, sus métodos y sus instituciones. Tienen plena razón cuando denuncian una organización que concentra en la capital la administración de la república. Pero no tienen razón absolutamente cuando, engañadas por un miraje, creen que la descentralización bastaría para resolver sus problemas esenciales. El gamonalismo dentro de la república central y unitaria, es el aliado y el agente de la capital en las regiones y en las provincias” (Mariátegui, 2007 [1928]: 168).

El centralismo en Perú, también conocido por “limeñismo”, se alimenta del sistema gamonal. Para Mariátegui el “gamonalismo” no sólo hace referencia a una categoría socio-económica, la de los latifundistas o terratenientes, sino también incluye:

“Una larga jerarquía de funcionarios, intermediarios, agentes, parásitos, etc. El indio alfabeto se transforma en un explotador de su propia raza porque se pone al servicio del gamonalismo. El factor central del fenómeno es la hegemonía de la gran propiedad semifeudal en la política y el mecanismo del Estado” (Mariátegui, 2007 [1928]: 28).

En este marco, la descentralización reclamada en nombre del federalismo, no sirve más que para perpetuar el gamonalismo en administraciones regionales o locales. Este punto es el eje de la crítica de Mariátegui, puesto que el sistema gamonal es el directo responsable del problema del indio en el Perú, cuestión que no se resuelve en términos

“filantrópicos o humanitarios” (Mariátegui, 2007 [1928]: 165), sino a partir de una ruptura total con el sistema que lo comprime.

Luego de la crítica al regionalismo solidario con el gamonal, Mariátegui apostó por una vuelta a la región en un nuevo sentido. En el anterior apartado vimos la separación que este pensador elaboró sobre el territorio peruano a partir de la división entre la costa (blanca y colonial) y la sierra (indígena y de raíces profundas en el *ayllu*). Para Mariátegui, el verdadero sentimiento regionalista, aquel que se asienta en un deseo revolucionario, no se presenta como “un conflicto entre la capital y las provincias”, sino que plantea una problemática entre “el Perú costeño y español y el Perú serrano e indígena” (Mariátegui, 2007 [1928]: 172)

El “nuevo regionalismo” que necesita Perú no tiene que ver con la descentralización de la capital o el separatismo administrativo, sino con la creación de una nueva nación o “peruanidad”, cuyo cimiento debía volver sobre lo “autóctono”, puesto que “los enemigos históricos y lógicos de este programa son los herederos de la Conquista, los descendientes de la Colonia. Vale decir los gamonales” (Mariátegui, 2007 [1928]: 179)

En el caso del proyecto político-cultural de Bernardo Canal Feijóo, la mirada sobre “la región” se vinculó – como vimos en el apartado precedente – a una fuerte confrontación con el proceso de litoralización de la nación argentina, es decir, con la construcción de la nación edificada sobre la ciudad-puerto Buenos Aires. Este santiagueño propuso superar los argumentos centralistas y provincialistas a partir del “regionalismo”. De esta manera, impulsó el Primer Congreso de Planificación Integral del Noroeste Argentino (PINOA) con el que dio un paso más en su plan de trabajo para sacar a Santiago del Estero de la situación de empobrecimiento que lejos estaba de la idea de “progreso” defendida por la Generación del 80.

La mirada sobre “la región” como forma de resistir a los embates del pensamiento “nacional” de tipo pampeano, encuentra puntos en común con los ensayos de José Carlos Mariátegui en sus interpretaciones sobre la cuestión del indio en el Perú.

En su crítica a “Occidente”, Canal Feijóo advirtió sobre las posiciones “egocéntricas” que, luego de cuatro siglos de conquista y colonización, presuponen la existencia de una Europa y de una América “indistinta y homogénea”; posiciones que este pensador consideró “ingenuas” y propias del “espíritu europeo ante el dogma de la universalidad de su cultura” (Canal Feijóo, 2007[1954]:32).

Estas posturas inocentes que Canal Feijóo anotó en su obra *Los confines de Occidente* son retomadas también en el *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago del Estero* de 1937, donde este intelectual señaló las “limitaciones” de “estudiar historia sólo a través de documentación escrita”, puesto que de esta manera se invisibiliza al indio.

“Pero el indio estuvo presente en la historia. No en funciones directivas políticas o docentes de la sociedad [...] La verdad que tal presencia no fue sólo mecánica y pasiva; directa o indirectamente el indio se infiltró desde un principio en el orden familiar mismo y prestó a la relación el sello inconfundible de su honda sensibilidad y de su extraño intelecto [...] Algunos sociólogos se han ocupado incidentalmente del asunto y han pretendido reconocer resabios de la raíz aborígen en ciertas condiciones, sino siempre negativas por lo menos éticamente bajas, del carácter nacional según se muestra especialmente en el uso social público” (Canal Feijóo, 2010[1937]:86-87).

En esta detracción a la forma de construcción del conocimiento científico, Canal Feijóo hizo mención a la Generación del 37 y al programa modernizador de fines del siglo XIX, ambos proyectos político-intelectuales que consideraron que todo orden estaba marcado por la “cultura europea”, argumento que autores como Beatriz Ocampo consideran como un preanuncio de la “crítica poscolonial”: “la pedagogía imperial nos induce siempre a que aprendamos a mirarnos desde el centro” (Ocampo, 2005:117). Para Canal Feijóo el “espíritu moderno” puede definirse como un “movimiento consciente o subconsciente dirigido

a la asunción de la cultura [dominante] como único recurso concebible” (Canal Feijóo, 2007[1954]: 17)

En contraposición a los “sociólogos” que “aspiraban también a ser educadores y civilizadores” de la nación en su etapa fundante, Canal Feijóo creyó en la pervivencia del indio en manifestaciones folklóricas, en leyendas y tradiciones populares que “denuncian la presencia del indio, como animador, como contradictorio, como el tercero que supera lúcido e imperturbable, los conflictos de las pasiones rastreras del blanco” (Canal Feijóo, 2010[1937]:90).

Esta presencia viva del indio hace a la complejidad del pensamiento de Canal Feijóo porque no cae en esencialismos étnicos¹⁸. La indagación en manifestaciones culturales locales/regionales no tuvo como objetivo conocer a un “otro” distante, sino a una identidad que forma parte de la nación misma, pero que ha sido aplastada por el relato oficial. Esta presencia del indio permitió introducir una ruptura con la experiencia moderna de la nación en Argentina¹⁹.

Si bien su postura ideológica no es afín a Mariátegui, por el contexto de formación y por las ideas que nutren su obra, tanto en el peruano como en el argentino se activa una noción de patrimonio y continuidad histórica que podemos rastrear en el ensayo *Heterodoxia de la tradición* del reconocido marxista-indigenista, fechado en 1927. La tradición nacional no es aprehensible en “una fórmula hermética”, debido a su propia heterogeneidad y a la estructura contradictoria en sus elementos. Los “revolucionarios” construyen un pasado al que consideran animado e ineludible para proyectar el futuro: “no existe, pues, un conflicto real entre el revolucionario y la tradición, sino para los que conciben la tradición como un museo o una momia” (Mariátegui, 2006 [1927]:116).

¹⁸ “Lo geográfico – la geografía- es lo previo y estático. Lo étnico y espiritual – que deben mencionarse juntos- es lo contingente y dinámico; constituyen el principio verdaderamente histórico” (Canal Feijóo, 2010[1934]:77).

¹⁹ Ricardo Piglia calificó a Walter Benjamin como una “inteligencia de primera calidad” porque fue “capaz de pensar dos cosas contradictorias al mismo tiempo”: por un lado “se alegra porque se terminó el aura y por el otro le parece terrible que la experiencia esté en crisis” (Piglia,2015b:121). En la misma línea describimos a Canal Feijóo y las contradicciones de su extraordinario y encantador pensamiento: tuvo una concepción no esencialista de la identidad y, de forma paralela, buscó una identidad auténtica en la región, en la cual anclar un programa para un futuro más justo para Santiago del Estero.

Impulsado por transformar una nación desarticulada entre la capital y sus “interiores”, Canal Feijóo leyó a contrapelo la historia oficial, para construir un nuevo relato necesariamente afincado en un pasado “auténtico” que se cuela animosamente en el presente y que puede renovar y enriquecer el futuro.

José Carlos Mariátegui, preocupado por la conformación de la “peruanidad”, vio en Argentina un modelo a seguir y expresó su admiración por Domingo Faustino Sarmiento como intelectual ícono de la creación de una nación. En otro posicionamiento, Canal Feijóo entendió que la Generación de la que formó parte el sanjuanino fue la responsable de la ilusión de ahistoricidad que sufre la Argentina y, en consecuencia, del padecimiento de una constante desorientación (Ocampo, 2005: 111).

El permanente interés por congrega a personalidades de la cultura y profesionales de una diversidad de disciplinas en Santiago del Estero, hablan de la mirada amplia, integradora y regional de Canal Feijóo, pero desde un lugar diferente al de los “regionalistas” que acertadamente señaló Mariátegui: aquellos que reproducen el centralismo en administraciones locales o que consideran que con la simple descentralización se pueden transformar relaciones socio-geográficas desiguales de larga data.

Si el ensayo fundante de temática nacional sirvió para configurar una Argentina desértica sin huellas de pasado, intelectuales como Bernardo Canal Feijóo esgrimieron el concepto de “región” como proyecto político-cultural que abre la posibilidad a una salida al “espíritu moderno”. Sin embargo, hablar de “región” ocasiona actualmente los inconvenientes que Mariátegui planteó en la década de 1920: los regionalistas pueden ser cómplices del gamonalismo, es decir, de la pervivencia de estructuras coloniales en tiempos republicanos.

Criticada duramente por el santiagueño, la llamada “Campaña del Desierto” y la consolidación del Estado-nación hacia fines del siglo XIX no hubieran sido posibles sin el pacto entre las élites porteñas y las provinciales. Las clases dominante locales utilizaron un discurso de tipo “provincialista” y/o “regionalista” para legitimar su poder, configurando

una imagen de pasado y una “tradicción” como un conjunto de elementos inmóviles al estilo de un museo, como sentenció José Carlos Mariátegui (2006[1927]).

Desde otro lugar, Canal Feijóo construyó una noción singular de “región”, como un escenario dinámico y de cartografía variable conformado por identidades culturales que fragmentan e introducen discontinuidades en el “universalismo” propio del Estado-nación moderno. En este sentido, la “región” adquiere un carácter enormemente productivo a la hora de imaginar un ensayo que devuelva la historicidad tantas veces negada a las selvas, a las montañas y también a las pampas. De ahí la necesidad de disputar la región, para hacer inteligibles nuevos sentidos.

III. De virutas y cachivaches.

Historia, memoria y tradición argentina en las monografías de un “bohémio provinciano” a principios del siglo XX

De virutas y cachivaches. Historia, memoria y tradición argentina en las monografías de un “bohemia provinciano” a principios del siglo XX

“Estas fuentes no son luminosas, pero en ellas existen luciérnagas que alumbrarán rumbos y derroteros desconocidos”
FRANCISCO CENTENO (1935)

Los días previos a los festejos por el Centenario de la República se vivieron con mucha tensión. Las consecuencias del proceso de modernización impulsado desde la década de 1880 se hacían evidentes; se tornaba imposible seguir sosteniendo un orden conservador a espaldas de una sociedad heterogénea y dinámica.

Por esos tiempos, Francisco Centeno era el encargado de la “divulgación de los acontecimientos siempre ricos en los fastos nacionales y americanos” (Centeno, 1929). Pasaba horas ordenando los archivos de la diplomacia argentina como Director de la Biblioteca de la Cancillería, cargo que ocupaba desde su mudanza de Salta a Buenos Aires en 1884:

“La juventud de mi tiempo vivía ansiosa por bajar a la metrópoli argentina, endémico estado de ánimo que reinaba y reina en todo el país, corriente humana que tiene mucho parecido con el sistema hidrográfico del país, cuyas aguas se orientan siempre al Sur para desparramarse en el Plata”.

(Centeno, 1929: 5).

Estas palabras se encuentran al inicio de *Cachivaches*, una de las “monografías históricas” de este “bohemia provinciano”. La obra de Centeno (1862-1944) nos sirve como fuente, es decir, como disparador para reconstruir las distintas miradas acerca de la Argentina en el convulsionado inicio del siglo XX.

En este capítulo trabajamos sobre *Virutas históricas*, una compilación de tres tomos de archivos gubernamentales y diplomáticos (documentos a los que Centeno accedió por su alto cargo en el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación) y “monografías” de reflexión

histórica escritas por este bibliotecario²⁰. Nos interesan especialmente cuatro figuras recurrentes en estos textos: las “virutas”, los “cachivaches”, los “lingotes” y las “luciérnagas”, todas ellas metáforas que remiten a un modo de comprender la construcción de la historia nacional y la memoria.

Las metáforas en Centeno características de la escritura romántica de la segunda mitad del siglo XIX, se relacionan con la obra clásica *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma (Lima, 1833-1919), publicadas en varias ediciones seriadas desde 1853 hasta 1914. El limeño inició desde Perú el género “Tradición”, narrativa que constituye una singularidad en la literatura Hispanoamericana. Este género tuvo una enorme recepción en el “espacio andino” (Mata de López, 2000) conformado, a grandes rasgos, por los actuales países de Perú, Bolivia y el norte de Chile y Argentina.

Algunas monografías de Francisco Centeno fueron re-editadas en 2011 por La Crujía de Buenos Aires. Sin embargo, su obra no ha sido estudiada en profundidad²¹ aun cuando se caracteriza por elementos singulares que podríamos – tentativamente -enumerar de la siguiente manera:

²⁰ Algunos apartados de este capítulo fueron publicados bajo el título *De virutas y cachivaches. La Historia Argentina en las monografías costumbristas de un bibliotecario salteño a principios del siglo XX*. Véase Elbirt (2016a).

²¹ La obra de Francisco Centeno fue objeto de la investigación de la historiadora salteña Eulalia Figueroa Solá (2011), fundamentalmente. El crítico Gregorio Caro Figueroa (2002) menciona a Centeno como un artífice de la constitución de las bibliotecas populares en la provincia. Por otro lado, Santiago Sylvester señala que desde el comienzo hasta la mitad del siglo XX, “el problema de la identidad fue una constante obsesiva no sólo en Salta sino en todo el país”; como parte de estas preocupaciones, “toda la intelectualidad de Salta” estuvo comprometida en distintas actividades literarias para la conformación de una identidad “local”, entre ellos se destacaron los escritores de tradiciones Bernardo Frías y Francisco Centeno (Sylvester, 2012:13-14).

En el caso de investigaciones exhaustivas, realizadas en el marco de proyectos de la Universidad Nacional de Salta, no encontramos antecedentes que puntualicen en la obra de este bibliotecario. Sin embargo, relevamos indagaciones acerca de la escritura costumbrista en el campo ilustrado salteño a fines del siglo XIX. En este caso, resulta de enorme interés a los estudios culturales la obra de un escritor de perfil similar a Centeno, el historiador Bernardo Frías (1866-1930), autor de *Tradiciones históricas de Salta*. Esta publicación inauguró una manera de escribir la historia de Salta, como caracterizan los estudios de Zulma Palermo (2011), y de Andrea Villagrán y Estela Vázquez (2010). A grandes rasgos, estas investigaciones se centran en el perfil de intelectual “notable” de Frías, quien perteneció a la aristocracia salteña, posición que le permitió construir un relato histórico que rescataba el “pasado hispánico colonial” y el valor de las familias de la oligarquía local en una “concepción estamental de la sociedad” (Villagrán y Vázquez, 2010:230).

- I. Si bien es posible adscribir a este salteño en el primer nacionalismo cultural, por su vocación de construir una “identidad argentina” en rechazo a los inmigrantes, Centeno polemizó con Ricardo Rojas por excluir de su proyecto al Norte argentino.
- II. Centeno vio en su Salta natal un lugar más equilibrado y alejado de la “peligrosa” modernidad asociada a Buenos Aires, sin embargo, describió situaciones que permitieron complejizar el panorama provincial como el trazado del ferrocarril. En este sentido, tensionó algunas miradas hiper-romantizadas sobre este lugar del “interior” del país, aunque sin romper absolutamente con esa concepción de la época.
- III. Este bibliotecario se definió como “bohemio provinciano” (más adelante ampliaremos esta categoría), una estrategia de auto-legitimación válida para un momento de “profesionalización” del escritor y del campo intelectual (Altamirano y Sarlo, (1997)[1983]:161). A diferencia de Joaquín V. González y Ricardo Rojas, por ejemplo, Francisco Centeno no tuvo estudios universitarios, por lo que ocupó – en este caso – un espacio marginal.
- IV. Las monografías históricas de Centeno datan de los últimos años de la década de 1920, por lo que el estilo de escritura tradicionalista va “a destiempo” de las corrientes literarias de circulación en Buenos Aires, ciudad donde vivió desde 1884 hasta su muerte en 1944.
- V. A partir de los escritos de este polivalente intelectual es posible trazar una cartografía marcada por la posición estratégica de Salta en el comercio colonial andino. Para Centeno, el Norte argentino tenía la cara volcada sobre el Alto Perú y no sobre el alejado Litoral.

Las particularidades enumeradas nos llevan a considerar a Francisco Centeno como un “autor extracéntrico”, en el sentido que desarrollamos en el Capítulo I, en base a los estudios de Ana Teresa Martínez (2013).

La complejidad de la figura de Centeno puede marcarse con la asunción de un acercamiento metodológico de tipo microanalítico, que consiste en describir intensamente las condiciones de producción de su obra, reponer su espacio de experiencia, reconstruir quiénes fueron sus interlocutores (a quiénes les habló, contra quiénes y en contra de qué se pronunció), en qué espacios intelectuales se inscribió, rescatando las tensiones de sus posturas.

Un “bohémio provinciano” en la “ciudad tentacular”

Francisco Centeno nació en la ciudad de Salta el 4 de octubre de 1862 y murió en Buenos Aires en 1944. A lo largo de sus crónicas “evoca” de manera heroica la figura de sus ascendientes, sobre todo de su padre,²² quien fuera nombrado en 1864 como Benemérito de la Provincia en la Guardia Nacional (Figueroa Solá, 2011:12).

Su padre se desempeñó en el comercio de ganado de mulas y vacunos en la ruta histórica que unía Salta con Bolivia y Perú. Esta actividad económica de la que Centeno fue testigo durante su primera infancia, aparece en numerosas monografías del autor, para quien resultaba fundamental reforzar esa ruta, puesto que consideraba que las distancias al Litoral eran “astronómicas” (Centeno, 2011a[1929]:58). Efectivamente, desde la creación del Virreinato del Río de la Plata, Salta se había beneficiado por su “estratégica ubicación” en el espacio peruano (Mata de López, 2000:5), como nexo ineludible para transportar productos del Atlántico al Pacífico (y viceversa). Durante el siglo XIX y desde la formación de ambos estados nacionales, el circuito comercial que conectaba al Norte argentino con Bolivia tuvo diferentes momentos de altibajos, pero siempre en una tendencia a la disminución.

“Y bien: ¿qué se ha hecho de tanta grandeza agrícola e industrial que venía de siglo atrás? Desapareció o desfallece y se esfuma, debido a los fenómenos que hace brotar, a su paso, el dichoso ferrocarril, el que, si bien lleva y trae con rapidez al hombre y los

²² En la dedicatoria de *Virutas históricas 1810-1928 (Tomo I)*, Centeno escribió: “Consagro esta obra a la memoria de mis padres, coronel Francisco Centeno, Inés Alemán y hermano Octavio”.

elementos de vida, en cambio el valor de éstos se alza hasta las nubes, levanta salarios, encarece y pone vallas a las irresistibles exigencias de la vida. Por eso repetimos: ¿qué es del floreciente y perenne cultivo del trigo en la zona meridional de la provincia [de Salta]? [...] ¿Existen las grandes zapaterías y talabarterías, con cuyos productos se abarrotaba las costas de Chile, Bolivia y lejano Perú? ¿Perduran acaso la cantidad de herrerías que forjaban por millones las herraduras para las tropas de quinos de exportación a dichos países?” (Centeno, 1929 [1919]:128).

“La llamada moneda corriente de la provincia de Buenos Aires, o sea el papel fiduciario, creada por Rivadavia, no llegaba a Salta, que en materia comercial, tenía la cara vuelta sobre el Océano Pacífico y Bolivia; emporios a los que, por atracción natural, habremos de retornar, ya que dicho emporios comerciales están más próximos a Salta que al Plata” (Centeno, 1929 [1919]:129).

En 1883 Centeno emprendió su viaje a Buenos Aires con la ayuda del gobernador de Salta Francisco Miguel Ortiz, quien por sus relaciones con distintas familias de la aristocracia porteña, lo recomendó para ingresar en el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto en 1884 (Figuroa Solá, 2011: 19), institución en la que se inició como “aspirante sin sueldo” para luego pasar a una “carrera administrativa” que culminó con la dirección del Archivo, Biblioteca y Mapoteca hasta 1916 (Centeno, 1929: 5).

Como Director de la Biblioteca, Centeno describió que su trabajo no fue el de un “empleado sedentario”, por el contrario tuvo “el orgullo de haber cumplido” con su “deber” y la “felicidad” de “haber llenado las obligaciones oficiales con patriotismo y animosa decisión (1929: 5).

Cuando en 1884 este cronista arribó a la “metrópoli, como cualquier bohemio del Norte”²³, conoció en la “tentacular ciudad que

²³ En los siguientes apartados profundizaremos qué significa para Centeno ser un “bohemio” y desde qué lugar es construido este concepto en el contexto histórico.

acababa de ser declarada Capital Federal” a Domingo Faustino Sarmiento, “a quien quería con idolatría”. Así, representó al sanjuanino como un hombre de “manos criollas” y “facciones recias” (Centeno, 1935b: 41).

En cuanto a su educación, Centeno le rindió “un merecido homenaje de respetuosa gratitud” hacia su “santa hermana Isaula que diónos las primeras lecciones, y maestras de la escuela particular del ‘Bordo’, la única que ‘echaba luz’ en el partido de San Agustín” (1929[1919]: 121). En la crónica *Facundo en el Valle de Lerma* ofreció un recorrido por su proceso educativo, señalando al “insigne orador y prosista” Nicolás Avellaneda y al “macizo” Sarmiento como “los precursores y creadores del progreso pedagógico y preparación primaria de los pequeñuelos”; sin embargo, destacó que no asistió a “los sagrados umbrales de esos templos creados y edificados” durante la “gran presidencia” de Sarmiento, como tampoco pudo hacerlo en las “augustas aulas de los colegios nacionales” instalados durante la administración de Bartolomé Mitre. Es decir, Centeno se definió como una especie de “autodidacta”, además de apreciarse como un “bohemio provinciano”²⁴.

Tras su retiro como funcionario público y movido por “modestas fuerzas en la divulgación o ampliación de los grandes sucesos de nuestra gloriosa historia civil y militar” (Centeno, 1929: 7), publicó *Virutas históricas*²⁵, en tres tomos impresos entre 1929 y 1935 por la Librería y Casa Editora Jesús Menéndez ubicada en Buenos Aires²⁶. Los volúmenes reúnen textos de su autoría, archivos de la diplomacia argentina desde 1810, correspondencias, copias de tratados, listados minuciosos de funcionarios del cuerpo diplomático argentino, registro de los presidentes

²⁴ Es interesante la narración de Centeno sobre su propio proceso educativo, puesto que muestra un momento bisagra en Argentina, la incorporación del positivismo hacia 1870 como filosofía para la construcción de un Estado moderno. En este año, Domingo Faustino Sarmiento inauguró la emblemática Escuela Normal de Paraná, como institución que sirvió como modelo para un sistema de educación pública de características inusitadas en Latinoamérica (Hale, 1991: 16).

²⁵ En este capítulo trabajamos con las ediciones originales de *Virutas históricas* que fotografiamos de la Biblioteca Provincial Dr. Victorino de la Plaza de la ciudad de Salta. Asimismo, citamos algunos escritos de Centeno publicados en una edición especial de editorial La Crujía, titulada *Crónicas de Salta*, una compilación de monografías de este bibliotecario, cuya obra es contextualizada por la historiadora Eulalia Figueroa Solá (2011).

²⁶ Editorial en la que publicó Bernardo Frías *Tradiciones históricas de Salta* en 1924.

y ministros, y documentación “inédita” relacionada con la Independencia en el Alto Perú y en la Confederación Argentina.

Los desechos de la historia. La espiral del tiempo y el escritor como coleccionista de ropa vieja

“Cuando voy componiendo esta mi pobre crónica, algo erudita y, por cierto, mal hilvanada, lo hago animado por el recuerdo de lo que solía decir el eminente doctor Alberdi en Chile, en los tristes días de la emigración unitaria a don Samuel Navarro, catamarqueño muy ilustrado como él: ‘Don Samuel. Escriba. Usted no sabe lo que sabe’.

Así ensancharemos el campo de la historia patria, que se agiganta a medida que hablan los archivos, cuyos papeles quizá hagan más que los discursos con espuma de champaña sintético”.

FRANCISCO CENTENO (1935)

En una de las crónicas titulada *Cachivaches*, Centeno presenta el texto con la siguiente narración:

“En el curso de estos cachivaches, trataremos de dibujar a grandes rasgos, un croquis, siquiera mental, a través de varias décadas, matizándolos con reminiscencias, que ya se nos esfuman, sobre agricultura, comercio e historia, con alguna bella tradición, sólo comprensibles para aquellos que tenemos la suerte de conocer algo de los anales salteños y argentinos” (Centeno, 2011a[1929]: 48).

En esta “monografía”, el cronista trata distintas temáticas que presenta a modo de sumario: “Evocaciones juveniles. Agricultura, comercio, bella toponimia, historia, geografía y leyenda. Salta”. Esta se encuentra en el segundo tomo de *Virutas Históricas*, por lo que tenemos en este volumen dos figuras complementarias: los “cachivaches” y las “virutas”.

Los diccionarios históricos de 1884 y 1925 de la Real Academia Española²⁷, definen “viruta” como: 1) “Aquella hoja de la madera, que se arrolla con el cepillo al tiempo de labrarla” (Real Academia Española, 1884) y 2) “Hoja delgada que se saca con el cepillo u otras herramientas al labrar la madera o los metales, y que sale, por lo común, arrollada en espiral” (Real Academia Española, 1925). En cuanto a “cachivache”, el diccionario ofrece tres significados idénticos para ambas ediciones: 1) “despect. Vasija, utensilio, trebejo”, 2) “despect. Cosa de este género, rota o arrinconada por inútil” y 3) “fig. y fam. Hombre ridículo, embustero e inútil” (Real Academia Española, 1884; 1925).

Las definiciones de “viruta” y “cachivache” tienen en común que una y otra refieren, en algún sentido, a los desechos u objetos de baja utilidad. En el *preámbulo* del tomo tercero de *Virutas Históricas*, Centeno realiza algunas aclaraciones respecto al título de su obra, puesto que algunos le han “observado” que es “inadecuado”, considerando que cada libro “contiene un crecido y augusto bagaje de puntos importantes y atrayentes, tanto de carácter histórico sobre la diplomacia argentina y americana, como administrativos y utilísimos para ambos cuerpos diplomáticos, foro y aun militares” (Centeno, 1935a:5). La respuesta de este “bohémio” a la crítica es que la elección de ese “epígrafe” se basa en su interés por la discusión, “ya que los libros son como los hombres públicos, a los que hay que discutir para que de ella suja la luz” (Centeno, 1935a:5); para complementar esta respuesta, expone:

“Pero pregunto: ¿Acaso no es fascinante el hechizo de una hermosa dama tocada de crespos, ensortijados y rizados cabellos? ¿Y no lo es igualmente una belleza aromada y enroscada viruta que la galopa extrae del palo santo y del cedro?

Por eso es que en estas recatadas crónicas, por las que no me haré tocar bombo, existen luciérnagas que pueden iluminar rumbos y derroteros ignorados; pero a condición de que se examinen sus

²⁷ Utilizamos las versiones de los diccionarios de 1884 y 1925, puesto que son las disponibles en el Mapa de Diccionarios que ofrece la Real Academia Española en su versión digital. Elegimos estos años porque posiblemente hayan sido consultadas por Centeno durante el proceso de lectura y escritura de monografías.

páginas, ya que son cual el cuarzo, al que hay que quebrantar en almirez criollo para ver si sus inorgánicas entrañas contienen partículas de oro argentino” (Centeno, 1935a:5).

En este párrafo, el bibliotecario cierra la idea acerca del título de su obra: *Virutas históricas* no significa que él considere que los textos compilados no sean importantes, sino que en ellos existen “luciérnagas” que aparecen al revisar estos documentos. Las “virutas”, en este sentido, son objetos en desuso o de poca utilidad, pero que pueden ser activados con la lectura intensa. En definitiva, la idea de Centeno es que “vueltas poco a poco” las páginas de su obra, se podrá palpar “cuánto es el valor histórico que ellas entrañan” (Centeno, 1929: 8). La “viruta”, en este caso, es un sinónimo de fuente de primera mano para los estudios históricos, puesto que son escritas y compiladas por un “conocedor de los anales salteños y argentinos”:

“Queríamos simplemente anotar el hecho, no para hacer resaltar el esfuerzo, sino por el ansia de responder a nuestros antiguos y vigorosos propósitos, para recalcar, una vez más, sobre la importancia de estos elementos de consulta, a los que hemos creído indispensables agregar nuestras monografías documentales, ya que todas son de carácter histórico, por cuyas imperfecciones pedimos benevolencia a los puristas, críticos y fiscales del lenguaje ajeno” (Centeno, 1929: 8).

Por otra parte, en la crónica titulada *Cachivaches*, Centeno “recuerda”, en el apartado *Yatasto histórico*, uno de los “episodios de mayor relieve en los anales nacionales”: Yatasto, según narra este bibliotecario, fue un pequeño pueblo ubicado en el paso que unía Salta-Jujuy con los “tesoros de Potosí”; en esta “posta” descansó Pueyrredón, “héroe de las invasiones inglesas”, además, este lugar fue el escenario de encuentro entre San Martín y Belgrano, y de los levantamientos de “movimientos unitarios en Salta” (Centeno, 2011a[1929]: 74-75)

Hacia el final de esta monografía histórica, el cronista señala que a pesar de todos los importantes acontecimientos desarrollados en Yatasto, “nuestra Patria se va olvidando y desconociendo mucho la Historia Argentina”, olvido que se expresa en la frase final del escrito: “¡Y pensar que la Capital Federal carece de una ruta que se llame *Yatasto!*” (Centeno, 2011a[1929]: 77).

A lo largo de su obra, Centeno no brinda una explicación sobre el significado de “cachivache”, como sí lo hace con “viruta”. Sin embargo, en la monografía en la que “recuerda” los episodios de Yatasto, encontramos una idea sobre su sentido: existe una “Historia Argentina” (con mayúscula) cuya tendencia es a “olvidar” o “desconocer” algunos acontecimientos que la conforman, quizá porque está centralizada en la Capital Federal, “tentacular ciudad” de la que Centeno siempre destaca la falta de homenajes hacia algunos sucesos en el Norte. En contraposición, habría una historia (con minúscula) constituida por “evocaciones” casi anecdóticas a partir de las cuales escribe sus crónicas “divulgadas” en *Virutas históricas*. Es decir, la “Historia Argentina” tiene sus “cachivaches” o desechos que Centeno recoge y reutiliza para ampliar la memoria de “la Patria”.

En este punto, aparece otra metáfora presente en el título de la extensa monografía *Lingotes Históricos*. El “lingote” es - como detalla el Diccionario de la Real Academia Española de 1925 - un “trozo o barra de metal en bruto, y principalmente de hierro, plata, oro o platino”. En este texto, Centeno explica que el “campo de la historia patria” se “agiganta a medida que hablan los archivos”, sin embargo, la figura del “lingote” supone que a los archivos hay que someterlos a un trabajo riguroso, como el químico que expone los minerales a distintos procedimientos (Centeno, 1935c:86).

La metáfora del “lingote” y, fundamentalmente, las figuras de las “virutas” y los “cachivaches”, nos ayudan a reflexionar acerca de la lectura de la historia en este bibliotecario. En este momento resulta necesaria una referencia al contexto de formación de Centeno: el escenario cultural de fines del siglo XIX continúa marcado por el romanticismo de la Generación

del 37 que influyó explícitamente sobre este salteño (especialmente vía Sarmiento) y la entrada en escena del positivismo hacia 1870 (Terán, 2015:113).

Si leemos *Virutas Históricas* con el filtro de la filosofía de la historia, es posible identificar una percepción del tiempo que se mueve en espiral. Frente a la mirada positivista que postula la linealidad de la historia (evolución, progreso), Centeno pareciera entender que los hechos del pasado no son cosas muertas a las cuales se las puede encontrar, para luego ordenarlas en un relato lineal. Por el contrario, el historiador (en su caso, el “bohémio”) realiza un movimiento que consiste en reconstruir un pasado que, en verdad, nunca puede componerse por completo, puesto que lo que sobreviven son sus desechos (virutas y cachivaches).

Lo interesante en Centeno es la mirada acerca de su propia actividad como escritor y bibliotecario: actuó en él una autopercepción de coleccionista e intérprete de objetos viejos, a los cuales les otorgó la misma importancia que a los discursos de la Historia. Además, consideró que sus monografías, lejos de ser interpretaciones acabadas, podían constituirse (pensando en las generaciones venideras) en “lingotes”: elementos rústicos que hay que limar para continuar con un proceso – inconcluso - de conocimiento y “agigantamiento” del “campo de la historia patria”.

Las monografías de Centeno, fechadas entre las década de 1920 y 1930, presentan una particularidad que abordaremos más adelante: guardan una estructura similar al género “tradición”, iniciado hacia la segunda mitad del siglo XIX por el peruano Ricardo Palma. La tradición es una “forma narrativa romántica de bases histórico documentales y oral-imaginarias” que interviene “lúdica y estéticamente” la historia oficial para proponer una historia que remite al relato popular, conformado por una “sucesión discontinua y fragmentaria de relatos representativos” (Rodríguez Carucci, 2007: 10).

Anteriormente, expresamos que la lectura acerca del tiempo en Centeno puede pensarse bajo la forma de un espiral. La figura de los “cachivaches” nos ayuda, en este caso, a deconstruir esta idea: en la gran

mayoría de las casas existe una habitación (“el cuartito del fondo”, “la pieza de los cachivaches”) o un armario para guardar objetos que no son de uso cotidiano, pero que pueden llegar a ser útiles en algún momento. Ese espacio constituye el elemento que pervive – aunque no inmutable – con el correr de los años; cuando acontece una mudanza, algunos objetos de ese “cuartito” son re-utilizados en un nuevo contexto (al mueble viejo se lo somete al barniz y se lo coloca en la sala de la casa).

El tiempo histórico se mueve en la misma dirección, el presente contiene elementos del pasado (las repeticiones y latencias), de la misma forma en que el pasado contiene las semillas del futuro. La imagen de la casa es encantadora para pensar esta cuestión, puesto que se produce una superposición de tiempos que podemos leer en los objetos y en los relatos sobre ellos: el mueble de la abuela, el jarrón que le regalaron a nuestros padres cuando se casaron, nuestros primeros juguetes...

En este sentido, es interesante la mirada sobre la historia en Centeno, incluso desde su posición conservadora respecto de las transformaciones acontecidas en la Argentina de fines del siglo XIX. La narrativa de “tradición” elegida para sus “monografías históricas” dan cuenta de esta concepción, puesto que va “saltando” de un tiempo a otro, según un esquema vinculado a “los recuerdos” (la memoria) o al sueño. Como vemos en el capítulo IV, Lucrecia Martel entiende que en el norte argentino las estructuras de la oralidad pueden ser de mucha utilidad en la escritura de guiones cinematográficos; en el caso de Centeno, creemos que también se apoya en estas narrativas, aspecto que hacen a la sensación de “escuchar” sus crónicas.

Desde una postura político-intelectual contraria a Centeno, pareciera operar en Martínez Estrada una visión similar de la historia como espiral. En este punto es necesario destacar que la monografía *Lingotes históricos* del salteño se publicó en 1935, dos años después de la edición del desgarrador ensayo *Radiografía de la pampa*, dato al que sumamos la falta de indicios sobre la relación concreta entre sus autores. Ahora bien, veamos con detenimiento el acercamiento temporal de ambos escritores: para Martínez Estrada *Radiografía de la pampa* fue producto de una crisis,

de un momento álgido provocado por el derrocamiento de Yrigoyen. Esa crisis o “sacudón” es lo que le permitió ver “que debajo de la cobertura y la apariencia de una nación en grado de alta cultura, permanecía latente la estructura de una nación de tipo colonizado” (Martínez Estrada, citado en Catanzaro, 2011:224). Es allí donde apareció el método radiográfico como imagen que facilita captar la realidad profunda de una sociedad.

Para indagar el “régimen totalitario” instaurado con la dictadura de Uriburu, Martínez Estrada encontró en su tiempo convulsionado elementos repetidos desde el fondo de los tiempos y que estallaron en la crisis (a esos elementos los denominó “invariantes”). La escritura afectada y contrariada de este diagnóstico por imagen radiográfica, dan la ilusión de inmovilismo histórico característico de la sociedad argentina, inmovilismo que Gisela Catanzaro interpreta bajo la categoría de “historia mineral”:

“¿Cuál es la revelación que tiene lugar en *Radiografía de la pampa*? Que la historia nacional argentina no es historia sino naturaleza, que lo que surge como dinamismo es una fachada de la eterna repetición, que en América la alta cultura es la encarnación de la barbarie y no su negación, que el espíritu es un hueso y la vida, mineral: un mero *esto*” (Catanzaro, 2011:229).

La interpretación de Catanzaro sobre el ensayo de Martínez Estrada nos resulta interesante para pensar, aún con todas las salvedades y diferencias, la idea del tiempo en Centeno, para quien el derrocamiento de Yrigoyen no fue un hecho de barbarie sino una “fecha feliz”, como lo expresó en una de sus monografías²⁸. Sobre este punto volveremos más adelante.

²⁸ “En los anales argentinos septiembre tiene su historia trágica; a saber: El 20 de este mes de 1820 López de Santa Fe vence a Dorrego en el Gamonal. El 16 de dicho mes de 1841 Acha con su pequeña división de salteños, derrota, tras sangrienta pelea, al fraile Aldao y General Bevalídez en Angaco – En Famaillá el 19 de 1841 Oribe bate a Lavalle [...] El 6 de Septiembre de 1930 cayó don Hipólito Yrigoyen y fue el único día y fecha feliz del trágico septiembre” (Centeno, 1935c: 85-86- sic-).

En ambos escritores se percibe un acercamiento al tiempo que encuentra puntos de conexión y que se expresa en imágenes: la “radiografía”, por un lado, y los “cachivaches”, por el otro. En el caso de la primera figura, la radiografía muestra lo estructural (el sistema óseo) con aquellos elementos que no “pueden corregirse” (una desviación de columna, por ejemplo). En complemento, la metáfora del “cuartito de los cachivaches” da cuenta de lo que permanece en la casa con el correr de los años y generaciones (las antiguallas cubiertas de polvo).

La idea que la historia se conforma por repeticiones y retornos de lo reprimido llegó a Martínez Estrada vía el psicoanálisis freudiano. En Centeno esta concepción metaforizada en los objetos en desuso, la heredó del romanticismo costumbrista de Ricardo Palma.

Ahora bien, la figura de la “historia mineral” propuesta por Catanzaro para describir la óptica martinezestradiana puede vincularse con la metáfora del “lingote” empleada por Centeno. Si para el primero la historia pareciera no poder cambiarse, en el salteño se activa otra percepción, puesto que el lingote puede pulirse como un mineral en bruto, aunque preserve cierta estructura.

En definitiva, lo interesante en Centeno es su percepción acerca de la historia (como objeto de conocimiento) en tanto un conjunto de “cachivaches” que conviene limar y barnizar, para interpretar y construir un relato; relato que – a su vez – habrá que someter a un nuevo proceso de pulido que nos permita iluminar los “derroteros” de la Patria.

Por último, la construcción de la ficción histórica en Centeno asumió – según su apreciación - la forma de un tejido, por esta razón entendió que sus crónicas estuvieron conformadas por “elementos eruditos” y “mal hilvanados”. En este punto, la calificación de su actividad como escritor se asemejó a la de un tejedor o sastre, complementaria a la concepción del historiador como restaurador de objetos viejos.

¿Intelectual de provincia? Diálogos y tensiones en la construcción de una historia nacional/provincial en tiempos del Centenario

“Bellos paisajes tan capaces de entrarse en el alma se ven pocas veces; quisiera retratar con exquisita fidelidad, amadas reminiscencias ya filiales, ya geográficas, que iremos narrando antes que se nublen en el tiempo, que se borren para siempre”
FRANCISCO CENTENO (1929)

Francisco Centeno se auto-percibió como tejedor de historias “mal hilvanadas”, como un artesano. La época en la que este salteño se formó estuvo marcada por la Generación del 37, por lo que se encuentra alejada del surgimiento del término “intelectual”. Como advierte Carlos Altamirano el empleo de este sustantivo que sirve “para designar un grupo social o un actor de la vida pública” se produjo hacia 1881 con la inscripción del vocablo en el *Primer diccionario etimológico de la lengua española* (Altamirano, 2013:17). En Hispanoamérica se incorporó por primera vez “intelectual” en el clásico *Ariel* de José Enrique Rodó y, de modo radical, en 1905, en la conferencia titulada *El intelectual y el obrero* del peruano Manuel González Prada (Altamirano, 2013:25).

Para comprender mejor la cuestión de los intelectuales, volvamos sobre un rasgo que ya mencionamos en Centeno: la permanente necesidad de reciclar los desechos de la Historia que aparece asociada a las vertiginosas transformaciones de principios de siglo XX, el resquebrajamiento del esquema tradicional-oligárquico.

En un trabajo clásico sobre la política argentina entre 1880 y 1916, Natalio Botana explica las características de la propuesta de Juan Bautista Alberdi, sintetizada en una fórmula prescriptiva que tuvo su traducción institucional en la Constitución Nacional de 1853 y sentó las bases del régimen implantado en 1880. En esta fórmula se ensayó provocar “un trasplante cultural”, en rechazo de la cultura tradicional de origen hispánico “que impide el cambio y la innovación” y optar por el modelo “de los países europeos en trance de edificar una sociedad industrial”, teniendo como ejemplares a Inglaterra, Francia y Estados Unidos (Botana, 1985:45).

Esta fórmula alberdiana que habilitó a un excepcional proceso migratorio, tuvo una contradicción estructural: propuso lo tradicional en el orden de la política, y el progreso y la democratización social en el espacio de la sociedad civil. De esta manera se defendió un orden político conservador, al mismo tiempo que se alentó el desarrollo de una sociedad más igualitaria a partir de la apertura a “una cultura universal” y la puesta en práctica de una ley de educación común que “creaba nuevas oportunidades de ascenso social” (Botana, 1985:222).

Esta contradicción estructural estalló durante las celebraciones del primer Centenario de la República, tiempos en los que peligraba la concentración del poder en manos de la oligarquía. Paradójicamente la misma elite que había impulsado la inmigración como política de “civilización” nacional, recibió de estas poblaciones la mayor resistencia y lucha en contra del “orden conservador” impuesto, principalmente por la circulación de ideas revolucionarias: el socialismo, el anarquismo, el comunismo y la organización sindical.

En este marco, podemos establecer la relación – al menos tangencial – entre Francisco Centeno y el movimiento del “primer nacionalismo cultural”²⁹ puesto que en estos intelectuales se proyectó la búsqueda de las “raíces” de la argentinidad, en un país en proceso de transformación asociada al cosmopolitismo. En el agitado período del Centenario se produjeron los “primeros intentos sistemáticos dentro de la elite intelectual por configurar un concepto sintético de nacionalidad e identidad para toda la Argentina” (Lagos, 2014: 215). En este sentido, los integrantes de la intelectualidad hegemónica como Ricardo Rojas tuvieron un rol destacado en la conformación de una “conciencia de nación en la población del país”, pero también en la legitimación o justificación de la

²⁹ Definimos al pensamiento de Francisco Centeno como “conservador” aunque la categoría tenga sus matices y tensiones; coincidimos con José Luís Romero en que “los conservadores” son mucho más que sus “actitudes políticas”, son una especie de “celadores de la preservación de las estructuras básicas” (1986: 10-11). Las “ideas conservadoras” declaran “el riesgo que corre el sistema básico sobre el que está constituida la sociedad” e instan a “contrarrestar rápidamente toda amenaza para devolverle al sistema su integridad y su plena vigencia”. Los “conservadores” están “ligados a las estructuras tradicionales y a sus fundamentos”, sea por fuertes intereses económicos, prejuicios o porque se consideran “herederos históricos y mandatarios” de quienes instituyeron las “estructuras originarias de la sociedad” (Romero, 1986: 10).

elite gobernante de la que formaron parte (Lagos, 2014: 215), esto explica el duro rechazo al gobierno de Hipólito Yrigoyen.

“Es altamente sensible ver cómo en las grandes capitales del país, no se observan – salvo raras excepciones – sino arterias bautizadas con nombres de argentinos, civiles y militares, y hasta de ilustres desconocidos, en cuya chifladura lleva la delantera el Consejo Deliberante de la Capital Federal, autoridad que, apenas cae en Europa alguna mediocridad gringa, que no nos conoció ni política ni geográficamente, porque son de una ignorancia crasa con respecto a nosotros y a nuestra América, ya salen a chillar socialistas, a fin de que se mude el nombre de alguna calle, aun cuando recuerde alguna proeza del Ejército Argentino, por el nombre del europeo muerto. Cualquiera día veremos que pujarán para que entre aquellos homenajes figuren los ácratas rusos Lenin y Trotsky” (Centeno, 2011a [1929]: 52-53).

Si bien el diálogo de Centeno con el movimiento del “primer nacionalismo cultural” se conectó en la necesidad de “descubrir” los elementos característicos de la identidad argentina (entendida como una esencialidad), este presentó sustanciales diferencias; Ricardo Rojas centró su monumental obra de *Historia de la Literatura Argentina* en la mitificación de *Martín Fierro* como poema épico nacional, proyecto que tuvo una fuerte base en la Universidad de Buenos Aires. En cambio, Centeno profundizó con idolatría en *Facundo* y prefirió “divulgar” algunos “recuerdos” de “la Patria” a partir de la escritura de tipo costumbrista cuya influencia recibió del peruano Ricardo Palma³⁰. Este salteño, además, se

³⁰ Aunque ambos buscaron la conformación de la “nación”, Ricardo Rojas y Domingo Faustino Sarmiento tuvieron enormes diferencias signadas - lógicamente - por la época de sus producciones intelectuales. Para Rojas, la nación argentina era pensada desde “el presente y en función de una nación real y existente, la cual era mayoritariamente criolla o mestiza, que contaba con una población inmigrante en constante crecimiento, pero también conservaba, en muchas de sus provincias, comunidades indígenas”. En contraposición, para los pensadores de la segunda mitad del siglo XIX y los positivistas de los primeros años del siglo XX, la nacionalidad se alzaba como una construcción utópica, es decir, estaba “afincada en el futuro” (Lagos, 2014: 219), por esta razón estos intelectuales abogaron por “perpetuar la tradicional panacea liberal: la inmigración europea” (Hale, 1991: 31).

preocupó por transmitir la memoria histórica a partir de la donación de libros a las bibliotecas populares de Salta, favorecido por su cargo en la Cancillería, prácticas que realizaron también Domingo Faustino Sarmiento y Nicolás Avellaneda³¹.

Es decir, Francisco Centeno se interesó en “preservar” la nación frente al “cosmopolitismo” creciente³², pero se distanció del “primer nacionalismo cultural”, inclusive mediante la crítica a uno de sus principales referentes, Ricardo Rojas, de quien señaló su desconocimiento sobre las realidades del Norte:

“No obstante lo que hemos dicho sobre puntos geográficos salteños, vamos a recordar un dislate del celebrado literato Ricardo Rojas, quien dijo en La Nación de 1925 que la extensión de la provincia de Salta en los años de coloniaje y Revolución de la Independencia, sólo comprendía a Orán y a Jujuy” (Centeno, 2011a[1929]:66).

En el mismo momento en que Centeno empezó a preocuparse por la divulgación de esos “recuerdos que ya se nos esfuman” de la historia Argentina, en Salta se inició la construcción de una historiografía local preocupada por la mitificación de Martín Miguel de Güemes como patriota nacional (Villagrán, 2010). En los inicios de 1900, la tradición hispánica resistida en un principio por la clase dirigente de Buenos Aires, fue revalorizada en la reescritura de la Historia; la coronación de Güemes, en este sentido, sirvió para establecer un vínculo estrecho entre los sectores dominantes porteños y la aristocracia salteña: a los primeros, la construcción del héroe gaucho le valió para consolidar un modelo de argentinidad en el que claramente se ponía en el centro a la población criolla que había participado de la Revolución (en oposición a los

³¹ “La sociedad moderna ha inventado la Biblioteca popular; y estamos desde entonces todos llamados a tomar participación en el apostolado sublime. El que da un libro para el uso del pueblo hace el pequeño don de su valor pecuniario y enciende una antorcha perenne, y abre una fuente de elevados sentimientos, para ilustrar y regenerar la existencia moral e intelectual de centenares de hombres” (Avellaneda, 1991 [1870]:131).

³² Como explica Charles Hale, el término “cosmopolitismo” a principios del siglo XX en Argentina ya “no se refería a influencias culturales europeas en la elite, sino más bien al materialismo y el radicalismo político de los inmigrantes recientes” (Hale, 1991: 36).

extranjeros) y, a la segunda, la incorporación de una figura local en el panteón nacional le admitió posicionarse de manera favorable en el desigual esquema capital-interior³³.

En resumen, en el ámbito provincial salteño, sobre todo en los círculos dominantes, apareció, hacia los primeros años del siglo XX, la necesidad de producir un relato histórico propio que pudiera posicionar favorablemente a las clases que se encontraron con la disolución del orden tradicional en un acelerado proceso de modernización. En este marco, Francisco Centeno, se interesó en la divulgación de un pasado que aunque presentaba situaciones desdichadas, se alzaba como una opción frente al “agudo pauperismo de roja bandera e incendiarias y exóticas huelgas” provocadas por la inmigración (Centeno, 1929[1919]: 129).

La apelación al pasado fue una característica constante en las monografías de este bibliotecario, sobre todo en las narraciones de su historia familiar vinculada al comercio de ganado de mulas, como actividad asociada a la nobleza, y la participación de sus ascendientes en las guerras por la Independencia:

“Las elites locales también tienen la necesidad de construir nuevos nexos que las afirmen en el nuevo esquema independiente, embebido del liberalismo decimonónico. Porque en realidad los grupos dirigentes salteños del siglo XIX no son viejos, están también necesitados de construir una historia y un pasado que los legitime. [...] La elite local no tiene fronteras fijas ni valores estáticos. Está en un permanente proceso de construcción material y simbólica. Se suma a los atributos diferenciadores como el color blanco de la piel, el origen europeo, el linaje, la participación en la gesta de la independencia, el origen ganadero

³³ El trabajo intelectual de las elites provinciales fue crucial para la conformación del Estado-nacional. Sin embargo, el creciente proceso de centralización en Buenos Aires, obligó a los intelectuales de los sectores conservadores del “interior” a fabricar sus historias locales. Al igual que en Salta, en Corrientes, por ejemplo, el campo intelectual provincial utilizó la figura de José de San Martín, nacido en Yapeyú, como táctica para ganar “reconocimiento en el ámbito nacional”, valiéndose de la supuesta “importancia de la provincia como entidad autónoma y como factor clave en el proceso de organización institucional argentino” (Leoni de Rosciani y Quiñonez, 2001: 305-306).

de la fortuna familiar, aunque quizás tal caudal de riqueza no existiera” (Justiniano, 2005: 18).

La bohemia de su tiempo. Palma, Centeno y las tradiciones

“Toca a la juventud hacer algo para evitar que la tradición se pierda completamente. Por eso, en ella se fija de preferencia nuestra atención, y para atraer la del pueblo creemos útil adornar con las galas de romance toda narración histórica”.
RICARDO PALMA (1872)

En la segunda mitad del siglo XIX se produjo en Salta el proceso de conformación de una historiografía local. Como parte de esta tarea, algunos escritores de la elite provincial publicaron sus primeras “revisiones” al pasado, como es el caso de Bernardo Frías y sus *Tradiciones históricas de Salta*, una compilación de 17 escritos costumbristas repartidos en 7 volúmenes impresos entre 1923 y 1930 y entre 1976 y 1978..

La escritura de las tradiciones en Salta se nutrió del modelo iniciado por el peruano Ricardo Palma (Lima, 1833-1919), quien tuvo una enorme recepción en los sectores dominantes letrados de la provincia (Palermo, 2011:44),

El género “tradición” sustituyó desde Hispanoamérica al costumbrismo español difundido hacia la última etapa del siglo XVIII. La tradición consistió en una “expresión romántica” que fusionó el costumbrismo y el cuento-ficción (Núñez, 1979: 11); en el caso de Palma, este escribió motivado por los violentos sucesos y la crisis político-económica del Perú durante los primeros años de la Independencia. El cronista limeño se refugió en la “evocación” de los tiempos coloniales a partir de la escritura de las costumbres de quienes lo conformaron y legaron su experiencia:

“Volver la mirada al pasado común (inventándolo, si era necesario) era una forma de enjuiciar el presente y sus testimonios, un modo de colmar un vacío que se tendía desde la actualidad alborotada hasta el futuro incierto, paralizando o

comprometiendo los esfuerzos por organizar la primera república [del Perú]" (Oviedo, 1976: 9).

Hacia 1887, Palma fundó un grupo romántico denominado "los bohemios" con el objetivo de "evitar" que se "pierdan las tradiciones" y de "atraer al pueblo" si fuera necesario con "adornos" a la "narración histórica". El éxito de la publicación de estas tradiciones radicó, justamente, en la incorporación del relato popular, la ironía, la sátira y los modismos propios de los sectores no dominantes en la sociedad limeña de la época. De esta manera, el ensayista peruano creó un género mestizo entre la historia y la literatura, poniendo al servicio del discurso histórico la espontaneidad de la oralidad en la narrativa literaria.

En cuanto al concepto de "bohemio", Centeno continuó en la línea de Palma. En 1899, el peruano publicó una reedición de *La bohemia de mi tiempo*, en la que "reconstruyó" el surgimiento – entre 1848 y 1860 – de una generación "apasionada" por la literatura. Los "bohemios", para Ricardo Palma, tuvieron un conocimiento privilegiado por vivir en un momento histórico fundante³⁴. Este romántico entendió que sus escritos se convertirían con el tiempo en fuentes ineludibles de conocimiento: "cuando el presente sea lejano pasado, estas páginas serán estimadas por los desempolvadores de antiguallas" (Palma, 1899: 3).

En el caso de Centeno, la figura del "bohemio" se relacionó con el "notable", durante los primeros años del siglo XX. Los notables "aprovechaban las ambigüedades de un capital inespecífico ligado a un apellido ilustre, a las expectativas implícitas sobre una identidad social que se vinculaba naturalmente a las letras, a las leyes, al gobierno como una actividad entre otras, o como profesión-destino" (Martínez, 2013: 176).

³⁴ "Tócome pertenecer al pequeño grupo literario del Perú, después de su Independencia. Nacidos bajo la sombra del pabellón de la República, cumplíanos romper con el amaneramiento de los escritores de la época del coloniaje, y nos lanzamos audazmente a la empresa. Y, soldados de una nueva y ardorosa generación, los revolucionarios bohemios de 1848 a 1860 luchamos con fe, y el éxito no fue desdeñoso para con nosotros (Palma, 1899: 72).

En la figura del “notable” coexistieron una gran cantidad de funciones, desde las actividades diplomáticas a la producción literaria y humanística. Este arquetipo de intelectual se asemejó al *escritor gentleman*, propio de la generación de 1880, es decir, un pensador cuya producción es consecuencia y continuidad de una privilegiada posición sociopolítica (Altamirano y Sarlo, 1997 [1983]:168). Como referentes de esta tipología, Oscar Terán (2015) menciona a Lucio Mansilla, Eduardo Wilde y Miguel Cané; este último, autor del clásico *Juvenilia* publicado en 1884. Resulta interesante el ejemplo de Cané, puesto que se desempeñó como Ministro de Relaciones Exteriores en 1893, durante la presidencia de Luís Sáenz Peña, es decir, tuvo a su cargo la dependencia estatal donde trabajó Francisco Centeno como bibliotecario.

La escritura de Cané puede caracterizarse por el lamento “típico de las épocas de cambio” (Terán, 2015:114), por una mirada nostálgica sobre el pasado. Este abogado impulsó desde sus funciones públicas el proceso de modernización, sin embargo no dudó en criticar duramente sus consecuencias. En contraposición, en Centeno no se evidencia una postura firme respecto de la necesidad de modernizar al país; en todo caso, sí se postula una política de “progreso” pero orientada hacia el Pacífico (más cercano a Salta) en lugar del Litoral.

A diferencia de una buena parte de los hombres “notables”, el perfil de Centeno se centró en su formación “autodidacta”. Por esta razón, su figura presentó características singulares para su tiempo: se autocalificó como un “bohémio provinciano”, apartándose de la elite intelectual de la Generación de 1880 y de los principales referentes del movimiento cultural del Centenario. Si revisamos los diccionarios de la época, la idea de “bohémio” se contrapone a la del intelectual, puesto que el primero es una “persona de costumbres libres y vida irregular y desordenada”, mientras que el segundo está “dedicado preferentemente al cultivo de las ciencias y letras” (Real Academia Española, 1925).

La universidad, en contraposición a Joaquín V. González y Ricardo Rojas, por ejemplo, no fue un espacio central para Centeno. En su lugar, le otorgó importancia a las bibliotecas populares y algunas revistas

científicas en las que participó con el envío de artículos, tal es el caso de la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, fundada por Estanislao Zeballos entre 1898 y 1923 (Shaw et al., 2010). En este punto, resulta acertada y pertinente la observación de Carlos Altamirano quien entiende el funcionamiento de la vida intelectual como “microsociedades”:

“Por importante que sea el papel desempeñado por la universidad en la producción de conocimientos y en la generación de élites culturales, ella no abarca todas las esferas de la vida intelectual. Hay contextos de sociabilidad que no poseen estructura y reglas institucionales como la universidad o las academias, pero que son ámbitos característicos de la actividad de los hombres de ideas, escritores y artistas. En esos espacios, compuestos por quienes considera sus iguales, sean amigos, compañeros de discusión o miembros de su misma fe ideológica o estética, el intelectual intercambia ideas y somete a pruebas las propias” (Altamirano, 2013:139).

En cuanto a la obra de Ricardo Palma, esta no tuvo demasiada repercusión en la región rioplatense, excepto por la reconocida figura de Pastor Servando Obligado (1841-1924), autor de las *Tradiciones argentinas*, cuyo último tomo contó con la presentación del tradicionista limeño. Sin embargo, los escritos del peruano alcanzaron mayor difusión en el noroeste argentino, sobre todo en la obra de Bernardo Frías (1866-1930) y Juana Manuela Gorriti (1816-1892), salteña amiga de Palma³⁵, considerada por la crítica literaria como una de las fundadoras de la literatura nacional peruana (Núñez, 1979: 30). Es decir, el género “tradicción” iniciado en Perú, se expandió por los mismos caminos que unieron comercialmente a la actual provincia de Salta con el espacio andino en tiempos coloniales³⁶. En este sentido, entendemos que el

³⁵ “Los bohemios la tratábamos [a la ‘señora Gorriti’] con la misma llaneza que a un compañero, y su casa era para nosotros un centro de reunión” (Palma, 1899: 14).

³⁶ Estuardo Núñez señala que el costumbrismo en Hispanoamérica tuvo como influencia principal al relato de los españoles Modesto Lafuente, Serafín Estébanez Calderón y Mariano José de Larra, entre los destacados. Este autor subraya además, que el género

proyecto de Ricardo Rojas de elaboración de una *Historia de la literatura argentina*, encuentra como límites a las cartografías preexistentes a la conformación del Estado argentino, rutas que atraviesan actualmente las literaturas en provincias periféricas y de frontera como Salta³⁷.

Ahora bien, nos interesa poner en relación los escritos de Ricardo Palma con las monografías de Francisco Centeno, vinculación que consideramos estrecha por sus intereses, sus trayectorias y por las características de sus obras.

La primera coincidencia entre estos “tradicionalistas” se encuentra en sus funciones públicas como directores de biblioteca, es decir, ambos mostraron vocación de coleccionista y preocupación por preservar el archivo documentado. Estos “bohemos” se desempeñaron como bibliotecarios en forma paralela: el salteño dirigió la Biblioteca de la Cancillería desde 1884 hasta 1916, mientras que el peruano lo hizo con la Biblioteca Nacional de Lima desde 1883 hasta 1912.

Como ya hemos trabajado, Centeno sostuvo que la divulgación de algunos documentos implicaba un ejercicio de memoria, puesto que permitía dejar registrado para las generaciones futuras aquellos “recuerdos que ya se nos esfuman” sobre “los anales salteños y argentinos”. Con el mismo sentido, Ricardo Palma, en una de sus tradiciones titulada *Un virrey y un arzobispo (Crónica de la época del trigésimo virrey del Perú)*, sugirió:

“La época del coloniaje, fecunda en acontecimientos que de una manera providencial fueron preparando el día de la

“tradicción” se nutrió fundamentalmente de una vertiente anglosajona encabezada por Walter Scott y Washington Irving (Núñez, 1979: 9).

Por su parte, el historiador y bibliotecario salteño Gregorio Caro Figueroa, detalla los autores más leídos por el cerrado círculo letrado de Salta hacia la segunda mitad del siglo XIX, entre ellos se encuentra el español Mariano José de Larra y el inglés Walter Scott, ambos escritores mencionados por Núñez (2002: 50). Estos datos confirman el lugar destacado de la literatura romántico-costumbrista en las escasas bibliotecas y espacios de lectura provinciales.

³⁷ Santiago Sylvester en el libro *La identidad como problema. Sobre la cultura del Norte* realiza una crítica a las antologías literarias “nacionales”, advirtiendo sobre la escasa información acerca de las literaturas en el noroeste argentino o el tono pintoresco de los editores al momento de trabajar con estos materiales (Sylvester, 2012: 95). Para este autor, Ricardo Rojas escribió una obra “pionera” y “con aciertos indudables”, pero su “voluntad integradora” de la literatura del país en los cuatro tomos de *Historia de la literatura argentina*, evidencia el poco “afinamiento” a la poesía de las provincias.

Independencia del Nuevo Mundo, es un venero poco explorado aún por las inteligencias americanas.

Por eso, y perdónese nuestra presuntuosa audacia, cada vez que la fiebre de escribir se apodera de nosotros, demonio tentador al que mal puede resistir la juventud, evocamos en la soledad de nuestras noches al genio misterio que guarda la historia de ayer de un pueblo que no vive de recuerdos ni de esperanzas, sino de actualidad.

Lo repetimos: en América la tradición apenas tiene vida [...] Sea por la indolencia de los gobiernos en la conservación de los archivos, o por descuido de nuestros antepasados en no consignar los hechos, es innegable que hoy sería muy difícil escribir una historia cabal de la época de los virreyes” (Palma, 1997a [1893]:150)³⁸.

En relación al cronista salteño, además de dejar registradas las “evocaciones” y ordenar los archivos en calidad de bibliotecario, tuvo un intenso trabajo con las bibliotecas populares, a las cuales les donó libros asiduamente; al igual que el peruano Palma, Centeno advirtió también sobre la “indolencia” de los gobiernos provinciales frente a los libros y documentos históricos tal como relata en su monografía *Facundo en el Valle de Lerma*:

“Durante nuestra larga vida burocrática de la Casa Rosada, hemos tenido constantemente el cuidado de enviar libros de los que existían duplicados a la biblioteca popular de la Capital [de Salta], Francisco Alsina, de la Merced y Cachi, etc., sin haber recibido aviso de recepción y como siempre, ni las gracias” (Centeno, 1929[1919]: 122).

³⁸ Cuando citamos las tradiciones de Ricardo Palma, señalamos que no tenemos información concreta sobre la fecha de publicación de cada una de ellas, por eso colocamos el año de la edición de la primera compilación de *Tradiciones peruanas*.

En cuanto a la influencia de las *Tradiciones peruanas* en Centeno, hacia 1900, Ricardo Palma publicó *Cachivaches*, una compilación de sus artículos literarios, y en 1906 editó *Mis últimas tradiciones peruanas y Cachivachería*. En este punto, recordemos la figura de los “cachivaches” con la que el “bohémio provinciano” tituló una de sus principales monografías; esta metáfora da cuenta de una forma de concebir la historia y la memoria en ambos escritores: en uno y otro se construyó el relato histórico a partir de lo anecdótico y fragmentario, es decir, desde los objetos en desuso de la Historia (con mayúscula).

En Centeno identificamos una escritura que intenta rigurosidad, puesto que se muestra con cierta precisión las fuentes (archivos de la diplomacia argentina). Palma, en cambio, tuvo una impronta marcadamente literaria. Más allá de las diferencias, en ambos cronistas se utilizaron frecuentemente las notas de color como forma de acceso a los ambientes de sus regiones en tiempos pretéritos:

“El tucumano don Ignacio López, comerciante de Salta, solía decir, con gracia profética, que en cuanto oyera el silbato de la locomotora penetrar en la ciudad capital, por entre los cerros abiertos para dar paso al río Mojotoro, se apretaría el gorro para Bolivia” (Centeno, 1929[1919]: 128).

“Doña Leonor de Vasconcelos, bellísima española y viuda de Alfonso Yáñez, decapitado por el corregidor de Potosí, había venido de Lima resuelta a vengar a su marido, y ella era la que, tan mañosamente y poniendo en juego la artillería de Cupido, atraía a su casa al virrey del Perú. Para doña Leonor era el príncipe de Esquilache el verdadero matador de su esposo” (Palma, 1997b [1893]:227).

El género “tradición”, al igual que su antecesor el “costumbrismo”, se caracterizó por visibilizar la singularidad de los escenarios y personajes de un país o región, rescatando las frases o dichos del pueblo y los vocablos de significación especial (Núñez, 1979: 9).

“Existía en Lima, hasta hace cincuenta años, una asociación de mujeres todas garabateadas de arrugas y más pilongas que piojo de pobre, cuyo oficio era gimotear y echar lagrimones como garbanzos. ¡Vaya una profesión perra y barrabasada! Lo particular es que toda socia era vieja como el pescado, fea como un chisme y con respuntes de bruja y rufiana. En España débanlas el nombre de plañideras; pero en estos reinos del Perú se las bautizó con el de doloridas o lloronas” (Palma, 1997c. [1893]: 250).

Al igual que el limeño cuando describió a las *lloronas*, Centeno lo hizo sobre un personaje típico de Salta con el que se sintió identificado en los años de su juventud, el *peje*³⁹:

“Los pejes – como se les llamaba a los jóvenes dependientes – solíamos ser los que transportábamos de un negocio a otro las repletas talegas de metales sellados.

[...] El peje era un simpático cadete que en la curiosa nomenclatura comercial se le designaba con aquel apodo. Aspirante a llegar a experto dependiente de gran casa de comercio, carrera en que tenía que ascender escalón por escalón, hasta arribar a la cima, y luego ser idóneo y hasta socio del patrón, sujeto que jamás dejaba de poner una cara áspera, ya que con el peje observaba el propio procedimiento que con él se tuvo en tiempos pretéritos, cuando se inició y él también buscaba suficiencia y fue peje” (Centeno, 2011a[1929]: 59-60).

Otra de las características comunes en Centeno y Palma, se encuentra en el registro conversacional, puesto que sus relatos no siguen una línea temática, sino un esquema vinculado a la oralidad, en la que el autor “dicen en voz alta” lo que “va recordando”. Esta narrativa aunque se

³⁹ En el capítulo IV nos detenemos en otros personajes singulares de la vida urbana contemporánea en Salta, descritos en las películas de Lucrecia Martel: “la chinita” y “el changuito”. Profundizamos en estas figuras desde una mirada histórica, puesto que remiten al pasado colonial. El “peje” caracterizado por Centeno es – según lo define el *Diccionario de Regionalismos de Salta* – el “cadete de tienda. Empleado de poca importancia. Adj. Tipo insignificante” (Solá, 1975: 255).

presente como espontánea, tiene un uso estratégico de seducción al lector, atracción que se logra justamente por los recursos que remiten al canto popular, a las frases no estructuradas por la gramática escrita. Este registro conversacional es en alguna medida declarado por estos cronistas, puesto que en ambos aparece una especie de justificación por los largos paréntesis en los que suelen incurrir:

“Con que pedimos excusas por echarnos por esos cerros de Ubeda como escapados del tema y materia que hemos escogitado para nuestro trabajo a que luego retornaremos. Es una digresión que vale la pena” (Centeno, 1929[1919]: 122).

Y va de digresión. Los maldicientes decían en Lima que, durante los primeros años de su gobierno, el excelentísimo señor virrey don Manuel Amat y Juniet, caballero del hábito de Santiago y condecorado con un cementerio de cruces, había sido un dechado de moralidad y honradez administrativa (Palma, 1997d [1893]: 71-72).

Hecha las salvedades anteriores en descargo de mi conciencia de cronista, pongo punto redondo y entro en materia (Palma, 1997e [1893]:102).

Un aspecto importante que identificamos en estos “bohemos” es la conciencia de encontrarse en un momento fundante o bisagra de sus respectivos países. En uno y otro aparece la necesidad de reflexionar sobre la independencia de lengua americana; recordemos que luego de los procesos revolucionarios, en Hispanoamérica se originaron una serie de debates acerca de los idiomas nacionales y el rol de la Real Academia Española en esta problemática⁴⁰. Tanto en Centeno como en Palma se hace explícita una postura propia del romanticismo: la lengua nacional se nutre de los usos populares, por lo que no habría que imponer un esquema

⁴⁰ Una interesante recopilación de los debates en torno al idioma nacional en un país que atraviesa las primeras décadas de su independencia, la encontramos en la antología titulada *La querrela de la lengua en Argentina* de Fernando Alfón (2013)

dogmático sobre el lenguaje. En la monografía *Ramo Matizado*, el bibliotecario salteño reseñó la “exaltada polémica” entre “dos colosos”, el “inmortal sanjuanino” Sarmiento y el “lingüista e ilustre venezolano” Andrés Bello: para el argentino, “al lenguaje lo creaba y enriquecía el pueblo” que incorporaba “miles de expresiones netamente americanas” al diccionario de la Real Academia Española; en oposición, Bello afirmaba de modo “rotundo” que “debíamos ser en América esclavos de la meticulosa academia española” (Centeno,1935b:36).

En el marco de estos debates, Centeno se posicionó frente a su propia escritura, manifestación que se encuentra en el epígrafe con el que inicia *Virutas históricas*: “Si estas crónicas estuvieran compuestas en estilo castizo e impecable lenguaje, no serían más”.

La forma de concebir la tradición es otra diferencia a destacar entre Centeno y Palma. Sugerimos para el primero una mirada conservadora que podemos definir en base a Eric Hobsbawn: “[las tradiciones] son “un grupo de prácticas, normalmente gobernadas [...] y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado” (Hobsbawn, 1986:8). En cambio, el limeño puede ser caracterizado por una lectura más abierta, puesto que no juzgó a los actores y a sus prácticas en las escenas representadas.

En resumen, Francisco Centeno continuó con el proyecto “bohemio” de Ricardo Palma, sobre todo por su interés en “preservar la memoria” desde la escritura costumbrista. Este proyecto incluyó la producción y circulación de textos a partir de la tarea de bibliotecario, rol que tanto el salteño como el peruano desempeñaron paralelamente. Finalmente, en ambas personalidades se hizo manifiesta la clara conciencia acerca del momento álgido y fundante en sus países.

Las luciérnagas y el narrador (un siglo después)

“Relatar historias es el arte de saber seguir contándolas, y se pierde cuando las historias ya dejan de ser retenidas. Se pierde porque ya ni se hila ni se teje en el telar, mientras se las escucha”

WALTER BENJAMIN (1986)

En *Supervivencia de las luciérnagas*, Georges Didi-Huberman reseña un célebre ensayo de Pier Paolo Pasolini titulado originalmente *El vacío del poder en Italia* (2012a:21). En este artículo el artista desarrolla el “genocidio cultural” o el “verdadero fascismo” luego de los tiempos de Mussolini: “las luciérnagas, esas señales humanas de la inocencia” han sido aniquiladas por la feroz luz de los reflectores del fascismo triunfante (Didi-Huberman, 2012a:19)

“¿Hay que entender, entonces, que el improbable y minúsculo esplendor de las luciérnagas, a ojos de Pasolini [...] no metaforiza otra cosa que la humanidad por excelencia, la humanidad reducida a su más simple poder de hacernos una señal en la noche?” (Didi-Huberman, 2012a:22).

Empezamos el capítulo con el epígrafe que apertura el último tomo de *Virutas Históricas* de Francisco Centeno (1935): “Estas fuentes no son luminosas, pero en ellas existen luciérnagas que alumbrarán rumbos y derroteros desconocidos”.

Francisco Centeno fue un bibliotecario y “archivero” que tuvo bajo su “cuidado” documentos inéditos y “originales” (Centeno, 2011b [1929]: 169). Lo “propio del archivo es su laguna, su naturaleza horadada”, el archivo tiene un tono grisáceo y pálido, por el tiempo que transforma la materialidad de los papeles y por el color de las cenizas de lo quemado y sustraído (Didi-Huberman, 2012b:18). El archivo se conforma por aquello que pudo sobrevivir de las guerras. El archivo es un sobreviviente de la barbarie.

La madera sirve para fabricar papel y extraer “virutas”. Probablemente, Centeno pudo advertir la delicadeza de su trabajo: el

archivo que conservó con tanto esmero no se componía- a su entender - por pilas de papeles, sino por débiles restos del pasado. Entonces, se dio cuenta que su obra lo trascendía, como *Facundo* trascendió a Sarmiento.

Este “bohemio provinciano” recibió del pasado fragmentos, apenas unas huellas que le sirvieron para iluminar aspectos de su contemporaneidad. Con estos vestigios “hiló” narraciones.

Quien cumple la función de narrador toma la experiencia propia o que le ha sido legada, y la transmite como experiencia para aquellos que escuchan su historia, una comunidad de oyentes que continuarán la narración, como un tejido que se hilvana colectivamente (Benjamin, 1986 [s.f.]). Como buen narrador, Centeno supo que sus monografías escondían la potencia de desarrollarse luego de mucho tiempo; por esta razón dejó una serie de metáforas que sintetizan un modo de entender la memoria como una colección de objetos en desuso, de “virutas” y “cachivaches”, que hay que recoger de las cenizas de la Historia.

Desde una oficina de la Cancillería de la Nación, Centeno organizó una biblioteca, una parte minúscula del universo, y lo hizo movilizado por el horror de perder las tradiciones que, de algún modo, estaban allí documentadas. Le tuvo miedo a la democracia, reaccionó ante “tanta bandera roja”, no quiso trabajar para el gobierno de Yrigoyen. Fue un conservador, es cierto, pero no todos los conservadores fueron como él...

...Casi un siglo después, una luz fugaz nos ilumina. Son los frágiles recuerdos del pasado. Son las inocentes luciérnagas. Pasaron como un relámpago entre los sueños.

IV. “Mójese el cabellito, esa agüita es una bendición”.

Narrativas heterogéneas: discurso, identidad y tiempo en el cine de Lucrecia Martel

“Mójese el cabellito, esa agüita es una bendición”. Narrativas heterogéneas: discurso, identidad y tiempo en el cine de Lucrecia Martel

Otras veces el tiempo se quedaba quieto en los valles.
MANUEL J. CASTILLA (1957)

Recuerda Gabriel García Márquez (2002) uno de los mitos de su infancia: la Ciénaga Grande... su abuelo, el coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía le había dicho en uno de sus viajes “a la ciénaga no hay que tenerle miedo, pero sí respeto”, mientras hablaba de “los humores imprevisibles de sus aguas, que lo mismo se comportaban como un estanque que como un océano indómito”.

El coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía describió con extraordinaria exactitud las vastas “aguas turbias y desoladas” que debían atravesar para llegar hasta “la misteriosa población de Ciénaga”, cerca de Macondo.

Sigue recordando el Gabo las historias de su niñez. Dice que cuanto sucedía en la calle resonaba en su casa, y que las mujeres de la cocina se lo contaban a los forasteros que llegaban en tren hasta Aracataca, quienes – a su vez - traían historias para compartir. Todo eso junto se incorporaba al “torrente de la tradición oral”.

La presencia amenazante define al pantano, acompañada de una enorme perturbación: la sensación de no saber si se comportará como aguas mansas o como una corriente indomable.

El pantano envuelve y succiona. Nos inmoviliza... esas son las emociones al pasar por Macondo y La Ciénaga, dos impresionantes mundos inventados por Gabriel García Márquez y Lucrecia Martel.

En este capítulo profundizamos en dos elementos característicos del cine marteliano: la centralidad de la oralidad y de lo que denominamos el “punto de mira”. A partir de allí trabajamos el concepto de “heterogeneidad” propuesto por la crítica literaria latinoamericana, para pensar la conformación del discurso y de un sujeto contradictorio e

inquietante: “el indio urbano”. Finalmente, exploramos la narrativa cinematográfica de esta directora desde la figura del pantano.

“La duda como sistema”. Martel, Cine, Ensayo

Lucrecia Martel es “una cineasta ícono del Nuevo Cine Argentino, reconocida en el país y en el extranjero” (Russo y Vallina, 2012:13); su trabajo “está al fondo de un cambio de paisaje en el cine latinoamericano [...] Su obra ha hecho correr mucha tinta desde distintas aristas de la crítica, suscitando un interés inaudito en un circuito que va desde los festivales de cine a la academia” (Pinto Veas, 2015:1).

Las investigaciones críticas no dudan en colocar las producciones de Martel como la base para la configuración del cine argentino contemporáneo. En este contexto, la cineasta salteña es considerada como una “intelectual de la imagen” (Gómez, 2014).

Autores como Uta Felten, resumen el carácter transgresivo de la obra marteliana en varios aspectos: la ruptura de “las normas académicas del realismo cinematográfico y del cine de acción”, la “subversión de la oposición binaria entre mirada subjetiva y objetiva” y, finalmente, la transformación “de los dispositivos tradicionales del cuerpo y del deseo” (2014:86). Este último punto ha sido explorado desde las teorías de género(s) y feminismos (Felten, 2014; Soria, 2009).

La perspectiva sociológica ha servido también para profundizar en estas películas, especialmente por el potencial que presenta *La Ciénaga* (2001) para pensar la caída de la clase media argentina y la decadencia del sistema político en la etapa neoliberal. En este caso, Lucrecia Martel destaca el estreno de su película dos meses antes de los acontecimientos conocidos como “la crisis” o “el estallido” de diciembre de 2001⁴¹. En este sentido, el cine de finales de la década de 1990, ha tenido un enorme poder de reflexión fundado en las “limitaciones propias de su medio y sus procesos”: la construcción de imágenes “diferentes” y “diferidas” del presente, comparada con la inmediatez de la televisión. De esta manera, se

⁴¹ Las “figuras [de la crisis] ingresan a la obra de Martel siempre dentro del marco del universo familiar, en cuyo ámbito se vuelven evidentes las huellas de los procesos sociales, políticos y económicos que tienen lugar fuera del hogar” (Dillon, 2014:52).

produjo una narración “neorrealista de los márgenes sociales y geográficos”, que se anticipa a lo que sucedería en la entrada al nuevo milenio (Andermann, 2015:114-115).

Los estudios mencionados, entre otros, son considerados por Martel como “reveladores” de su propia experiencia como directora, sin embargo, ella evita etiquetar sus películas como “cine político”, “cine intelectual” o “cine de género”, porque no se propone de “forma programática” escribir un guión pensando en la situación política, de clase o de género:

“Yo tengo la duda, la incertidumbre, la ambigüedad, la duda como sistema, el gran esfuerzo de formarme a mí misma de esa manera. No estoy tratando de adscribir mi película a una categoría, o tratar de que se note que soy mujer. Porque yo soy mujer y creo que se va a notar” (Martel entrevistada por Pinto Veas, 2015).

El lugar que Martel le asigna a la duda y, en definitiva, a la búsqueda de su propia mirada sobre el mundo nos da el puntapié para proponer su cine como un ensayo. En el capítulo introductorio vimos un panorama sobre las distintas figuras para pensar el ensayo; en el caso de Martel creemos que sus películas y su “teoría personal” sobre el cine, como ella la define, son ensayos en tanto “mirada contrariada que se interpone en el mundo” y que “está siempre en estado de ebullición o de pesadumbre, de llamamiento o de inquietud” (González, 2007: 9). La curiosidad, en este sentido, es central y se vincula con la mirada del niño o niña que esta cineasta explica en relación a la perspectiva elegida para la narración:

“La imagen, dónde situar la cámara es algo muy fuerte respecto del trabajo, del hacer cine. Hasta ahora elegí en las tres películas la posición como si fuese una chica o un chico de nueve o diez años, por la altura que tiene un trípode normal que es de un metro veinte centímetros; quizá con esa posición es con la que más me identifico en el cine, como una cosa de mucha curiosidad, de poca moral y mucha curiosidad” (Martel, 2013).

La interrogación incesante en Martel es lo que la lleva a esquivar todo tipo de etiquetas a sus producciones, característica que – entendemos – también pertenecen al ensayo como “cierto campo de improbables”, puesto que “rechaza una definición tajante de su estilo”, poniendo en tensión “el arte, la teoría, la militancia política y todas las poéticas conocidas” (González, 2001:2).

Ahora bien, esta búsqueda para Martel se basa en observaciones de la vida cotidiana, como microespacio en el que se desarrollan estructuras narrativas originales que no son trabajadas por las escuelas de cine. Es allí donde esta directora propone una manera de entender el cine y su compromiso político con Latinoamérica: la revalorización de los relatos orales, en tanto configuraciones discursivas de enorme belleza para la construcción de la narrativa cinematográfica.

“Vengo de un mundo [“el norte argentino”] que no es muy del cine, pero sí de la narrativa oral, del cuento, del relato oral. Para mí, todas las estructuras de la oralidad, me parecen muy próximas, a la hora de pensar en las estructuras del relato audiovisual. Cosas como la deriva, el bache, la repetición, el forzar un tema, lo ininteligible, el regreso a un tema...Todas las cosas que pasan en una conversación. El relato oral tiene un montón de detalles exquisitos” (Martel entrevistada por Pinto Veas, 2015:4).

Lucrecia Martel advierte - de forma vanguardista - que la tradición oral es una fuente inagotable de historias para el cine. De la misma manera, los escritores y críticos literarios llaman la atención sobre este elemento en Latinoamérica.

Durante la siesta se cuentan historias...

A los niños se les cuenta un primer cuento que en realidad les llama la atención, y cuesta mucho trabajo que quieran escuchar otros. Creo que éste no es el caso de los niños narradores, y no fue el mío. Yo quería más. La voracidad con que oía los cuentos me dejaba siempre esperando uno mejor al día siguiente, sobre todo los que tenían que ver con los misterios de la historia sagrada.
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ (2002) "Vivir para contarla"

Ya adelantamos que Lucrecia Martel trabaja desde los relatos orales donde encuentra estructuras narrativas que resultan innovadoras para el cine. En distintas ciudades de Latinoamérica, fundamentalmente, pero también en otras partes del mundo, esta directora brindó talleres sobre sonido en la escritura y puesta en escena cinematográfica. En uno de ellos comentó lo siguiente:

"Yo vengo de una provincia en el norte argentino, donde existía esta costumbre de dormir la siesta, un horario que va en general entre las una y las cinco de la tarde. La duermen los adultos y a los chicos hay que tenerlos quietos. En ese horario es difícil sostener a una criatura quieta sobre todo si es verano y está lindo para salir a jugar. En mi casa, cuando éramos chicos, mi abuela nos contaba cuentos - la gran mayoría aterradores - que tenían la función justamente de inmovilizar a la criatura en la cama o en donde sea para que los adultos pudieran dormir. Y quizá el ejercicio de esa práctica, más otras vividas en torno a las narraciones orales, me fue metiendo el gusto de la narración. Muchos aspectos de esa forma de construcción oral creo que han definido el cine que hago" (Martel, 2011).

De esta manera Martel explica lo que denomina un "acercamiento personal" o "teoría propia" acerca del cine:

"Una sala de cine se parece a una pileta de natación donde todos estamos metidos, estamos inmersos en un flujo, el aire, que se

comporta bastante parecido a cómo se comporta el agua en la transmisión del sonido [...] El sonido atraviesa todo lo que en su camino se oponga; eso somos nosotros en el cine, los que somos tocados por el sonido como espectadores” (Martel, 2011).

Una de las escenas de la película *La Ciénaga* resume lo explicado por Martel: la metáfora de la pileta de natación como espacio de propagación del sonido y, alrededor de ella, Verónica (Leonora Balcarce) relata a sus hermanos y primos una historia aterradora sobre una rata africana que come gatos (ver secuencia N° 1).



Secuencia N°1. Lucrecia Martel: *La Ciénaga* (00.28.37)

Preocupados por la oralidad en la literatura (en este punto saltaremos a la materialidad expresiva de la literatura para luego pasar al cine), los críticos Antonio Cornejo Polar (2003[1994]) y Martín Lienhard (1990) refieren al trauma que produjo la conquista en América⁴²: los conquistadores sustentaron su accionar político-religioso en libros y

⁴² Como señala Graciela de Garay en los estudios críticos latinoamericanos proliferaron investigaciones sobre “la disputa entre la letra y voz” (2009:201). Así, se destacan las exploraciones de Antonio Cornejo Polar, discutiendo el “canon literario hispanoamericano y los problemas que implicaba la inclusión de la oralidad dentro de un marco letrado”. A estas indagaciones se suman las de Ángel Rama y el concepto de “transculturación” como forma de inclusión de las culturas “preferentemente orales” en el marco del Estado-nación (De Garay, 2009:201).

documentos, a partir de la violenta entrada de una novedad para los pueblos americanos, la escritura (Rivera Giardinaro, 2014:29):

“La cultura gráfica europea suplantarán, en términos de dominación, la predominantemente oral de los indios, sin que éstos – en su inmensa mayoría – tengan acceso a la primera. La reestructuración de la esfera de la comunicación americana desemboca, pues, en la exclusión de la mayoría respecto a un sistema (la escritura alfabética) que se impone como único medio de comunicación oficial” (Lienhard, 1990:35).

En el caso de Cornejo Polar (2003[1994]), este crítico peruano identifica en la *Nueva crónica y buen gobierno*, la carta escrita por Guamán Poma de Ayala entre 1612 y 1615, un rasgo fundacional de la literatura latinoamericana: el proceso socio-cultural de la “heterogeneidad”. Guamán Poma fue un funcionario de la administración colonial y traductor de la Corona, quien sucesivamente le envió cartas al Rey de España con el objeto de hacerle conocer el pasado indígena en los Andes y denunciar la situación de explotación bajo el nuevo régimen.

Estas epístolas conformadas por más de trescientos dibujos y halladas en 1908 en la Biblioteca Real de Copenhague, constituyen un documento extraordinario en tanto forma de comunicación visual: los dibujos permiten analizar la yuxtaposición entre tradiciones orales y escritas, entre el quechua y el español; al mismo tiempo que se manifiesta un profundo conocimiento – por parte de Guamán Poma – sobre la tradición iconográfica andina y un trabajo pedagógico de persuasión, como valor asignado a las imágenes en occidente (Campuzano, 2012:54).

Para Cornejo Polar, esta crónica permite analizar la “heterogeneidad” de fondo iniciada desde el momento mismo del choque cultural iniciado por la Conquista en América⁴³:

⁴³ “No está por demás advertir, como lo hace el crítico literario peruano Antonio Cornejo Polar, que la mayoría de los conquistadores eran iletrados y su relación con el libro no estaba lejos del temor supersticioso. Para ellos el libro funcionaba como un fetiche. Lo que de entrada cuestionaba la homogeneidad de un pretendido proyecto civilizatorio” (de Garay, 2009:200).

“La brecha cultural planteada desde entonces entre la civilización occidental y las civilizaciones amerindias no puede ser explicada cabalmente sino a un nivel profundo: el de los principios estructuradores de civilización y cultura. Un nivel en que se decide, por ejemplo, la índole del poder divino, las relaciones del hombre con ese poder, las bases del orden de lo social, las relaciones con el mundo tangible que la cultura occidental llama naturaleza, las relaciones con el universo de objetos de factura humana que llamamos civilización y, por consiguiente, la textura de los lenguajes que refieren a esa extrema ‘otredad’” (Bueno Chávez, 2004:20).

A partir de esta heterogeneidad de fondo o “heterogeneidad básica”, Cornejo Polar profundiza en las literaturas conformadas por el cruce entre “dos o más universos socio-culturales” y configuradas por la presencia de “formas de conciencia y voces nativas” que están “por debajo” de una “textura occidental” (Cornejo Polar, 2003[1994]:10). El autor denomina a estas literaturas como “heterogéneas” y se especializa en las crónicas y novelas indigenistas en el área andina, aunque señala que la literatura gauchesca y el realismo mágico, por ejemplo, son ejemplares para analizar estas tramas.

Desde una lectura próxima a la literatura salteña, Santiago Sylvester, escritor y crítico literario, destaca la “invasión de la oralidad” en la poesía local, sobre todo por la influencia de la copla; en este sentido, se produce la particularidad de “escribir con tonada”, es decir, con la “entonación propia a través de la prosodia, modismos, usos del silencio y variantes expresivas” (Sylvester, 2012:46): “En mi opinión hay, en todo los poetas de la zona, un propósito (incluso involuntario) de escribir *también* para los oídos (Sylvester, 2012:256)”.

Ahora bien, si la “invasión de la oralidad” es una característica de la literatura “heterogénea” del noroeste argentino, Lucrecia Martel entiende que es posible acercarse al cine a partir de estas estructuras tradicionales. Sin embargo, esta cineasta agrega un elemento propio de la materialidad

del cine: la potencia del sonido como productor de emociones y como fuerza que permite “desactivar la fuerte referencia de la imagen” en el marco de un “sistema de creencias preeminentemente visual” (Martel, 2013).

El “sistema de creencias” al que refiere la cineasta salteña corresponde al de la religión católica, temática fundamental en sus películas:

“Yo he tenido un pasado de niña católica, abandonado hoy. Si hay algo que extraño de ese pasado es esa cosa bellísima que es rezar. Rezar era emitir un sonido que en su sentido, en sus palabras y en la combinación de significados tenía el poder de transformación, porque obligaba a Dios a hacer algo, estaba obligando al Creador de todo a prestarme atención para resolver las cosas. Pero además tenía el poder de la oración que todos los ateos, herejes y blasfemos no podemos más que sonreír cuando escuchamos las monjas rezando aunque detestemos y odiamos la Iglesia” (Martel, 2011).

La belleza del rezo habita en las tonalidades, en los modos singulares de pronunciar la oración y en el canto al unísono en las iglesias o espacios de celebración religiosa. En este sentido, Martel (2013) encuentra nuevamente potencial en el sonido más que en la imagen; incluso va más allá, considera que el sonido “hace dudar” al “dogmatismo” visual.

Las imágenes en el mundo colonial fueron “poderosos instrumentos de transculturación, vehículos de una concepción del mundo que los americanos vencidos no tuvieron otro remedio que elaborar y resignificar”; en este marco, la Iglesia “concentraba un universo rico en imágenes” que “tendían un puente hacia lo sagrado por medio de la devoción”, además de convertirse en un importante “referente identitario de comunidades, trasunto de prestigio de ciertas familias y refuerzo de las jerarquías sociales” (Jáuregui y Penhos, 2010: 48 - 49).

En *La Ciénaga*, la expectativa por la aparición de una virgencita en el tanque de agua en un barrio popular, tiene una enorme fuerza emotiva, especialmente por la conformación de una comunidad narrativa congregada en torno a una imagen.

Si bien Lucrecia Martel construye sus películas alrededor de los relatos populares y del sonido, en las imágenes- como en el mundo de la oralidad - aparecen elementos que también dan cuenta de la “heterogeneidad”. Veamos con detenimiento este punto.

En el Capítulo V de esta Tesis, proponemos un rastreo genealógico de un concepto fundamental para los estudios culturales latinoamericanos: lo “abigarrado”. Desde la sociología, Silvia Rivera Cusicanqui analiza los dibujos de Guamán Poma, cronista que considera un teórico de la condición colonial, puesto que en la carta enviada al Rey de España que nos hemos referido, se evidencia una profunda comprensión sobre la sociedad indígena prehispánica. El análisis que realiza esta autora, a diferencia de los estudios literarios, se centra en las culturas visuales como reveladoras de “aspectos no conscientes del mundo social” (Rivera Cusicanqui, 2010a:19). Las palabras, dice la investigadora boliviana, cumplen en el sistema colonial con la función de encubrir, por esta razón, las imágenes constituyen fuentes ineludibles para la comprensión de la realidad social.

En la década de 1980, René Zavaleta Mercado, un sociólogo que actuó como ministro en el gobierno nacionalista de la Revolución de 1952 en Bolivia, propuso el concepto de “sociedad abigarrada” para pensar la formación económica-social de aquel país: Bolivia no es una nación, entendida como una homogeneidad, sino un abigarramiento (superposición) de estructuras sociales/comunitarias, y de horizontes políticos que remiten a distintos tiempos históricos.

El concepto de “lo abigarrado” transformó la investigación social en Bolivia, convirtiéndose en una base teórica necesaria. Silvia Rivera Cusicanqui lo retoma en sus estudios visuales: “Las imágenes nos ofrecen interpretaciones narrativas sociales, que desde siglos precoloniales

iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad” (2010a:20).

De esta manera, encuentra en las imágenes una característica que denomina con la voz aymara *ch'ixi*, y que simboliza “algo que es y que no es a la vez, un gris heterogéneo, una mezcla abigarrada entre el blanco y negro, contrarios entre sí y a la vez complementarios” (Colectivo Simbiosis Cultural, 2015:375).

Las imágenes, en el contexto de un sistema colonial, se componen de elementos que ponen en tensión la dominación cultural y que actúan como si fueran manchas. En el caso de las pinturas en la época del Virreinato del Perú, por ejemplo, estos cuadros tenían una función evangelizadora, sin embargo “los indios generaron interpretaciones diferentes [...] en las que se asimilaba al dios cristiano a un conjunto múltiple de deidades de la tierra, produciendo así una forma sutil de resistencia” (Schwartzberg Arteaga: 2010:24).

En relación a la estética marteliana, lo interesante es que a partir de un enorme esfuerzo descriptivo, expresado en el “minimalismo dramático” (Amado, 2006:51), las películas no caen en una mirada exótica (romanticismo rural y purismo étnico), justamente porque la sutileza de los detalles nos permiten explorar una realidad multidimensional e indeterminada, conformada por identidades contradictorias y en devenir:

“Pero eso, que somos una caja de resonancia de los otros, es también lo que nos hace como unas naturalezas más lábiles, más frágiles, menos esa cuestión de la identidad, esa preocupación argentina para mí es muy estúpida. Gastamos mucha energía en eso de la identidad [...]. El problema es que nos sobran ideas estúpidas acerca de la identidad. Digamos, si fuéramos un poco más tolerantes con lo indefinido tendríamos muchos menos problemas” (Martel, 2017).

La obra marteliana, en tanto pensamiento figurativo o poético, nos permite acercarnos desde el cine a una realidad polimorfa sin caer en algunos simplismos folklorizantes del discurso y la teoría (Gruzinski,

2007:43). Uno de los aspectos más interesantes del cine marteliano es “su potencia destructora de lo regional en su versión esencialista que la circulación y recepción” de los filmes “refracta” (Rodríguez, 2013:232).

De indios urbanos y chinitas carnavaleras. Narrativas de la identidad

Sus rostros morenos, endurecidos y brillosos, enfrentaban el viento y eran como piedra dentro del agua. La harina del carnaval salpicándoles pómulos y bocas les hacía parecer como viniendo desde su propia cal, como si los huesos pecharan por salirse piel afuera.

Pero en los ojos la alegría era algo limpio y hermoso.

Algo que estaba adentro y ausente a la vez. Una luz que dormitaba jubilosa, que se apagaba a ratos y por momento resplandecía como un anillo de agua.

MANUEL J. CASTILLA (1957) “De solo estar”

El cine de Martel se sustenta, fundamentalmente, en una construcción narrativa influenciada por las tradiciones orales, rasgo que definimos con la categoría teórica de “heterogeneidad” propuesta por Antonio Cornejo Polar desde la crítica literaria. De este autor retomamos otro concepto sugerente para pensar la estética marteliana: el “sujeto heterogéneo”.

Pensar la heterogeneidad en la conformación del sujeto implica discutir con una costumbre intelectual desde el siglo XIX, la “noción coherente, unitaria y homogénea” de la subjetividad (Bueno Chávez, 2004: 37). El “sujeto heterogéneo” es una consecuencia de la “condición colonial” americana, como señala Betina Campuzano:

“[se produce una] simultaneidad de posiciones que debe asumir el sujeto, exigida por las diversas facetas del proyecto del colonialismo (como la político-administrativa o la religiosa-teológica, por ejemplo) y la existencia de discursos variados y contradictorios que se desprenden de tales posiciones” (2012:54).

Desde esta mirada sobre el sujeto latinoamericano, nos interesa la figura teórica del “indio urbano” desarrollada por Pamela Rivera Giardinaro (2014). Este sujeto expresa los “conflictos interculturales arraigados en el remoto pasado indígena y en el presente de sus descendientes, habitantes de la ciudad salteña”; el “indio urbano” es un hombre que habita las periferias de la ciudad y que hace estallar “el silencio del día a día” en épocas de carnaval, donde se “hace dueño de su propia voz” (Rivera Giardinaro, 2014:21). El carnaval se alza como una fiesta comprendida en un espacio de memoria, una “acción popular espontánea” que permite invertir las relaciones sociales a partir de la risa, la sátira y la ironía; el carnaval emerge como “creación social” desde los bordes de la ciudad (Zaffaroni, et. al, 2011:11), extendiéndose con la potencia de la música y del baile hasta el centro, lugar donde históricamente “el indio urbano” es negado y excluido.



Fotogramas N°1 y N° 2. Lucrecia Martel: La Ciénaga (00.19.24 y 00.42.46)

Las historias en *La Ciénaga* acontecen en el verano salteño y en tiempos de carnaval, festividad popular que se insinúa en algunas escenas (ver fotogramas N° 1 y N°2). El “indio urbano”, en este caso, no sólo se hace presente en el carnaval, sino que constituye un rasgo inquietante en la narrativa marteliana. Pero veamos con detenimiento en qué consiste este sujeto en relación con algunas teorías de la identidad.

Desde una lectura constructivista, Stuart Hall entiende que las identidades son producciones ideológicas que se configuran en el juego de “nosotros” vs. “otros” (2003[1996]:16). Estas producciones son contingentes y su análisis debe ser estratégico y posicional, estableciendo – de esta manera – una distancia con las concepciones esencialistas y folklorizantes para las cuales la identidad es una unidad idéntica, naturalmente constituida, “una mismidad omniabarcativa, inconsútil y sin diferenciación interna” (Hall, 2003[1996]:18).

Los estudios antropológicos interpretan que la marcación de la “diferencia” es la base de “ese orden simbólico que llamamos cultura” (Hall, 2010:421). De esta manera, la cultura es un sistema en el que los grupos sociales ordenan el mundo, clasificación que se rompe cuando las cosas se manifiestan en categorías equivocadas. En este sistema se producen fronteras simbólicas asignándole a cada grupo una identidad “pura”⁴⁴: los mulatos, explica Hall, al no encajar en identidades únicas como “blanco” o “negro”, se encuentran en una “zona ambigua”. En este sentido, el “indio urbano” como figura recurrente en la estética marteliana, provoca disturbios en los esquemas clasificatorios, puesto que rompe con las “prácticas de representación estereotipantes” (Hall, 2010:419).

La identidad en el cine marteliano es una *figura abigarrada*, es decir, se produce por una yuxtaposición de elementos que entran en contradicción y conflicto en cada situación. El “indio urbano”, en esta

⁴⁴ Susan Wright desarrolla los “viejos” y “nuevos” acercamientos a la cultura, destacando el paso hacia la politización de la “cultura”, como concepto clave para pensar los estudios culturales. Por “viejo” (pero aún vigente) acercamiento se encuentra la concepción de “cultura auténtica” y la idea de individuos idénticos y homogéneos. Mientras que, por el contrario, las “nuevas” apreciaciones de cultura, entienden que las identidades no son “inherentes, definidas o estáticas: son dinámicas, fluidas, y construidas situacionalmente, en lugares y tiempos particulares” (Wright, 1999:130).

narrativa, se distancia de las versiones edulcoradas de la historia oficial para las que la identidad equivale una pieza de museo. El “indio urbano” es el “indio no permitido” en la ciudad: el vendedor o la vendedora en los puestos del mercado, la “sirvienta” acusada de robar toallas y sábanas (*La Ciénaga*) o las enfermeras en el hospital público (*La mujer sin cabeza*).

Uno de los elementos interesantes en *La Ciénaga* es la caracterización de las relaciones de etnia-clase en la singularidad de Salta, sobre todo con la referencia a la figura de la “chinita” (“carnavalera”): en la casa de campo de “la Mecha” (Graciela Borges) aparecen dos mujeres realizando tareas de servicio doméstico, “la Isabel” y Mamina; la primera de ellas tiene una relación próxima a los hijos de Mecha (ver fotograma N° 4). Por otro lado, Mamina es una mujer de la que no conocemos mayor información, de hecho no deja marcas en el discurso, más allá de su



Fotograma N°3. Lucrecia Martel: *La Ciénaga* (00.08.53)



Fotograma N°4. Lucrecia Martel: *La Ciénaga* (00.21.04)

presencia (ver fotograma N°3).

Tanto Mamina como Isabel son parte de un tipo de vínculo que pone en juego los aspectos de género, raza y clase. Esta relación remite al sistema de tutelas que funcionó en Salta hasta mediados del siglo XX⁴⁵. En esta provincia se mantuvieron las relaciones serviles y semi-serviles hasta la década de 1940, inclusive. En este contexto tuvo lugar un estilo de gobierno tutelar en las “casas de la oligarquía y las instituciones de beneficencia”:

“El arquetipo de la configuración de dominación es femenino: dama decente-criada/chinita. La primera se la denomina [...] ‘dama de sociedad’. Este apelativo todavía se utiliza durante la primera mitad del siglo XX para referirse a las mujeres pertenecientes a los linajes ‘decentes’ o, más tarde, a mediados de ese mismo siglo se denominan “personas bien”. Estas mujeres ejercen el matronazgo con las ‘sirvienta’ domésticas, llamadas en el léxico local indistintamente como criadas, ‘chinitas’, muchachas o propiamente sirvientas” (Álvarez Leguizamón y Muñoz, 2010:129).

En la trama de la relación tutelar, las “chinitas” son mujeres jóvenes, en general del interior de la provincia, que están bajo la “protección” de una familia “acomodada”, quienes se encargan de asegurarle un lugar en la casa, alimentación e instrucción mínima; como contrapartida “la chinita” realiza las actividades de servicio doméstico.

La particularidad de esta relación tutelar es que “la chinita” puede pasar toda su vida con la familia que “la protegió”⁴⁶. El vínculo que se

⁴⁵ Mientras que en Buenos Aires, fundamentalmente, y algunos lugares del Litoral hacia fines del siglo XIX se produjo – como consecuencia de la inmigración europea - un proceso de modernización que implicó el resquebrajamiento de la sociedad tradicional, en Salta, el esquema conservador en el que se asienta el régimen de tutelas, se conservó hasta bien entrado el siglo XX (Álvarez Leguizamón, 2010).

⁴⁶ Veamos los siguientes significados en un conocido *Diccionario de Regionalismos de Salta*:

“Chinito,ta. S. Término peyorativo con que se designa al muchacho o chica del pueblo, generalmente huérfanos, que están al cuidado y protección de alguna señora de posición acomodada en cuya casa prestan servicio de poca importancia: mandados, limpieza, etc.”
“Chino,na. S. El hombre o la mujer que sirve. Este término, muy injurioso, ha sido



Fotograma N°5. Lucrecia Martel: *La Ciénaga* (00.25.17)

genera es de difícil caracterización, puesto que “la chinita” no es exactamente una “sirvienta”, pero tampoco mantiene un trato entre pares. En *La Ciénaga* lo extraordinario de las descripciones dramáticas es el cuidado amoroso de estas “chinitas” para con la familia, sobre todo con Mecha que sufre un accidente.

En este contexto, Lucrecia Martel no deja pasar un detalle: la escena de Momi, una de las hijas adolescente de Mecha, durmiendo la siesta en el “cuartito” de las “chinitas”, mientras entre somnolientos balbuceos, casi imperceptible en la banda sonora, recita el fragmento de una canción de carnaval (ver fotograma N°5).

El uso del apelativo “chinita” es habitual en algunas familias salteñas, sobre todo del padre hacia la hija menor; en este caso el término tiene un sentido cariñoso. Sin embargo, frente a una situación de “desobediencia”, este vocablo va acompañado de un término despectivo, como por ejemplo “chinita de mierda”: en la película, Momi le recrimina a Isabel por no quedarse en casa a cuidar a “la mamá” (Mecha) que estaba enferma, reproche que concluye con la expresión “chinita carnavalera”.

En esta situación, “chinita carnavalera” adquiere un tono descalificativo y marca la distancia de la práctica ritual (la fiesta popular) respecto del grupo dominante (Arancibia, 2005:58).

felizmente abandonado. La voz es q. [quechua] y en esa lengua *china* es la criada o mujer que sirve” (Solá, 1975:122).

“Hay un tiempo cronológico: lo narrado transcurre en verano, durante los días de carnaval, señalado como un fuera de campo permanente donde transcurre ese tiempo de máscaras y de liberación de los cuerpos, al que acceden los de otra clase social que la de las familias protagónicas, la de los pobres. Y si el baile carnavalero se actualiza en imágenes es para mostrar no la confluencia o la convivencia armónica que el cine argentino reciente imagina siempre en el espacio de la ‘fiesta’, sino el choque radical, el choque literal en este caso por el que el ‘niño bien’ [José, hijo de Mecha] sale herido, entre personajes de un lado y del otro de la frontera social” (Amado, 2006:51).

En el marco de la relación tutelar que tan bien caracteriza este largometraje, aparece otra figura, el “chango”: “el *perro*”, novio de Isabel, es un vendedor ambulante que trabaja con sus amigos, a quienes les llama “los changos” (ver fotogramas N° 4 y N° 6).



Fotograma N°6. Lucrecia Martel: *La Ciénaga* (00.21.39)

Esta expresión se utiliza para hablar del “muchacho” que realiza “changas”, como indica el diccionario de regionalismos:

“Changa. s.f. Encargo, recado. // s.f. Trabajo de poca monta. Con esta sig. Corre la voz en América Meridional. // Hacerse la changa. Con esta expresión el salteño da a entender que alguien ha sufrido las consecuencias o su merecido castigo por cometer una mala acción. Se cree que procede del vocablo q. [quechua] chanka, y se lo interpreta así: chan= trueque, cambio; ka= imperativo. En el argot español encuentro el vocablo changa con la sig. de negocio” (Solá, 1975: 111).

El “chango”, “changuito” o “changador” es el “peón que se ocupa de hacer *changas*” (ibíd.), un trabajo de “carácter precapitalista” (Raspi, 2004:9). Como analizamos en el capítulo III, el tradicionalista Francisco Centeno caracterizó en sus monografías históricas a personajes silenciosos de la vida cotidiana en la ciudad salteña de la segunda mitad del siglo XIX, personajes que anteceden a las figuras del “indio” e “india” urbana en la obra de Martel. En el caso de este escritor, destacó al “peje” o “cadete de tienda” (Solá, 1975: 255).

Lo sugerente de la narrativa marteliana es el lugar que ocupan estos personajes periféricos tanto en el mundo privado de la casa, como en el espacio público. Característica que advierte este cine contemporáneo en una especie de secuencia con las crónicas costumbristas cien años atrás. Estos personajes se encuentran en una posición que denominamos *punto de mira*, título de un poema del escritor salteño Santiago Sylvester:

Un par de ojos mira a la figura central
o bien se desentiende sin que podamos evitarlo.
¿Por qué mira,
por qué se desentiende?
¿Qué hace la figura central
cuando cruza dando gritos,
haciéndose notar,
mientras los ojos asienten o se desvinculan?

**En la sirvienta que sirve la mesa
está la clave de la ceremonia;**
en los hijos de juegan por ahí, indiferentes
a la conversación de los mayores,
el equilibrio momentáneo;
en la señora que riega las plantas
la explicación de la historia que será de amor
o de odio
según el movimiento coral continúe.
**Alguien, en segundo plano, ronda
o está inmóvil, pero allí
se resuelve el crimen que parecía perfecto;**
la sirvienta conoce el desarrollo de la fiesta,
los hijos son el tema de conversación
y la señora de las plantas
sabe si la historia concluye en desastre.
En el segundo plano está la acción, los ojos
que miran o se desentienden
en el primero está el pretexto.
(Sylvester, 1993:15-16 – el destacado es nuestro -)

Al inicio de este capítulo, señalamos que la perspectiva de Martel corresponde a la de un niño o niña curioso/a que participa en la escena desde un costado. Ahora bien, esa perspectiva recae en la focalización de la narración. Sin embargo, existe el “punto de mira” que se relaciona con el lugar que tienen aquellos personajes (“las chinitas”, por ejemplo) que mueven, silenciosamente, los hilos de la acción. En el caso de *La mujer sin cabeza* (2008), las enfermeras y pacientes del hospital al que llega Verónica (Victoria Onetto), luego del accidente, son las que resuelven con gestos minúsculos los acontecimientos. En el fotograma N°7, Verónica se encuentra en la sala de espera del hospital; al lado una paciente - desde las sombras – la despierta con una voz tenue: “*señora, no se duerma, así la sangre está en movimiento sino se estanca y va a tener muchos problemas*”.



Fotograma N°7. Lucrecia Martel: *La mujer sin cabeza* (00.09.41)

En el fotograma N° 8 una mujer, que luego conocemos que es una enfermera, acaricia el cabello de Verónica, tratando de calmarla por el accidente; al igual que la paciente, casi entre susurros expresa: *“mójese el cabellito, esa agüita es una bendición”*.

Los actores centrales en las películas de Martel no se corresponden con quienes llevan adelante la acción. En segundo plano y con voz suave (o en silencio), se encuentran los personajes (“indios urbanos”) que conocen y reconocen el escenario en el que se producen los acontecimientos. En este sentido, los “indios” e “indias” (“chinitas” y “changos”) son claves en el desarrollo narrativo; son “los ojos que miran o se desentienden”, como insinúa el poema de Sylvester. En la escena final de *La niña santa* (2004), un hombre – seguramente un empleado del hotel donde se desenvuelve la historia – camina por el costado de la pileta, mirando hacia abajo y sin interactuar con los personajes a su alrededor, como una especie de



Fotograma N°8. Lucrecia Martel: *La mujer sin cabeza* (00.08.30)



Fotograma N°9. Lucrecia Martel: *La niña santa* (01.39.09)

presencia fantasmal (ver fotograma N° 9).

El sonido, en este marco, adquiere un rol fundamental, puesto que en las escenas descritas, las figuras de quienes manejan la acción son visualmente imperceptibles: la cadencia de las voces es lo que hace “temblar” a la imagen, como lo afirma Martel al explicar el proceso de escritura del guión.

“En efecto, es suficiente que el cine tome de muy cerca el sonido de la palabra (es en suma la definición generalizada del ‘tono’ de la escritura) y haga escuchar en su materialidad, en su sensualidad, la respiración, la aspereza, la pulpa de los labios, toda una presencia del rostro humano (que la voz, que la escritura sean frescas, livianas, lubricadas, finalmente granuladas y vibrantes como el hocico de un animal), para que logre desplazar el significado muy lejos y meter, por decirlo así, el cuerpo anónimo del actor en mi oreja: allí rechina, chirría, acaricia, raspa, corta: goza” (Barthes, 2014 [1978]:88).

El tiempo cavado y carcomido. Relatos de la desgracia

El tiempo estaba, pero muerto.
MANUEL J. CASTILLA (1957) “De solo estar”

Sin que nadie lo advierta, ha empezado una costumbre.
SANTIAGO SYLVESTER (1993) “Muerte por agua”

El inicio de *La Ciénaga* aturde con el sonido de pájaros y de un disparo lejano entre los tupidos cerros; alrededor del estanque inmundo en la casa donde acontece prácticamente toda la historia, hombres y mujeres arrastran reposeras (ver fotogramas N° 9 y N° 10).

Al final de la película, Vero toma sol al borde del estanque, mientras Momi arrastra, como los adultos, la silla para ubicarse a su lado (ver fotogramas N°11 y N°12). La película cierra narrativamente en círculo: los mismos comportamientos decaídos se repiten en todo el film. No hay lugar para las transformaciones, todo pareciera estar condenado a la repetición generacional: “*te vas a quedar tirada en la cama como la abuela*”, le dice Momi a Mecha, quien pasa horas recostada y deprimida en el cuarto.

El agua sucia de una pileta en desuso y el barro en un pozo entre los cerros donde muere una vaca, son elementos similares al pantano. No es casual, entonces, que Martel haya titulado su ópera prima *La Ciénaga* que también es el nombre de una localidad cercana a la ciudad capital de la



Fotogramas N°9 y N°10. Lucrecia Martel: *La Ciénaga* (00.01.13 y 00.03.32)



Fotogramas N°11 y N°12. Lucrecia Martel: *La Ciénaga* (01.31.19 y 01.31.27)

provincia de Salta.

Uta Felten define esta película por su oposición al cine clásico de acción: todos los personajes “parecen esperar algo, pero no pasa nada en absoluto” (2014:87). Esperan ver a una virgen en el tanque de agua, de la que hablan los documentales televisivos: al final de la historia, Momi le cuenta a su hermana que fue al lugar donde se aparecía la virgen, pero que no vio nada.

El sedentarismo es un rasgo característico, sobre todo por las eternas siestas en el sofocante calor. Los niños y jóvenes irrumpen en algunas situaciones para cortar el letargo: los hijos de Mecha corren cargando escopetas, acompañados de sus perros, y los hijos de Tali juegan a disfrazarse en la casa y hasta en el interior del auto familiar.

“Desde el principio queda claro que las dos generaciones de la película mantienen relaciones radicalmente diferentes con el lugar; los adultos languidecen en el espacio cerrado de la casa y el jardín (con la piscina putrefacta en el centro), los niños y adolescentes trazan líneas de fuga hacia el entorno natural (el monte, el dique cercano) y el exterior social del pueblo, que se encuentra en plena celebración del carnaval” (Andermann, 2015:136).

El único personaje que intenta hacer “algo distinto” es Luchi, el niño que fantasea con la idea de un monstruo que vive al otro lado de la medianera de su casa, como lo escuchó en el cuento de la rata africana narrado por Vero. A pesar de las advertencias de su madre, Luchi sube las altas escaleras para enfrentar al animal, cae y muere.

El abordaje microscópico de Martel y la perspectiva narrativa que ella explica como “la mirada de un niño” que tiene “mucho curiosidad y poca moral”, convierten a esta película en un “documento antropológico” extraordinario para comprender: “edades y generaciones, hábitos y actitudes de hombres, mujeres, niños, como reveladores de modalidades heterogéneas del tiempo y sus ritmos (presente, pasado y futuro, detención, repetición, velocidades)” (Amado, 2006:55).

Víctor Arancibia sugiere una relación tangencial entre *La Ciénaga* y los escritos de Manuel J. Castilla, poeta fundamental de la literatura salteña. De esta manera, señala que en la prosa poética de la serie *De solo estar* (1957) se “describe una actitud contemplativa del paisaje como una de las modalidades privilegiadas de la ‘identidad’ de los habitantes de la provincia”, la frase de uso popular “de solo estar” se utiliza “muchas veces como manera de justificar la pasividad provinciana que la diferencia de las urgencias de la metrópoli porteña y daría lugar a un rasgo identitario de la ‘salteñidad’”. Para el autor, este modismo se transforma “en un rasgo conservador que lo único que permite es la contemplación y no la acción” (Arancibia, 2005:54).

La conexión entre la película de Martel y la obra de Manuel J. Castilla es sugerente y necesaria, nos detengamos en este punto para profundizar sobre las nociones de temporalidad.

Los poemas de Castilla tienen como contexto el verano y el carnaval en la zona tropical y en la puna salteña. “De solo estar” es una expresión popular que tiene, al menos, dos significados: por un lado, la idea del “dejarse estar” (descuido) y, por el otro, la percepción que los acontecimientos ocurrieran por azar, por fuerza divina o destino.

El elemento clave que ayuda a entender “de solo estar” es el agua de la piscina inmunda en *La Ciénaga*: “*hace años no funciona la bomba para limpiarla, porque en esta casa no funciona nada*”, reniega Mecha.

En esa pileta la “materia de amontona” y en “ese cúmulo de materialidades (en la materia de los cuerpos y de cosas arruinadas, en los juegos de los niños, en los hábitos de lenguaje, en los comportamientos decadentes), se manifiesta algo así como la prehistoria de una cultura, como si cada uno a su manera fuera la huella o el vestigio de ese pasado” (Amado, 2006:54).

Analicemos estos aspectos en la prosa de Manuel J. Castilla:

“El tiempo, de existir, era lento como una miel dorada.

Se lo notaba a ratos en esa casa añosa, sobre la siesta, cuando en la huerta del fondo, en medio del gran silencio, entre el leve crepitar de los insectos de los yuyarales y el zumbido insistido de los

huancoiros junto a las viejas vigas del techo, caía con un ruido sordo, como un golpe de barro, algún durazno maduro” (Castilla, 2008[1957]: 67-68).

“Otras veces el tiempo se quedaba quieto en los valles.

Solo el viento de arena, por agosto, sacudía los jumes de los peladares.

De mancha en mancha blanca, el salitre mostraba su lomo sediento sobre la tierra.

Las siembras se sucedían en la costumbre antigua de los hombres. El tiempo se empozaba en las tinajas de barro agua adentro, fresco, gozoso, cercano a las cocinas humosas” (Castilla, 2008[1957]: 72).

El agua se empoza en las tinajas de los poemas Castilla, como se estanca en la piscina mugrienta de *La Ciénaga*. El agua está detenida en un recipiente, no se renueva como en la corriente de un río; la repetición carga con todo su peso al presente, haciéndolo depresivo por inmodificable:

“Era casi de barro el pueblo. Polvo sobre polvo. [...] Y el tiempo estaba quieto allí hacía muchos años, cavado y carcomido. [...].

El polvo, casi impalpable, invadía por senderos y matorrales lo que estaba en pie, lo que había perdurado del olvido y la intemperie silenciosa.

Había una persistencia obsesiva en ese polvo. Rodeaba las cosas con un aire corpóreo y las envejecía” (Castilla, 2008[1957]: 70).

En la serie poética de Castilla y en *La Ciénaga*, los personajes parecieran estar atrapados: son conscientes de la decadencia, al mismo tiempo que no pueden hacer nada para transformar el orden de los acontecimientos. Finalmente, se instala la creencia que todo, absolutamente todo, ocurre por el simple hecho de existir (“de solo estar”) o por mandato divino.

“Sin que se dieran cuenta [el polvo] les trepaba por las botas arrugadas y las tornaba grises. Después subía hasta las ropas y luego a los rostros.

Entonces los rostros quietos, inexpresivos, se parecían al pueblo, tenían ya un silencio y una indiferencia que los fundía en el paisaje.

Todo por el polvo.

Hasta los animales transitaban como desmemoriados” (Castilla, 2008[1957]: 70).

Lucrecia Martel ha expresado en una entrevista la lectura ontológica que atraviesa sus trabajos:

“Es como si una criatura hubiera sido lanzada a la vida y ya nadie más se hiciera cargo de ella. Tengo una visión muy católica sobre este asunto (aunque soy atea, mi formación es católica), que proviene de la idea del desamparo divino: siento como si Dios hubiera creado la humanidad y luego se hubiera olvidado de ella, se hubiera ido. Entonces todos estamos como niños desamparados, en medio de una humanidad [...] donde nadie puede cuidar a nadie” (Martel citada en Felten, 2014:89 – el destacado es nuestro -).

Como observa Ana María Amado, en Martel actúa una corriente filosófico-mística basada en la autora francesa Simone Weil, para quien los acontecimientos se producen conforme a la gravedad: en *La Ciénaga*, por ejemplo, la “transmisión del desasosiego, o de cualquier otro movimiento que conduzca a la perdición o a la salvación, tienen a la gravedad física como estatuto inevitable” (Amado, 2006:52).

Además del concepto de gravedad, en Weil se desarrolla en profundidad la sensación de la “desgracia” como “algo diferente al sufrimiento”, como aquello que se “apodera del alma y la marca hasta el fondo con una marca que sólo pertenece a ella, la marca de la esclavitud” (Weil citado en Serratore, 2009:49). La desgracia se relaciona con la lectura sobre la creación divina que sostiene Martel: en el “momento de la creación, Dios se retira del mundo por amor al hombre y, por lo tanto, supone la asunción de la condición humana en la más extrema distancia de Dios entendido como poder”; en consecuencia “Dios se habría convertido misteriosamente en su propia negación, ausentándose radicalmente a través de la desgracia” (Serratore, 2009:49).

La desgracia (el “desamparo divino”, a decir de Martel) y la gravedad se complementan: la sensación que las cosas van a ir a parar al fondo del pantano, excepto que ocurra alguna situación sobrenatural, situación a la que puede arribarse mediante el rezo: “*oremos porque se vienen tiempos muy difíciles*”, expresa acongojada la señora que vio a la virgen en el tanque de agua de su casa (ver “secuencia N°2”).

La experiencia del infortunio en Weil se “encuentra generalmente en sujetos marginados de los medios de expresión”, quienes “poseen una sabiduría secreta que sólo el contacto directo” con “la realidad callada de la desgracia” puede proporcionar (Serratore, 2009:49-50).



Secuencia N°2. Lucrecia Martel: La Ciénaga

En *La mujer sin cabeza* acontece una perturbadora escena en el baño del hospital donde una joven privada de la libertad se encierra, mientras una mujer policía custodia y una enfermera pacientemente le explica que “*con esa actitud se está perjudicando*”. Esta escena ocupa un segundo plano en el discurso visual y es casi inaudible en la banda sonora, característica narrativa destacada en Martel que remite, en este caso, a la realidad silenciosa de la desgracia.

El carnaval, en este contexto de desdicha, constituye un espacio donde estos “sujetos marginados de los medios de expresión” pueden comunicar sus pesares, sin embargo, esta expresión no es comprendida porque es ajena al discurso dominante. Esta idea en Simone Weil también es trabajada – con distintos matices- por Gayatri Spivak para quien “no existe la infraestructura para que los subalternos sean escuchados”, justamente porque hablan con otras narrativas (Spivak, 2010:295): en *La Ciénaga*, Tali (Mercedes Morán) dictamina “*empieza el carnaval y empiezan los problemas*”.

Lucrecia Martel advierte, con extraordinaria delicadeza, que quienes producen cine hablan en el discurso racional dominante y, por lo tanto, no pueden comprender el silencio, los murmullos y otras formas de narración de la desgracia:

“El cine padece de un mal, está en manos de una sola clase social. A lo largo y a lo redondo del globo, está en manos de la clase media alta [...] Y eso, deviene en una homogeneidad bastante evidente. Tenemos muy buenos sentimientos y una sensibilidad muy grande. Esa mezcla nos lleva a preocuparnos por conflictos sociales que no conocemos realmente, como si fueran objetos a los que es fácil acercarse” (Martel entrevistada por Pinto Veas, 2015).

Lo perturbador en Martel es que en lugar de colocarse en una posición interpretativa, asume la descripción como forma de mostrar los modos de narrar y habitar la desgracia, aspecto que recubre a sus películas de un singular realismo.

Pero volvamos a la vinculación que propone Víctor Arancibia entre la ópera prima de Martel y la serie poética de Manuel J. Castilla. A nuestro entender, en el canonizado escritor salteño, la expresión popular “de solo estar” no se basa en una lectura conservadora, en la que se caracteriza a la “identidad” de los habitantes de la provincia por el rasgo de la contemplación en detrimento de la acción. Por el contrario, en Castilla actúa, como en Martel, un esfuerzo descriptivo, una suerte de “etnografía” estética del noroeste argentino.

Por ello decimos que el cine de Martel proporciona información central para el conocimiento de una sociedad. Sus películas son un documento de su tiempo, una pieza fundamental que puede ser analizada históricamente. Sin embargo, cuando nos referimos a “etnografía” no lo hacemos bajo el significado de “cine etnográfico”, como aquel cine que “observa en el campo al grupo que se quiere investigar”, sino más bien nos acercamos a la propuesta del “cine antropológico” porque explora en “la dimensión profunda del ser humano para comprender conductas, formas de pensamiento, características culturales” (Moulian Jara, 2017:3).

La idea de “cine antropológico” se relaciona además con el lugar que Michael Foucault le asigna al psicoanálisis y a la etnografía como disciplinas transversales al campo epistémico de las ciencias humanas:

“El inconsciente está en el interior de cualquier planteo de las ciencias humanas como lo no pensado. En el exterior de tal planteo está la temporalidad [...] A la etnografía le interesan los invariantes de las culturas, los cuales se manifiestan en los fenómenos históricos [...] El psicoanálisis, al centrarse en el inconsciente, va en camino inverso al de las demás ciencias humanas: se aleja de la representación” (Díaz, 2005:73).

El cine de Martel, al ser tan descriptivo de situaciones cotidianas, vuelve entraño lo que está naturalizado, posibilitando la introducción al inconsciente de una cultura. Ese acceso privilegiado a lo no pensado por una sociedad en un determinado momento es lo que le permitió a *La*

Ciénaga anticipar la crisis de 2001: el agotamiento del modelo de acumulación neoliberal y sus desgarradoras consecuencias.

La aguda observación del presente, despojada de categorías que actúan como filtros de la mirada, hace visibles las “invariantes” de una cultura, es decir, los elementos que se repiten en el tiempo y que permanecen en el subsuelo hasta el instante de una explosión o crisis. Ezequiel Martínez Estrada influenciado por el psicoanálisis y la genealogía de Nietzsche advirtió sobre estas invariantes de una formación social a partir de un diagnóstico radiográfico. En este sentido, el cine marteliano debe observarse a contraluz, para explorar el esqueleto de una sociedad.

A Bolivia para comprar barato. Cartografías de *La Ciénaga*

Ya hemos explorado el lugar central de la oralidad en la concepción cinematográfica de Martel. De este aspecto se desprende una cuestión fundamental en la narrativa de la directora: la (des)territorialidad, veamos esto en un ejemplo.

En *La Ciénaga* hay una serie de escenas a lo largo de la historia sobre un documental televisivo que trata la aparición de la virgen. El documental comienza con un móvil del noticiario en el que una mujer da su testimonio sobre esta revelación divina, rodeada de vecinos que observan el tanque de agua donde se encontraba la virgen. Luego, en otro acto, la televisión muestra a vecinos que arribaron al lugar, confundidos porque no podían ubicar con exactitud el tanque. En una tercera acción, nuevamente el noticiero se acerca hasta la casa donde se produjo el acontecimiento sobrenatural, para hablar con la madre de la joven testigo de la aparición.

A estos sucesos mediatizados se superpone el relato de Tali a Mecha: *“la Teresa fue a ver a la virgen, dice que es una cosa increíble... volvió tan cambiada. Me ha llamado llorando por teléfono y le digo ‘qué te pasa hija’, y me dice ‘ay Tali!, hay que estar ahí para saber qué es lo que se siente’”*.

Por último, en la escena concluyente del film, Momi le cuenta a Vero que estuvo “donde le dijeron que se aparecía la virgen”, pero que no vio nada.

A diferencia de la escritura, la oralidad va acompañada de una serie de estrategias corporales (volumen, pausa, ritmo, gestos) que permiten transmitir el significado. De esa manera, el relato adquiere una función emocional que posibilita la participación de una comunidad de oyentes (De Garay, 2009:198).

Lo interesante en estas escenas es que la historia de la virgen se inicia desde un noticiero de la televisión. Walter Benjamin entiende a los medios de “información” como instrumentos peligrosos para la capacidad de intercambiar y transmitir experiencias: “Cada mañana se nos informa sobre las novedades de toda la tierra. Y sin embargo somos notablemente pobres en historias extraordinarias” (Benjamin, 1986 [s.f.]:194).

En los medios de información – plantea Benjamin – hay una excesiva preocupación por explicar, por imponer una interpretación de los acontecimientos. Lo contrario a la información es la narración, en la que las cosas son expuestas con la finalidad que cada uno la entienda a partir de sus trayectorias, logrando que el relato adquiriera “una amplitud de vibración que falta a la información”. Esta “amplitud” se debe, además, a que la narración nunca “se entrega completamente”, porque deja lugar para nuevos detalles que se agregan a la historia⁴⁷ (Benjamin, 1986 [s.f.]: 194-195).

Apoyada en la estructura de la oralidad, la narración es acumulativa, porque se nutre de la singularidad del relato personal que se teje con la historia transmitida:

“La narración [...] es también ella una forma artesanal de comunicación. No hace hincapié en transmitir el puro ‘en sí’ del asunto, como lo pretende la información o un informe. Hunde, más bien, el tema en la vida misma del informante, para luego volver a extraerlo de ella. De ahí que en la narración permanezcan las

⁴⁷ “La experiencia es la forma en la que un sujeto le da sentido a lo que le sucede. La información no implica la experiencia, más bien es su opuesto, y da el sentido por hecho” (Piglia, 2015b:34).

trazas del narrador, como en el barro del ceramista quedan las huellas de sus manos” (Benjamin [s.f.], 1986:196).

La oralidad permite representar un determinado momento de la memoria y es fundamentalmente “autorreferencial”, puesto que “alcanza la posibilidad comunicativa pertinente gracias al sentido que se les otorga en el momento de su enunciación” (De Garay, 2009:199). De esta manera, la oralidad es un modo de “representación desterritorializante” porque los sentidos compartidos se transmiten en una comunidad/cultura en un proceso permanente de redefinición o actualización. En contraposición, la escritura limita a la oralidad a partir de leyes, clasificaciones y jerarquizaciones “mediante las cuales el imaginario social articula a la escritura con el poder, un poder que ‘territorializa’ a la memoria y suprime la distancia entre la letra rígida y la palabra siempre volátil” (De Garay, 2009:200).

En *La Ciénaga*, la escena de la virgencita tiene una enorme fuerza, justamente por el carácter expansivo y envolvente de la narración. Por otro lado, la (des)territorialidad se vincula con los procesos de disolución de las fronteras del Estado-nación a partir de las experiencias cotidianas. Recordemos que en toda la historia, Mecha y Tali planifican un viaje a la frontera con Bolivia para comprar “*desde útiles para el colegio hasta zapatillas baratas*”. El viaje finalmente no se realiza, pero resulta sugerente para pensar la histórica relación de Salta con Bolivia.

Como explica Andermann es posible analizar una película *como* un mapa cognitivo, pero también sobre un mapa:

“Por el modo en que se relaciona con el paisaje natural y humano, incluyendo sus hábitos gestuales y lingüísticos, el cine traza literalmente un territorio y las formas en las que este se somete al cambio histórico, tanto para un espectador local como para uno extranjero” (Andermann, 2015:21-22).

Cuando hablamos de mapa cognitivo, nos apoyamos en una concepción relacional y contingente del espacio. Desde la geografía social,

Edward Soja propone una “interpretación materialista de la espacialidad” (1985:3): el espacio se produce socialmente en un proceso contradictorio y conflictivo, donde hay resistencia y restricciones; si el espacio es producido por la interacción entre los sujetos, el resultado (la *espacialidad*) es, a la vez, productor de nuevas relaciones y prácticas sociales.

Si imaginamos el espacio como una configuración que se produce por las interrelaciones, nos acercamos a una perspectiva que rompe con las concepciones esencialistas de la identidad sobre la que opera la matriz nacional. En este punto, encontramos otra relación con el “mapa cognitivo” que podemos trazar en las monografías históricas de Francisco Centeno (capítulo III), en las que se desdibujan los límites jurisdireccionales entre el actual noroeste argentino con Bolivia.

“Las formas de construcción de identificaciones -y particularmente de adscripciones nacionales- en situación de frontera -y de frontera alejada de la capital nacional- brindan especificidad tanto a las experiencias cotidianas de permanente interacción con Bolivia y los bolivianos, como a las configuraciones culturales que tejen una relación de articulación tensa con la Nación, tensión que alimentan las versiones dominantes proponiendo a Bolivia y lo boliviano como el ‘exterior constitutivo’ más recurrente” (García Vargas y Burgos, 2014:61).

Gotita a gotita (cine, memoria y luciérnagas)

Los primeros minutos de *La Ciénaga* adelantan lo que confirmamos cuando acaba la proyección: la sensación de perturbación nos acompaña toda la película y se expande un rato más. Estamos ante un cine realmente diferente.

En este capítulo analizamos en profundidad el modo en el que esta directora se acerca al cine desde de un gesto vanguardista: subvierte la jerarquización de los sentidos a partir de un deslizamiento de la primacía del espacio visual hacia el espacio sonoro. Lo encantador de este desplazamiento es que produce una narrativa que permite dar cuenta de la búsqueda incesante asociada a la infancia: los niños cantan frente a un ventilador de pie, experimentando la transformación de los sonidos con el rápido movimiento de las aletas.

La construcción del relato apoyado en las estructuras de la oralidad le otorga realismo a la historia, porque hace inteligibles detalles que son cotidianos y comunes, pero que por eso mismo pasan desapercibidos. Por esta razón, decimos que las películas de Martel brindan mucha información antropológica sobre una formación social.

Pero nos detengamos en una imagen recurrente en los tres largometrajes de esta cineasta: la pileta. En *La Ciénaga*, esta tiene el formato de un estanque de agua sucia en el que nadie puede – o no debería– sumergirse. Lucrecia Martel explica que el sonido se propaga en el aire al igual que en el agua y que es a partir de allí que piensa el cine.

La oralidad, esa tradición que Martel encuentra en su Salta natal, habita, podríamos decir, en ese estanque. Pero en ese gran pozo, el agua no se renueva.

En diciembre de 2001, unos meses después del estreno de esta película, en Argentina termina por estallar un proceso económico-político-social que se sentía con fuerza por lo menos desde la última dictadura cívico-militar. El film tiene ese tono, esa coloratura propia de las crisis.

La pileta inmundada que no puede renovar el agua porque “hace años que no funciona la bomba”, en la descuidada casa donde acontece la mayor parte de la historia, es la expresión de todo el peso de lo acontecido. El

agua trae al presente los silencios y balbuceos de los “indios” e “indias” urbanas, de aquellos “sujetos migrantes” que apenas dejan marcas en el discurso, pero que mueven los hilos de las acciones. La crítica literaria se remonta al episodio conocido como el Encuentro en Cajamarca para ponerle un origen a la desgracia de América.

El agua quieta, la del pantano, puede comportarse como un “océano indómito”, como dijo el abuelo de García Márquez. Por el contrario, el agua que corre y se actualiza como la lluvia es sanadora: “*mójese el cabellito, esa agüita es una bendición*”, le susurra la enfermera (una “india”) a Verónica, mientras le acaricia el cabello en medio de la tormenta en *La mujer sin cabeza*.

Lucrecia Martel expresó su compromiso político con “la región” (Latinoamérica), a partir de su singular acercamiento al cine desde los relatos populares, desde los modismo y tonalidades teñidas de localidad. En 2015, esta cineasta presentó su proyecto *Audioteca*, una plataforma de cuentos argentinos financiada por la Secretaría de Cultura de la Nación.

Así, Martel asume una relación con la tradición, vinculación que guarda una cierta continuidad con Francisco Centeno, el “bohémio provinciano” de principios de siglo XX: ambos tienen una obsesión por lo fragmentario, lo que explica la “invasión de oralidad” en sus producciones. Esa obsesión los lleva también a preocuparse por las tareas de recolección, organización y archivo.

El tiempo de la historia, la memoria, se constituye de objetos viejos - como pensó Centeno - pero que pueden reutilizarse para alumbrar intermitentemente el presente. En Martel la memoria se forma de agua: gotita a gotita se llena un estanque en el que habita el pasado más desgarrador, aquel que estalla en las crisis; pero la memoria también se trama con las gotitas de lluvia que renuevan el clima y hacen correr los ríos, gotitas que curan y bendicen...

...Las luciérnagas de Centeno sobrevuelan sin que nadie las vea, entre la humedad de los cerros y la hora de la siesta.

V. La sociedad abigarrada.

Una arqueología de la nación

La sociedad abigarrada. Una arqueología de la nación

Entre las décadas de 1920 y 1940, Bernardo Canal Feijóo releyó el ensayismo clásico y la historiografía nacional para plantear que el “desierto” es una construcción intelectual que sirvió para justificar los más cruentos acontecimientos de la historia argentina. La pampa es una creación literaria convertida en un proyecto modernizador por la Generación del 80. Así se logró configurar la ilusión de ahistoricidad característica del Estado-nación. La ausencia de pasado que identifica a estos textos fundacionales explica el abandono de las provincias y la desorientación permanente de la Argentina.

Este santiagueño entendió que para sacar del estancamiento a las provincias de la Argentina mediterránea era necesario aprovechar las distintas ciencias y disciplinas que ya se encontraban en un proceso de separación. Se apoyó en los estudios filosóficos para analizar la Constitución Nacional de 1853 y el pensamiento alberdiano, como base para la construcción de un modelo de nación litoral y occidentalizada. Pero además, realizó importantes trabajos críticos sobre danzas, teatros y otras expresiones populares de Santiago del Estero, valiéndose de estudios previos en antropología y folklore. Finalmente, leyó minuciosamente los trabajos arqueológicos de los hermanos Wagner en torno al descubrimiento de la “civilización chaco-santiagueña”, definida en aquel momento como una de las civilizaciones más antiguas del continente en conexión con la antigua Grecia.

El acercamiento de Canal Feijóo a la arqueología estaba motivado por el deseo de encontrar en el presente huellas de un pasado civilizado en donde anclar un proyecto de futuro que saque del empobrecimiento a Santiago del Estero. Sin embargo, no concibió esta disciplina como aquella que se propone buscar objetos perdidos en un pasado remoto, sino como la forma de explorar un presente crítico a través de indicios, síntomas y restos que vienen de las profundidades del pasado.

Fundador del grupo cultural *La Brasa*, Canal Feijóo edificó un importante programa político-cultural y una obra destinada a

“emblematicar la nación por sus interiores”, con el deseo de poner en valor “los elemento más arcaicos, por una ‘pureza’ originaria, sea ésta arqueológica e indígena, o conservados, en el presente, como fragmentos incrustados en el folklore” (Ocampo, 2005: 122). Este enorme trabajo le permitió problematizar el discurso homogeneizador de la nación, y demostrar en sus estudios sobre las expresiones populares contemporáneas la reactualización de narrativas ancestrales que están en el subsuelo del desierto.

Ahora bien, para pensar el cine de Lucrecia Martel utilizamos en el Capítulo IV la categoría de “heterogeneidad” construida por Antonio Cornejo Polar para reflexionar sobre las literaturas latinoamericanas “desde las crónicas hasta el testimonio, pasando por la gauchesca, el indigenismo, el negrismo, la novela del nordeste brasileño, la narrativa del realismo mágico o la poesía conversacional” (Cornejo Polar, 2003 [1994]:10), caracterizadas por la presencia de dos o más horizontes o programas culturales. Este crítico peruano mencionó una serie de categorías teóricas -surgidas desde la década de 1960 en el continente - que se emparentan a sus estudios y permiten analizar los procesos de intersección socio-cultural:

“Fue -es- el momento de la revalorización de las literaturas étnicas y otras marginales y del afinamiento de categorías críticas que intentan dar razón a este enredado corpus: ‘literatura transcultural’ (Rama), ‘literatura otra’ (Bendezú), ‘literatura diglósica’ (Ballón), ‘literatura alternativa’ (Lienhard), ‘literatura heterogénea’ (que es como yo prefiero llamarlo), opciones que en parte podrían subsumirse en los macro-conceptos de ‘cultura híbrida’ (García Canclini) o de ‘sociedad abigarrada’ (Zavaleta)” (Cornejo Polar, 2003 [1994]: 7).

En este capítulo proponemos recuperar uno de los conceptos/metáforas relevados por Cornejo Polar a treinta años del elaborado y profundo pensamiento de Bernardo Canal Feijóo: la “sociedad abigarrada”. Esta metáfora fue planteada por primera vez en la obra *Lo*

nacional-popular en Bolivia de René Zavaleta Mercado en la década de 1980, marcando el rumbo de la investigación social en aquel país al punto de convertirse en un texto clave y multicitado en los debates por la sanción de la Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia promulgada en 2009⁴⁸.

Consideramos que la obra de Canal Feijóo “preanunció” la crítica poscolonial, como sugiere Beatriz Ocampo (2006), y sus relecturas: las teorías de las subalternidades y las perspectivas decoloniales. Cada una de ellas presenta singularidades, sin embargo, tienen en común la introducción de discontinuidades, contrastes y disputas en la narrativa totalizadora y homogeneizante del Estado-nación moderno. La mirada discordante hacia el Estado-nación se ubica, entonces, en el horizonte poscolonial, concebido como “un conjunto de prácticas discursivas de resistencia al colonialismo, a las ideologías colonialistas, y a sus formas contemporáneas de dominio y de sujeción” (Adam y Tiffin citados en Mellino, 2008: 15).

En este marco se insertan los estudios que incorporan la noción de “sociedad abigarrada” para pensar situadamente distintas configuraciones socio-culturales. En este capítulo revisamos una vasta bibliografía para profundizar en los diferentes usos de este concepto/metáfora.

⁴⁸ Gran parte de este capítulo ha sido publicado bajo el título *Historias manchadas. Una antigenealogía del concepto de lo abigarrado en el área andina* (Elbirt, 2016b)

Lo abigarrado como crítica al Estado-nación

En la década de 1980, el sociólogo boliviano René Zavaleta Mercado se propuso reconstruir la historia moderna de Bolivia y revisar lo acontecido en la Revolución de 1952, proceso político en el que participó de manera activa como funcionario público. En sus reflexiones interpretó que:

“Aunque la cuestión nacional sea como universalidad una sola, cada país latinoamericano vive una parte de ella como su núcleo problemático. Para nosotros, los bolivianos al menos, la formación del Estado nacional y de la nación misma es algo no concluido en absoluto. **El carácter que tendrá la nación, la forma de revelación de la nación en el Estado, es el problema en torno de los que se libran todas las luchas políticas e ideológicas**” (Zavaleta Mercado, 1981:13 – el destacado es nuestro-).

El carácter inconcluso de la nación en Bolivia se explica por su “formación económica-social abigarrada”. Zavaleta Mercado entendió por “formación económica-social” a la “articulación entre diversos modos de producción”, pero discutió el “término mismo de articulación [...] porque sin duda no se trata sólo de un acuerdo entre diversidades, sino de la calificación de unas por otras, de tal suerte que ninguna de ellas mantiene la forma de su concurrencia” (2008[1986]:81). El concepto de “formación” es “de por sí más entramado” y en condiciones de dominación colonial produce una “sobreposición desarticulada de varias sociedades⁴⁹, es decir, de varios tiempos históricos, de varias concepciones del mundo, de varios modos de producción de subjetividad, de socialidad y sobre todo varias formas de estructuras de autoridad o de autogobierno” (Tapia en Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2010: 40).

⁴⁹ Creemos que la categoría teórica “colonialidad”, en lugar de “colonialismo”, propuesta por Aníbal Quijano, es útil para pensar “las continuidades históricas entre los tiempos coloniales” y para abordar las relaciones coloniales de poder no sólo desde el “dominio económico-político y jurídico-administrativo de los centros sobre las periferias”, sino también como formas de dominación que poseen “una dimensión epistémica, es decir, cultural” (Castro Gómez y Grosfoguel, 2007:19).

De esta manera, Zavaleta Mercado explicó que en Bolivia coexiste una “idea originaria del espacio” como “referente de la organización primigenia de la vida” con una “idea oligárquico-gamonal” en la que subyace un ideario patrimonial del espacio (2008[1986]:26). En resumen, habrían, al menos, dos miradas distintas acerca de la interrelación del hombre con la tierra: una que se vincula con la vida colectiva (espacio andino o comunitario) y la otra que piensa la integración territorial en términos de propietarios individuales (capitalismo). En el mismo sentido, en Bolivia se superponen distintos tiempos históricos: el tiempo capitalista se “rompe” con “la forma local del tiempo agrícola estacional” (2008[1986]:28). Recordemos que en las comunidades rurales andinas el transcurso del tiempo se percibe a la manera de un espiral, en ciclos vinculados a los fenómenos climáticos, temporalidad que subyace a la concepción de modernidad como una cadena lineal y ascendente de la historia.

Por último, el abigarramiento se explica por “la coexistencia de complejas formas de organización del trabajo” (García Linera, 2009[2000]: 197) y de andamiajes productivos, que van desde una industrialización capitalista hasta el trabajo de unidades campesinas en actividades agrícolas.

La propuesta conceptual de Zavaleta Mercado marcó definitivamente el pensamiento contemporáneo en Bolivia⁵⁰; lo abigarrado habilitó nuevas discusiones teóricas y posibilidades interpretativas para la crítica cultural. Es así como Javier Sanjinés reseña una serie de metáforas que permiten dar cuenta del abigarramiento en la investigación social en aquel país; para este autor en la actualidad se percibe “la necesidad de ir más allá, de superar la naturaleza dura, fija y homogénea” del Estado-nación, cuyas fronteras se presentan mucho más “fluidas y cambiantes”

⁵⁰ Es necesario aclarar que la producción de Zavaleta Mercado y de los autores que trabajamos en este apartado están referidas a las sociedades que pertenecen al horizonte andino, con énfasis en aquellas que habitan en las tierras altas. Tanto en Bolivia como en el noroeste argentino el abigarramiento social, desde el punto de vista étnico, se conforma también por comunidades que no pertenecen al horizonte de las tierras altas andinas, pero que igualmente están atravesadas por las lógicas del capital, por ejemplo los grupos étnicos chaqueños (wichí, toba, etc.).

principalmente por los procesos migratorios regionales, la acción concreta de los movimientos sociales en Bolivia y sus demandas de reivindicación étnica y ciudadanía (Sanjinés, 2014:36).

Este crítico literario aborda los procesos de desterritorialización y desplazamiento a partir de metáforas teóricas, destacando especialmente la figura del “alud de humanidad” presente en el ensayo *La forma multitud de la política de las necesidades vitales* de Raquel Rodríguez, Álvaro García Linera y Luis Tapia (2000), para dar cuenta del retorno de “la multitud” en Bolivia; esa “potencia plebeya” que como una avalancha, un “torrente humano”, puso en jaque al “Estado neoliberal mestizo”⁵¹ con las movilizaciones conocidas como la Guerra del Agua en Cochabamba. En este punto Sanjinés expone su concepto de “los rescoldos del pasado”:

“[El “ahora” es un] tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias, [...] producto de un tiempo circular, mítico, que se dejó atrás, pero que sigue perturbando con rabia y con violencia en el presente. Hablo, pues, de anhelos postergados, hundidos en la memoria, que, al volver a la superficie, cobran nueva y repentina importancia social y política, originando así una conciencia contingente que, a diferencia de la proletaria, es el punto de partida del sacudón histórico que vivimos actualmente. Avalanchas, sacudones, turbulencias son, todos ellos, incorporaciones del pasado [...] A partir de dichas incorporaciones, aparecen los movimientos sociales que tienen hoy un rol específico en la dinámica del todo social. La avalancha y la turbulencia expresan el retorno de la multitud, de la plebe” (Sanjinés, 2014:40).

Las metáforas que identifica este autor para hablar de las narrativas de la identidad y de la nación en Bolivia nos resultan esclarecedoras en tanto permiten visualizar la potencia de lo abigarrado,

⁵¹ Existe un complejo debate acerca de la cuestión del mestizaje en Bolivia. Cuando algunos autores refieren al “Estado neoliberal mestizo”, hacen alusión a las reformas constitucionales de la década de 1990 en la que se reconoce lo pluricultural y multicultural de Bolivia (“pluri-multi”), pero desde una grilla de percepción racista.

como ese “exceso” que puede irrumpir y trastocar la forma moderna del Estado-nación. Ese “exceso” conforma lo que Luis Tapia (2008) denomina el “subsuelo de la política”:

“En países como Bolivia, además de las divisiones propias de una sociedad moderna, existen las que resultan de la diversidad social que hacen de Bolivia más que una sociedad, un país multisocietal, que contiene varios tipos de civilización que se hallan en una situación de superposición desarticulada. A esto Zavaleta [Mercado] llamó abigarramiento.

[...]La superficie de la sociedad nacional sintetizada o articulada por el estado y su base social corresponde a sólo una parte de estos territorios y culturas, como descripción y proyección de sentido y gobierno. En ella aparecen algunas pequeñas manchas que provienen de esas otras formas sociales, porque están ahí debajo. Una buena parte de los discursos e interacciones correspondientes a estas sociedades circulan en el subsuelo, debajo de la superficie del estado nación, parcialmente nacional” (Tapia, 2008:96).

El “subsuelo de la política” alude a un “mundo más polisémico”, el “mundo de la diversidad desarticulada, no reconocida” por la “unidad y continuidad comunicativa que se trata de producir en la superficie”. En el subsuelo político se encuentra lo que no es representable, lo que no quiere ser representado por otras voces y que, por tanto, sólo puede autorrepresentarse. En lo subterráneo de la forma moderna del Estado-nación⁵², de la democracia liberal-representativa y de la sociedad civil se encuentran un conjunto de prácticas y discursos políticos que emergen como forma de asociación y de opinión disidente; en él se tejen

⁵² Farid Rojas Tudela caracteriza a los procesos acontecidos en los últimos años en Bolivia como una instancia de constitución de la comunidad, construcción que no pretende tomar el Estado como lugar desde el cual cambiar la sociedad; por el contrario, lo que se busca es movilizar la sociedad para transformar al Estado, y para que este asuma una “forma histórica adecuada”. Esta “forma adecuada”, para el caso boliviano, es el reconocimiento del abigarramiento social en el marco de un Estado Plurinacional (Rojas Tudela, 2008:9).

solidaridades y formas de socialidad que escapan y discuten los procesos de mercantilización. La crítica política al orden social puede aparecer en el subsuelo como ironía, parodia o, incluso, como una práctica estética alternativa (Tapia, 2008:96-97).; también puede emerger de la mano de los movimientos sociales en las calles, en las plazas, en las asambleas, en donde se pone de manifiesto una forma *otra* de “apropiación, gestión, organización y dirección de recursos y procesos sociales y políticos” (Tapia, 2008:60).

La dimensión fáctica (la circulación por las calles y la apropiación del espacio público) es el eje fundamental que define un movimiento social y que lo diferencia de la simple opinión política. En la misma línea, Álvaro García Linera se pregunta acerca de la definición de “lo indígena”: alejándose de una mirada esencialista sobre la cuestión étnica, el actual Vice-Presidente del Estado Plurinacional de Bolivia apela nuevamente a la acción de los movimientos sociales en la marcha, al “carácter inquebrantable de lo hecho directamente, sin más mediación que el compromiso de la voluntad actuante”; lo “indígena” es, en este sentido, la comunidad y sus rebeliones:

“Es la vigencia de la comunidad, en resistencia y retirada simultánea, lo que define a lo ‘indígena’ en sus potencias y en sus debilidades; incluso, el hecho de que lo indígena no sea solamente un asunto rural, sino que también abarque los diferentes anillos concéntricos de las zonas urbanas y sus oficios, encuentra su explicación en la fuerza expansiva de la comunidad agraria, en la capacidad de reconstruirse parcialmente en otros campos sociales. Igualmente, hay un ‘problema indígena’ para el Estado, allá donde existen trazos de comunidad; sin la comunidad, lo indígena deviene un asunto de marginalidad suburbana o reclamo campesino” (García Linera, 2009 [1998]: 264).

Para discutir acerca de los movimientos sociales en Bolivia y los procesos de abigarramiento se desarrollaron durante los años 2007 y 2008 los ciclos de conferencias internacionales *Pensando el mundo desde*

Bolivia. Este espacio recibió a distintos referentes de las ciencias sociales que anclaron su producción teórica al acontecer de la vida política boliviana. Las primeras exposiciones consistieron en un módulo denominado *Imperio, multitud y sociedad abigarrada*⁵³ en el que participaron Álvaro García Linera, Michael Hardt, Giuseppe Cocco, Judith Revel, Luis Tapia y Toni Negri. En los debates entre estos autores encontramos una referencia directa a las ideas principales de René Zavaleta Mercado en diálogo con renovadas lecturas del pensamiento filosófico-político.

Durante su exposición, Michel Hardt propuso una historia del concepto de “multitud” propuesta por Toni Negri⁵⁴, emparentándola con la noción de “sociedad abigarrada” de Zavaleta Mercado (Hardt en Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2010: 35). Así, desplegó tres abordajes del concepto de multitud, desde los puntos de vista económico, filosófico y político. En la primera perspectiva, este autor distancia “multitud” de la “clase obrera”, por cuanto el proletariado se asienta en la producción industrial como sistema dominante dentro de la economía capitalista; por el contrario, la multitud da cuenta de la imposibilidad de unificar bajo el proletariado la heterogeneidad de formas productivas que se superponen (abigarramiento del mundo del trabajo). Desde el punto de vista filosófico, Hardt explica que en el pensamiento europeo del siglo XVI se produjo una división entre “pueblo” y “multitud”, asociando la noción de “pueblo” a la posibilidad de tomar decisiones en un marco soberano y al acceso a la propiedad. Por último, desde un acercamiento político, la “multitud” se diferencia de los “partidos” tradicionales por su acción política – configurada en redes horizontales –

⁵³ Las conferencias que conformaron este módulo están compiladas en el libro homónimo editado por CLACSO en 2008 y 2010. Por nuestra parte, trabajamos con la edición de la Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia (2010).

⁵⁴ Toni Negri en producción personal analiza los conceptos de “multitud” y “democracia” en la filosofía del siglo XVII. Posteriormente, en colaboración con Michel Hardt, reinterpreta estas categorías desde las experiencias de los movimientos sociales en Estados Unidos y Europa, como las redes de organizaciones sociales que conforman el Foro Social Mundial. Para estos autores, “las multitudes” tienen la capacidad de poner en jaque el *Imperio* y de generar una democracia participativa y formas de autogobierno.

que reúnen organizaciones y movimientos sociales al encontrar puntos de transversalidad en la lucha⁵⁵.

Para incorporar aún más pliegues a la categoría de lo abigarrado, Beatriz Preciado (2003) realiza una crítica sutil al concepto de “multitudes” como manera de resistir y transformar “el Imperio” que atraviesa la obra de Michael Hardt y Toni Negri que comentamos. Preciado (Preciado, 2003:5) re-sexualiza la teoría de estos autores para analizar las “ventajas teóricas y políticas que aporta la noción de ‘multitudes’ a la teoría y al movimiento queer”. Esta lectura encuentra puntos de conexión con las producciones teóricas y los procesos de intervención artística en algunas ciudades de Bolivia por parte del grupo *Mujeres Creando*⁵⁶, espacio donde se cuestiona el llamado “proceso de cambio” en aquel país.

En el artículo *Constitución Política Feminista del Estado* de María Galindo (2008), activista de este movimiento, se denuncia la sanción de la Nueva Constitución del Estado Plurinacional de Bolivia como un “pacto entre hombres, entre hombres letrados, entre abogados que únicamente representan repartijas de poder”. *Mujeres Creando* “propone la abolición de los partidos políticos por ser instituciones patriarcales que expropian la política a la sociedad para convertirla en una acción exclusiva de quienes pugnan por el control del Estado”. Galindo identifica – siguiendo lecturas clásicas del feminismo europeo– un “contrato sexual” (Pateman, 1995[1988]) que hace de este texto un acuerdo entre hombres en el que sigue regulándose la sexualidad a través de la institucionalización del

⁵⁵ El filósofo boliviano Raúl Prada Alcoreza establece una relación con Hardt en su libro *Subversiones indígenas* al definir que la multitud y el proletariado se complementan (el proletariado, la clase obrera, deviene en multitud), en cambio, la multitud y el pueblo se oponen: el “pueblo es la base de legitimidad del Estado, es la voluntad general que delega su poder al soberano”, en contraste, la “multitud se niega a transferir el poder al soberano”; la multitud construye autonomía en el proceso mismo de tomar la palabra, de visibilizar una demanda y de proponer un proyecto para transformar el estado de las cosas (Prada Alcoreza, 2008:108).

⁵⁶ *Mujeres Creando* producen materiales interesantes sobre la despatriarcalización/decolonización en complemento con intervenciones en el espacio público como graffiti, murales, performance y la gestión de la radio comunitaria *FM Deseo* que funciona en La Paz. Este movimiento participa en encuentros de mujeres y feminismos alrededor del mundo, en un trabajo en red con movimientos y organizaciones sociales.

matrimonio, la paternidad y la “heterosexualidad obligatoria”⁵⁷. En cuanto al reconocimiento de la autonomía de las distintas naciones indígenas en Bolivia, en el nuevo marco constitucional, este movimiento advierte acerca de la concepción “andinocentrista donde no se ha tomado en cuenta la profunda castellanización de toda la amazonia boliviana y los horizontes y expectativas de los propios niños, niñas y jóvenes que asisten al colegio y que desean a través del colegio acceder a una ventana al mundo”; con este diagnóstico, *Mujeres Creando* plantea abandonar

“El concepto de lengua oficial por el de lenguajes universales que no reconocen fronteras por eso los lenguajes universales son la palabra oral o escrita, la música, la pintura, la escultura, el baile y la risa. Los idiomas a usar son de libre elección de acuerdo a la necesidad concreta de comunicarnos y expresarnos...en aymara, inglés o castellano mujer quiere decir ‘dignidad’” (Galindo, 2008).

El trabajo de *Mujeres Creando* incorpora más colores y tonalidades al abigarramiento social en las ciudades al pensar no sólo la cuestión de género, sino todo aquello “anormal” (“lo abyecto”) en el sentido que lo plantea Beatriz Preciado con el concepto de “multitudes queer”.

Lo interesante de la performance de *Mujeres Creando* es que pone en tensión algunas narrativas de nación omnipresentes en autores seguidores de Zavaleta Mercado, como García Linera, Tapia y Sanjinés. Si bien estos ensayistas critican el formato moderno del Estado-nación homogéneo y la estructuración liberal de la política, construyen como propuesta un Estado Plurinacional sustentado en orígenes, personajes y

⁵⁷ Ochy Curiel (2013: 31-32) analiza la Constitución Política colombiana de 1991 a partir del concepto de “Heteronación”. Esta autora entiende que la “Constitución es la ley suprema de la Nación, la norma de normas. No solo fija los límites de un Estado moderno y las relaciones entre los poderes legislativo, ejecutivo y judicial, sino que condiciona y orienta las relaciones de sexo, raza, clase y sexualidad entre connacionales. La Constitución es también una expresión cultural que se asume como resultado de un pacto social, que busca la armonía y el orden en la convivencia social”.

El régimen sobre el que se asienta y reproduce la Constitución Política de Colombia es el de la “Heteronación” por cuanto “la nación y su construcción imaginaria tienen como base fundamental el régimen de la heterosexualidad, a través de la ideología de la diferencia sexual, y ésta, a su vez, en las instituciones como la familia, al parentesco, a la nacionalidad, todo ello expresado en los pactos sociales que son reflejados en un texto normativo como la Constitución” (Curiel, 2013:56).

situaciones que terminan por conformar una historia oficial que no se cuestiona.

Para el caso argentino, Elías Palti (2009) identifica hacia mediados de siglo XIX el “momento romántico” en el que se empieza a plantear la identidad nacional, su genealogía y pasado heroico. Es posible advertir en los intelectuales de principios de siglo XX como el peruano Mariátegui⁵⁸, una lectura neorromántica acerca de la nación y su unidad, lectura que detectamos también en Zavaleta Mercado y en los autores sobre los cuales trabajamos cuya producción nos es contemporánea.

“Las distintas interpretaciones recorridas ubican la nación en un terreno anegadizo y resbaloso, propio de una situación en tránsito. La crisis de valores y sentidos permitía [en la década de 1920] pensar la nación desde miradores menos disciplinados. A veces la nación se define a partir de la inversión absoluta de significados previos: lo indio sobre lo blanco, las mayorías sobre los pocos, la fuerza sobre la razón. Hay una impronta neorromántica de reemplazo a la racionalidad positivista, un campo más cercano a la sensibilidad que a la normatividad. Algo de religión, mito o alegoría se cuela en la definición de lo nacional, incluso en aquéllos que – muy secularizadamente– proponen el socialismo y la revolución, o están transitando esta última” (Funes, 2006: 134 - 135).

⁵⁸ En el capítulo II vimos que en Mariátegui, hacia fines de la década de 1920, aparece la idea del proceso inconcluso de conformación de la nación en Perú, unificación que valora en Argentina cuando hace referencia a la literatura gauchesca. Este autor encuentra en la cultura incaica los cimientos de “la única peruanidad que ha existido” (Mariátegui citado en Funes, 2006:130) y que fue aniquilada por la conquista española.

Tanto en Mariátegui como en Zavaleta Mercado la búsqueda de “la nación” es una constante; lo que cambia sustancialmente es el contenido con el que quieren construir esa nación, disímil a la excluyente lectura liberal-oligárquica que le fueron precedentes: “Situación indígena y problema de la tierra, por un lado, y condicionamientos del capital extranjero, por otro, obstaculizan y restringen la integración de la nación peruana, acentuando su carácter oligárquico en términos políticos, segregacionistas en el plano social y arcaico e improductivo en el plano económico. Esos rasgos recorren toda la interpretación mariateguiana de la realidad social y política de un Perú que está débilmente integrado y en el que existen fuerzas regionales centrífugas que también conspiran contra la formación de la peruanidad. Centralmente el problema regional tiene sus causas verdaderas [...] en el caciquismo, el gamonalismo y las formas patrimoniales y locales de ejercicio de poder” (Funes, 2006:133).

En definitiva, encontramos la construcción de “la nación” también en autores críticos a este modelo. Lo que cambia en sus producciones es el andamiaje sobre el que se asienta la identidad nacional, en la que claramente hay un reconocimiento de quienes históricamente han sido excluidos. Sin embargo, notamos en la bibliografía presentada un “momento romántico” que idealiza un origen (que como todo origen es inventado), conformando una serie de mitos históricos⁵⁹ que aplastan la complejidad y la heterogeneidad de los procesos sociales.

Salta como una “abigarrada sociedad criolla”

En el ensayo de José Luis Romero *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, el autor se propone “establecer y ordenar el proceso de la historia social y cultural de las ciudades latinoamericanas [...] Acaso en esa trama profunda estén las claves para su comprensión de la historia de las sociedades urbanas e, indirectamente, de la sociedad global” (2014[1976]:10).

Romero interpreta que durante los siglos XVI y XVII, las ciudades que habían sido pequeñas aldeas concebidas durante el acto fundacional, modificaron su fisonomía debido al movimiento incesante de la economía. En esta etapa identifica la “formación de una sociedad barroca” escindida entre “privilegiados” y “no privilegiados”:

“A diferencia de lo que ocurría en las ciudades burguesas del mundo mercantil europeo, se constituían en las Indias unas sociedades duales, sin sectores medios; y el proceso social más intenso que trabajaría subterráneamente esas sociedades fue, precisamente, la sorda formación de los sectores medios y

⁵⁹ Roland Barthes desarrolla que “los mitos” no son la oposición de “la historia” concebida como un discurso que remite a “lo real”, sino más bien un mecanismo para “trasformar la historia en naturaleza”; esto significa que el mito contribuye a “construir verdades” acerca de los acontecimientos del pasado. El uso de elementos simples como la vestimenta de gaucho, para el caso argentino, o la bandera de la Whipala, para hacer referencia a “los pueblos originarios”, constituyen una de las formas a partir de las cuales se configura la mitología que sustenta la formación nacional, puesto que “el mito prefiere trabajar con ayuda de imágenes pobres, incompletas, donde el sentido ya está totalmente desbastado, listo para una significación: caricaturas, imitaciones, símbolos, etc.” (2014[1957]:220).

burgueses que irrumpirían en el siglo XVIII” (Romero, 2014[1976]:74).

Esta “sociedad barroca” se caracterizó por su “élite hidalga” que remarcó su estilo de vida semejante al de las cortes peninsulares, movidas por la ilusión de llevar en el nuevo continente la vida noble que no gozaron en sus lugares de origen. Esta élite conformada por ricos señores, juristas, funcionarios y miembros del alto clero, integraron al estilo de vida señorial un conjunto de servidores y criados cuya función le imprimió un aire cortesano a esta clase “privilegiada”. Estas “ciudades hidalgas” fueron –en el deseo de sus señores –estáticas, pero de manera silenciosa la vida mercantil permitió el acercamiento de los distintos estratos sociales, incluso a los mestizos, indígenas y mulatos que conocían “los vericuetos de la vida urbana” (Romero, 2014[1976]:93).

Durante las últimas décadas del siglo XVIII emergieron las “sociedades criollas” a las que Romero describe específicamente como una “abigarrada sociedad criolla”:

“Frente a la élite tradicional la burguesía criolla parecía más arraigada, menos atada a las metrópolis en sus modos de vida y expectativas. Era como si hubiera cortado definitivamente el cordón umbilical y hubiera descubierto que estaba sola y librada a su suerte en la tierra que habían conquistado sus abuelos. Se sentía profundamente comprometida con la tierra sin otra alternativa: una tierra donde se alejaban sus intereses particulares pero a cuyo destino se sentía total e indisolublemente unida. Esa tierra contenía una sociedad extensa, heterogénea, compuesta mayoritariamente por los descendientes de aquellos a quienes sus abuelos habían sometido [...] La de las vísperas de la Independencia era, étnica y culturalmente, una sociedad mezclada y de rasgos confusos y participaba en la misma vida que participaban los que conservaban la tez blanca [...] Como con la tierra, la burguesía criolla, generalmente blanca de tez, estaba y se

sentía comprometida con el contorno social de tez parda” (Romero, 2014[1976]:160).

Esta “abigarrada sociedad criolla”⁶⁰ se definió por la movilidad social de los diferentes grupos y la heterogeneidad presente incluso al interior de estos; en ella se produjo constantemente una diferenciación entre quienes acentuaron su arraigo y quienes se incorporaron a la sociedad de manera reciente, como los comerciantes ingleses que llegaron a las ciudades capitales y portuarias.

Por otra parte, los procesos independistas se alimentaron de la Ilustración, momento caracterizado por la incursión – sobre todo en las ciudades centrales – de la prensa de opinión y de los agitados debates en las plazas públicas. La apertura de teatros y coliseos fueron instancias importantes para la vida política de las ciudades y para el encuentro entre los diferentes grupos sociales. Frente a esta estridente agitación social, las clases altas se preocuparon con obsesión por traer al presente su “tradición hidalga”, para lo cual pusieron mucho esfuerzo en el trazado de su árbol genealógico de “origen noble”, pero además remarcaron su posición social con sus mansiones, vajillas y manteles traídos de Europa, sus coches y, sobre todo, con una comitiva de sirvientes. En el otro extremo, por fuera de estas casas cortesanas, tuvo lugar una mezclada sociedad de castas que ocupó el mercado y las calles e hicieron su aparición “los suburbios” en el borde urbano-rural (Romero, 2014[1976]:146).

⁶⁰ “Una sociedad muy abigarrada no tenía por qué tener formas muy definidas de vida. Si eran inestables los grupos sociales, lo eran también sus formas de comportamiento. [...] Se aceleró el proceso de formación de la nueva sociedad criolla con la interpenetración de las clases y castas, predominó una especie de anomia, signo de la intensa movilidad social. Sólo las clases altas sabían cuál era su sitio y, en consecuencia, cuáles eran las normas que la regían; pero los estratos medios y populares manifestaron una intensa fluidez que preparaba la intensa crisis que seguiría a la Independencia. [...] Nadie sabe quién era quien en los sectores medios y populares de una ciudad – capital o puerto, especialmente – que crecía con nuevas actividades de inesperadas perspectivas para personas y grupos antes estancados” (Romero, 2014 [1976]:139).

En el caso de Salta⁶¹, a nivel de la disposición espacial de la ciudad, se mantuvo incluso hasta fines del siglo XVIII la expresión “extramuros” para referir a las tierras lindantes con los barrios periféricos a la traza original (Mata de López et. al, 1996: 219). Alrededor de la plaza Mayor se construyeron las viviendas más valiosas y el Cabildo, como principal edificio público. El centro “quedó reservado a los sectores de la élite blanca, con una creciente presencia de comerciantes; mientras que los barrios periféricos registraron un número más significativo de españoles pobres, artesanos, mulatos y negros libres e indios” (Mata de López et. al, 1996: 234). Destacamos que hacia la segunda mitad del siglo XVIII la ciudad vivió un incremento significativo en su población, principalmente de migrantes españoles y de indígenas que llegaban desde el Alto Perú⁶².

Estas viviendas valiosas eran propiedad de familias españolas y su prestigio radicaba en la “presencia de un grupo de indios, esclavos y criados, que conformaban el servicio doméstico de la casa, es decir que debía existir una clientela que participaba en la vida de algunos hogares españoles y que otorgaba una nota de distinción para que fueran considerados principales” (Mata de López et. al, 1996: 228).

⁶¹ El ensayo de José Luis Romero resulta interesante para revisar de manera amplia la conformación de las ciudades latinoamericanas desde la Conquista. Sin embargo, creemos necesario retomar estudios históricos de carácter local-regional, puesto que los pasajes de esta obra remiten especialmente a las ciudades centrales en el continente. En este sentido, pensar los procesos de urbanización del siglo XVIII en América Hispana (momento en el que Romero identifica la conformación de una “abigarrada sociedad criolla”), implica considerar el crecimiento exponencial de la población por la aceleración de los procesos de mercantilización sobre todo en los grandes centros urbanos entre 1750 y 1850. Este crecimiento se evidencia significativamente en Buenos Aires y Córdoba, y en menor medida en Tucumán y Salta (Mata de López et. al, 1996: 214).

⁶² “La supremacía económica de Salta y su estratégica ubicación en relación al espacio económico peruano le había valido el rango de ciudad Capital, pero no todas las ciudades de la Intendencia [de Tucumán] compartían con ella el mismo grado de inserción en el espacio andino. En esta ubicación estratégica en la ruta altoperuana dos productos tienen, para Salta, notable importancia: las mulas y el ganado vacuno. Ambos ganados definen el uso y el valor de las tierras de estancias de la jurisdicción de Salta” (Mata de López, 2000:5-6).

Culturas visuales y el mundo mestizo de las imágenes

Silvia Rivera Cusicanqui (2014) propone una metodología de análisis histórico en el que las imágenes tejen una sintaxis propia de carácter crítico que subvierte, ironiza, parodia, resiste y lucha contra las formas de colonialismo contemporáneo. A esta metodología la denomina “sociología de la imagen” diferenciándola de la “antropología visual”, puesto que la segunda “busca familiarizarse con el otro”, mientras que la sociología pretende “desfamiliarizarse con lo normal, es decir, descubrir que el mundo que habitamos es una arbitrariedad convertida en hegemónica”. Desde este lugar, realiza una lectura de los procesos coloniales desde los sentidos no censurados por las culturas letradas oficiales; su trabajo con culturas orales y visuales son sugerentes para pensar los modos en que “lo abigarrado” se las ingenia para escaparle a las normas y para mostrar esos mundos diversos y dinámicos aplastados por las palabras⁶³.

En el área andina la sociología de la imagen “tiene una genealogía propia”: hay personas que plasmaron sus ideas-pensamientos en imágenes y que pueden considerarse como verdaderas teorías visuales sobre el sistema colonial en distintas instancias históricas; entre ellas, esta autora destaca a Guamán Poma de Ayala, a Melchor Mercado y al cineasta boliviano Jorge Sanjinés.

El análisis sobre la *Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, una carta de mil páginas escrita por Guamán Poma y dirigida al Rey de España que contiene más de trescientos dibujos a tinta bosquejados entre 1612-1615, conforman uno de sus trabajos destacados⁶⁴. Esta socióloga observa que “más que en el texto, es en los dibujos donde el cronista despliega ideas

⁶³ En relación a la manera de “esquivar” la cultura oficial peninsular por parte de los indígenas, Teresa Gisbert analiza el arte en tiempos de la Colonia, caracterizándolo de la siguiente manera: “En el mundo virreinal, el problema religioso se presenta en base a la bipolaridad cristianismo versus idolatría. Este hecho se evidencia en las imágenes que muestran la inserción del componente indígena en el arte barroco; sin embargo, para los indígenas hubo otras vías de expresión, a través de los textiles y los keros, donde podemos buscar una forma paralela de hacer arte ajena al control y directivas de la población occidentalizada” (Gisbert, 2001:17).

⁶⁴ En el capítulo IV analizamos el cine de Lucrecia Martel en torno al concepto de “heterogeneidad” propuesto por el crítico literario Antonio Cornejo Polar, categoría que el autor utiliza para pensar la compleja conformación del sujeto latinoamericano en la figura de Guamán Poma (Bueno Chávez, 2004; Campuzano, 2012).

propias sobre la sociedad indígena prehispánica, sobre sus valores y conceptos del tiempo-espacio” (Rivera Cusicanqui, 2010a:22). Guamán Poma no realiza una descripción en sus dibujos, sino una interpretación de los acontecimientos durante la Conquista en el Imperio Inca. La autora llama la atención acerca de una “equivocación” del cronista, cuando representa en dos cuadros distintos las muertes de Atahualpa en 1532 y la de Tupac Amaru I en 1571 como si ambos hubieran sido decapitados por funcionarios españoles: el primero murió bajo la pena del garrote, mientras que el segundo ciertamente murió decapitado; este aparente “error” histórico en los esbozos, en realidad, presentan una comprensión sensible sobre los hechos:

“La muerte del Inka fue, efectivamente, un descabezamiento de la sociedad colonizada. Sin duda hay aquí una noción de ‘cabeza’ que no implica la usual jerarquía respecto al resto del cuerpo: la cabeza es el complemento del chuyma –las entrañas– y no su dirección pensante. Su decapitación significa entonces una profunda desorganización y desequilibrio en el cuerpo político de la sociedad indígena” (Rivera Cusicanqui, 2010a: 14).

En este punto la autora critica las “lecturas historicistas” y los estudios que hacen énfasis en la autenticidad de la obra de Guamán Poma y las “imprecisiones” en sus dibujos, como el supuesto error que señalamos anteriormente⁶⁵. La propuesta de una sociología de la imagen

⁶⁵ En esta crítica a las “lecturas historicistas” que realiza Silvia Rivera Cusicanqui es posible leer metodológicamente la microhistoria. Este autor explica que a partir de la segunda mitad del siglo XVII comenzó a plantearse las diferencias entre las fuentes primarias y las fuentes secundarias. Para “los anticuarios”, las fuentes fidedignas que permitían el acceso a las verdades de la historia eran las medallas, las estatuas y las inscripciones, las cuales ofrecían una masa material documental más sólida que las fuentes narrativas “corrompidas por errores, supersticiones o mentiras” (Ginzburg, 2010:31). La pregunta por “la verdad” o la búsqueda de ella es una constante para la historiografía moderna. Ginzburg, autor fundamental para los estudios sobre culturas populares, se centra en la pregunta acerca de cómo se construye y se comunica la verdad en distintos momentos históricos y cuáles son los mecanismos de consolidación de ciertos documentos como legítimos.

Lo interesante de la construcción que realiza Rivera Cusicanqui es el desplazamiento de las fuentes de conocimiento histórico de los lugares legitimados por las culturas letradas. No es que esta socióloga crea que es en las culturas visuales o en las tradiciones orales donde se encuentra “la verdad”, sino que son estos espacios donde los sentidos

radica justamente en rescatar “el potencial interpretativo” de los dibujos del cronista (Rivera Cusicanqui, 2010a:30).

En referencia a otros pasajes de la intensa crónica, esta socióloga presenta la expresión aymara “*ch'ixi*” que dialoga con la noción de “sociedad abigarrada” que venimos desarrollando con los aportes iniciales de René Zavaleta Mercado⁶⁶: “la noción *ch'ixi* [...] obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario” (Rivera Cusicanqui, 2010a:69). Esta metáfora que atraviesa los dibujos de Guamán Poma se opone a la teoría de la hibridez defendida por el antropólogo Néstor García Canclini (1992), puesto que esta concepción asume la posibilidad de una mezcla de dos elementos diferentes cuya fusión da lugar a un tercero que combina de manera armónica e inédita las dos vertientes de la que se formó.

“Hemos opuesto la idea de lo *ch'ixi* (abigarrado, manchado) a la de hibridez, en el entendido de que el escenario descrito pone de manifiesto una activa recombinación de mundos opuestos y significantes contradictorios, que forma un tejido en la frontera misma de aquellos polos antagónicos” (Rivera Cusicanqui 2010b: 85).

En oposición a la idea de la hibridación o fusión de elementos, lo abigarrado actúa por yuxtaposición o sobreimpresión (como si fueran manchas); la metáfora visual, en este caso, sería la de un palimpsesto. En el mismo sentido, como trabajamos con la propuesta de Javier Sanjinés acerca de “los rescoldos del pasado”, la visión de “la historia no es lineal ni teleológica”, se “mueve en ciclos y espirales, que marca un rumbo sin dejar

censurados por las palabras pueden aparecer en forma de ironía, parodia e inversiones, como instancias valiosas para comprender el complejo funcionamiento del mundo colonial.

⁶⁶ “La noción de *ch'ixi* [...] equivale a la de ‘sociedad abigarrada’ de Zavaleta [Mercado], y plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa” (Rivera Cusicanqui, 2010a:70).

de retornar al mismo punto. El mundo indígena no concibe a la historia linealmente, y el pasado-futuro están contenidos en el presente: la regresión o la progresión, la repetición o la superación del pasado están en juego en cada coyuntura y dependen de nuestros actos más que de nuestras palabras” (Rivera Cusicanqui, 2010a:55).

Otra manera posible de pensar “lo abigarrado” como superposición de concepciones y experiencias sobre el mundo, es la noción de “pervivencia” de lo indígena en el estudio sobre la etapa colonial que realiza la historiadora boliviana Teresa Gisbert:

“En el siglo XVI, los doctrineros ponen en concordancia los mitos indígenas con el humanismo imperante. Se procede a la superposición del Dios cristiano, de la Virgen María y de los santos, sobre las antiguas deidades; ejemplo del método utilizado es la identificación de la Virgen María con el Cerro de Potosí y la simbiosis del apóstol Santiago con el dios del rayo: Illapa. Otro tanto puede decirse de la pervivencia del culto a Pachacámac, dios de las profundidades de la tierra, en la devoción del ‘Señor de los Milagros’, que es invocado contra los terremotos y temblores” (Gisbert, 2001:117).

Hacia el final esta historiadora marca cómo se sobreimprime el culto al “Señor de los Milagros” (celebración tradicional en la provincia de Salta) en la idolatría indígena a Pachacámac, análisis que remite al historiador de la cultura Aby Warburg: las imágenes o los productos visuales son considerados centrales “en el proceso de formación y transmisión de una memoria colectiva e histórica”. Las imágenes contienen “elementos portadores de contradicciones y conflictos” y “en torno al choque de horizontes y programas culturales” (Burucúa, 2003: 49-50).

En este punto resulta fundamental el estudio de Serge Gruzinsky (2007) y su concepto de mestizaje para el análisis visual. Para este autor, los procesos de mestizaje a escala planetaria están ligados con la expansión occidental en el Renacimiento hacia la segunda mitad del siglo

XVI. Por esta razón, observa en las pinturas producidas en el antiguo México las interconexiones entre culturas amerindias y el Renacimiento europeo, no como dos espacios absolutamente separados, sino como “mezclados” o “manchados”. En esta concepción opera una lectura arqueológica de las imágenes como producciones imaginarias nómadas que atraviesan territorios y culturas (Silva Echeto, 2016: 14).

Derivas de una metáfora

Bernardo Canal Feijóo releyó la historiografía argentina de mediados del siglo XIX, para advertir que la nación es una forma de elaboración cultural que sirvió para consolidar un modelo afincado en el litoral, destinado a la “asunción” de la cultura europea por sobre la identidad indígena-hispánica que pervive en el folklore y en las expresiones populares de los interiores mediterráneos. Señalada por este santiagueño en numerosos ensayos, la figura “animada” del indio, negada por el discurso “civilizador”, permitió introducir “la presencia molesta de otra temporalidad que perturba la contemporaneidad del presente nacional” (Bhabha, 2010b: 390).

La idea de pervivencia de lo indígena en expresiones contemporáneas hace al carácter singular y precursor de Canal Feijóo en tanto recupera la huella del subalterno colonial en la historia, eludiendo la “lógica binaria y esencialista del aparato ideológico del poder colonialista” (Mellino, 2008:80) a partir de un acercamiento que no apunta hacia lo “puro” de las identidades indígenas precedentes a la experiencia colonial. En este punto resulta esclarecedora la noción de *pensamiento mestizo* de Serge Gruzinsky por cuanto retoma críticamente una serie de conceptos - emparentados con “lo abigarrado” - que permiten pensar las “mezclas” en un mundo globalizado:

“Juntar, mezclar, tramar, cruzar, enfrentar, superponer, yuxtaponer, interponer, traslapar, pegar, fundir, etc., son palabras que se aplican al mestizaje y que cubren con una profusión de vocablos la imprecisión de las descripciones y la vaguedad del pensamiento”. (Gruzinsky, 2008:48).

Así, este autor da cuenta de algunos de los riesgos analíticos que puede ocasionar esta terminología al momento de abordar “los mundos mezclados”; por ello, sugiere evitar imponer categorías que forman parte de “los filtros, criterios y obsesiones que no existen más que en nuestras visiones occidentales”, como es el caso de aquellas teorías que refieren a “lo arcaico” para dar cuenta de las sociedades indígenas en América. Para Gruzinsky “lo arcaico” es una trampa fácil para los científicos sociales “nostálgicos”⁶⁷, quienes no advierten que muchos de los elementos que se califican como “originarios” provienen de una (también heterogénea) península ibérica (Gruzinsky, 2008:30).

En los *Confines de Occidente*, Canal Feijóo realizó una crítica precisa al concepto de “mesticidad” que permite comprender lo complejo e inteligente de su pensamiento y lo cuidadoso que fue al momento del análisis socio-cultural⁶⁸:

“Por esencia, toda cultura es, o se nos aparece, como estado de integración alcanzada, en recursos formales y en personalidad, por así decir. El supuesto de una concurrencia de elementos heterónomos, antropológicos y formales, lleva a figurarse lógicamente el estado de integración bajo la forma de una síntesis ¿No podría darse un estado de integración analítica? [...] Después de cuatro siglos el estado de la cultura [americana] sigue siendo todavía proceso, bastante atípico, primerizo y siempre actualizado, de cultura. Pero esta sospecha agrega al estudio de los problemas de la cultura americana nuevas incitaciones y complejidades, no menos interesantes que las que inscriben el enfoque tópico habitual. En la esencia de proceso de la cultura americana está el ser momento de concurrencia múltiple de

⁶⁷ La crítica poscolonial y decolonial si bien realizan una interesante y necesaria reflexión sobre las formas coloniales de dominación, muchas veces derivan en una comprensión esencializada de la historia, comprensión que se entiende si la pensamos en clave de un proyecto político. Para un análisis detallado, véase Caggiano (2015).

⁶⁸ En el Capítulo II se desarrolla las complejidades y tensiones al interior de la obra de Canal Feijóo.

elementos heterónomos sobre un mismo plano” (Canal Feijóo, 2007[1954]:35).

En la década de 1980, René Zavaleta Mercado revisó la historia moderna de Bolivia para concluir que la Revolución de 1952 había fracasado porque aquel país no puede pensarse como una unidad perfectamente articulada, sino como una superposición de sociedades que coexisten en condiciones de dominación colonial. La obra de este sociólogo marcó la investigación en Bolivia y fue crucial en la elaboración del texto constitucional que configuró un Estado que reconoce – aun con tensiones y disputas – su diversidad interna. La Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia es la expresión del peso de la “sociedad abigarrada” y la apertura a una nueva narrativa que se interpone en el relato lineal/continuo del Estado-nación. Esta narrativa le da un carácter productivo a la nación que ya no actúa como escenario de articulación plena y total de identidades como criticó Canal Feijóo:

“Concebir la nación [en el sentido de Canal Feijóo] como resultado de un sistema cultural más arcaico y entender su surgimiento como el epifenómeno de un conjunto coordinado de significados culturales que se encontrarían en su origen deja expuesta, como consecuencia, la naturaleza equívoca de la nación moderna, pues introduce la duda sobre su univocidad racional, pone al descubierto las discontinuidades y heterogeneidades que generó en el interior de sus fronteras, las contradicciones y las ambivalencia irresueltas que alberga en su seno” (Ocampo, 2005:109).

La concepción creativa y dinámica de la nación presente en la obra de este santiagueño y en las teorías que desarrollamos en este capítulo, nos permitieron acercarnos al concepto de “lo abigarrado”. Así, vimos el uso visual que algunos autores hacen de esta categoría, indicando su

carácter estético-metafórico. Esta perspectiva teórica resulta interesante, puesto que a diferencia de “las ideas o los conceptos”, el valor de las metáforas “no radica en lo que ellas representan; su sentido no se encuentra en su letra, en lo que ellas afirman; sino en lo que *hacen*, y, en fin, aquello a lo que dan lugar” (Palti, 2011: 245). Las metáforas evocan imágenes que, como tales, “son vínculos entre distintas épocas y culturas” que dejan marcas (manchas) en el imaginario cultural (Silva Echeto, 2016:13).

Las imágenes, entendidas como imaginación, viajan en el tiempo, por el mundo, son fragmentos residuales de la historia que se cuelan en el presente como en el cuartito de los cachivaches de Francisco Centeno.

Bernardo Canal Feijóo denominó *La Brasa* al grupo cultural que fundó en Santiago del Estero. *La brasa* o *rescoldo* es el resultado de los momentos finales de la inflamación de la madera. De la madera se extraen las onduladas *virutas*. Estas metáforas activas en los ensayos indagados en esta investigación abren posibilidades a una lectura arqueológica y no esencialista de la nación.

Un ensayo *otro* para el desierto argentino

Un ensayo *otro* para el desierto argentino

“Si algo jamás es inocente es la escritura, en ella y a través de ella se perfila el mundo que deseamos habitar”.

RICARDO FORSTER (2004)

“El ensayo [es un] género literario que, habiendo estado hondamente enraizado en la construcción identitaria de la nación, puede hoy día ser pensado bajo una óptica refractaria que considere al género como una forma de transgredir la política pedagógica del Estado-nación territorial porque pone la diversidad social por delante del desarrollo y del progreso”

JAVIER SANJINÉS (2013)

Para entender los dos últimos siglos de historia humana es necesario reflexionar sobre el término “nación” y el vocabulario que deriva de esta categoría: “pueblo”, “patria”, “identidad”, etc. El sentido moderno de la palabra se remonta al siglo XVIII, pero son recientes las investigaciones referidas a las naciones, puesto que hasta fines del siglo XIX se escribió sobre la nación pero desde una “retórica nacionalista y racista” (Hobsbawn, 2012[1990]:10)

El historiador Eric Hobsbawn señala algunos estudios pioneros y fundamentales sobre la cuestión nacional, entre ellos la multicitada obra *Comunidades imaginadas* de Benedict Anderson (1993[1983]) con la que trabajamos en el capítulo II, y *La invención de la tradición*, editado por el propio Hobsbawn junto con T. Ranger (1983), trabajo que empleamos para abordar la escritura de Francisco Centeno.

Para estos autores la nación no es una “entidad social primaria” e “invariable”, por el contrario, esta “pertenece exclusivamente a un período concreto y reciente desde el punto de vista histórico”: el “estado territorial moderno” o “estado-nación” (Hobsbawn, 2012[1990]:18). Las naciones no conforman estados, sino que ocurre precisamente al revés, los estados modernos fundaron su legitimidad en la nación. Es decir, la nación es producto de una “ingeniería social” y de una “invención”.

En el marco de esta “ingeniería”, el ensayo ha tenido – como desarrollamos extensamente en esta investigación – un rol central en la construcción de las naciones tras los procesos independentistas en Hispanoamérica. En Argentina, fundamentalmente, el ensayo creó la pampa como un problema, como el espacio vacío donde se libra la batalla entre la civilización y la barbarie. El desierto es nuestra ficción nacional por excelencia y el “mal que aqueja al alma argentina”, como reza Canal Feijóo.

Pero sigamos con Eric Hobsbawn y su observación sobre los estudios centrados en las naciones y los nacionalismos. Con mucha claridad, este historiador afirma que estos enfatizan en la “modernización desde arriba”, para lo cual sugiere incorporar una “visión desde abajo”, es decir:

“La nación tal y como la ven, no los gobiernos y los portavoces y activistas de movimientos nacionalistas (o no nacionalistas), sino las personas normales y corrientes que son objetos de los actos y la propaganda de aquéllos [...] Las ideología oficiales de los estados y los movimientos no nos dicen lo que hay en el cerebro de sus ciudadanos o partidarios, ni siquiera de los más leales. [...] No podemos dar por supuesto que para la mayoría de las personas la identificación nacional – cuando existe – excluye el resto de identificaciones que constituyen el ser social o es siempre superior a ellas [...] La identificación nacional y lo que se cree que significa implícitamente pueden cambiar y desplazarse con el tiempo, incluso en el transcurso de períodos bastante breves” (Hobsbawn, 2012[1990]:19).

Este ensayo indaga en la cuestión nacional desde una cierta reposición de la mirada “desde abajo” que plantea Hobsbawn. Así, concebimos la “nación” como una categoría móvil y sujeta a un “proceso de alianzas y de luchas entre diversos actores por la imposición legítima del orden social” (Frederic y Soprano, 2005:44). Por ello, en esta Tesis profundizamos en las *metáforas sobre la nación* en un conjunto

heterogéneo de objetos culturales. El análisis de estos objetos se hizo en clave de “constelación del pensamiento”⁶⁹:

“[La lectura en constelación] no procede detectando influencias y documentándolas, no sigue las líneas que conducen a un pensamiento y que explican su emergencia, no quiere ser fiel a las intenciones de los autores, ni reconstruirlas, las trata – en todo caso- como un elemento, al igual que a los autores mismos, y las dispone junto con otros, en distintas ordenaciones tentativas, hasta que encajen en una figura legible” (Catanzaro, 2011:24-25).

Esta “figura legible” se obtiene mediante un ensamble entre arte y ciencia a través de la técnica del montaje o *collage*. Por ello, este ensayo tiene la forma de una deriva, donde un fragmento se une con otro para producir una imagen, un cristal de memoria donde mirar las formas en que ha sido imaginada la nación en distintos momentos históricos.

La estructura errática atraviesa las dos modalidades de tratamiento de los objetos culturales: la descomposición o análisis de los materiales y, paralelamente, la reorganización de los fragmentos en una nueva composición. Es decir, en el mismo momento en que se identifican los elementos que refieren a la nación y sus categorías derivadas (fundamentalmente la “identidad”), se disponen estas figuras en un *collage*: una imagen ambivalente porque está tan unificada como despedazada.

El *collage*, como lo desarrollamos en el capítulo I, es una técnica pictórica vanguardista, fuertemente influenciada por la aparición del cine y utilizada por primera vez en 1912 con la obra de Pablo Picasso, impulsor del cubismo. Los cuadros cubistas pueden clasificarse tentativamente en dos grupos, el cubismo *analítico* y el cubismo *sintético*, ambos diferenciados por sus gestos estilísticos: el primero descompone los elementos de la imagen para analizarla y captar distintos puntos de vista;

⁶⁹ El pensamiento en constelación, como lo entendió Walter Benjamin, significa establecer conexiones entre fragmentos dispersos en un juego permanente entre presente y pasado. De esta manera, se interroga una serie de objetos culturales “desde el punto de vista de nuestras preocupaciones actuales, eludiendo el gesto anticuario y quietista que definió tradicionalmente al historicismo” (Vedda, 2010:4).

mientras que el segundo agrupa las piezas de la imagen a modo de un rompecabezas (Colorado Castellary, 2016).

La forma de operar la imagen del movimiento cubista es análoga al proceso de investigación, donde consideramos la nación como una imagen que puede asumir dos modalidades: el mito y la metáfora, punto que abordamos en los apartados siguientes.

En este capítulo de cierre profundizamos en algunos aspectos que han sido mencionados brevemente en otros pasajes: la función de la crítica “antisistemática” en torno a los saberes del arqueólogo y del genealogista, las posibilidades de la imagen y, finalmente, avanzamos hacia una reflexión sobre la forma ensayo como productora de sentidos en Comunicación.

La ambigüedad como punto de partida. La arqueología, la genealogía y la crítica

Esta investigación se apoya principalmente en tres personajes que – a nuestro entender – han mirado de una manera singular la cuestión nacional: Lucrecia Martel, Bernardo Canal Feijóo y Francisco Centeno. En ellos encontramos una predisposición al conocimiento histórico que nos parece fundamental para pensar la crítica cultural y que se resume en dos formas complementarias de producción del saber: la *arqueología* y la *genealogía*.

Michel Foucault concibió la arqueología como un método que permite descubrir “distintas formaciones históricas”, en las que pueden aparecer elementos de épocas anteriores “dispuestos de otra manera” (Díaz, 2005:20). Más que estudiar textos del pasado, otorgándole una importancia *per se*, esta metodología indaga en un conjunto de objetos culturales como generadores de discursos que son considerados como verdaderos y, por tanto, producen realidades.

La *descripción genealógica* parte del análisis de una cuestión presente y se dirige hacia atrás. Para el genealogista “el devenir de la humanidad es un compendio de interpretaciones” y su tarea consiste en hacer la historia de esas interpretaciones (Díaz, 2005:87).

Tanto para el arqueólogo como para el genealogista, la historia es lo que ocurre por fuera de la ficción histórica. Ambos realizan una crítica a la historia desde tres puntos de vista: la historia no implica hacer “reminiscencia”, porque eso significa una excesiva veneración por el pasado; la historia no debe pensarse como una continuidad, puesto que así se aplasta toda posibilidad de creación y se niega el azar como parte de la experiencia. Finalmente, la historia no es un conocimiento neutro: la voluntad de saber es también la voluntad de poder (Díaz, 2005:89).

En Bernardo Canal Feijóo se manifiesta con claridad los oficios de arqueólogo y de genealogista. El santiagueño analizó el régimen de construcción del mito del desierto como verdad cristalizada en la literatura decimonónica y en la Constitución Nacional de 1853. El proyecto interdisciplinario del grupo *La Brasa* lo llevó a investigar distintas prácticas y discursos. El mayor logro de su obra residió en la *ruptura con la idea constante de progreso*, mostrando *discontinuidades en la historia*; sin embargo, sus estudios folklóricos/antropológicos y sus lecturas influenciadas por el psicoanálisis lo llevaron a marcar también *persistencias y continuidades*, como la presencia animada del indio en manifestaciones artísticas del noroeste argentino.

En el caso de Francisco Centeno, su labor arqueológica se evidencia en el trabajo como bibliotecario. Michael Foucault estudió el lenguaje como organizador de un sistema de comunicación, un *corpus* que reúne las palabras que forman un discurso; el archivo permite una relación dinámica entre las palabras y las cosas, “generando reglas de formación y de transformación de enunciados verdaderos”. El archivo no contiene todos los discursos, no podría hacerlo, sin embargo “desde afuera delimita un momento histórico” y establece el “horizonte general al cual pertenecen las descripciones de las formaciones discursivas, el análisis de las posibilidades y la fijación del campo enunciativo” (Díaz, 2005:21).

Si lo que vemos está filtrado por categorías, entonces, este “bohémio provinciano” demarcó un *corpus* en función de una voluntad de poder. La Historia Argentina (con mayúscula) ignora lo que acontece en el Norte del país, expresó, advirtiendo la distancia entre las palabras y las

cosas. No obstante, reacomodó la biblioteca para “ampliar los anales de la Patria” y componer otra imagen de la nación (Centeno, 1935a).

Como genealogista, Centeno no se interesó por la Historia oficial, sino que tuvo una enorme voluntad para recopilar datos que muestran lo que queda en el subsuelo de los discursos legitimados. A estos datos los denominó con el nombre de *cachivaches* y *virutas*, ambas metáforas de los desechos que expresan, justamente, el acercamiento a la historia desde los resabios de los relatos certificados.

A partir de esos residuos escribió tradiciones, influenciado por el peruano Ricardo Palma. La tradición no es un conjunto de piezas de museo, como suponen los nostálgicos que criticó José Carlos Mariátegui (2006[1927]). La tradición es la forma que encuentra el genealogista para mostrar los cachivaches de la historia como imágenes que “sobreviven a los tiempos” o “síntomas que están latentes en los documentos de la cultura como barbarie” (Silva Echeto, 2016:52). Las tradiciones, fuertemente atravesadas por las estructuras de la oralidad (el relato popular, las derivas de la conversación y los modismos), no son simples documentos; por el contrario, son fuentes para la imaginación nacional desde recortes heterogéneos.

Cuando Canal Feijóo conformó *La Brasa* ya se expresaban las vanguardias artísticas y se leía con fervor a Sigmund Freud. Aunque este santiagueño lo consideraba un “patético”, coincidió con Ezequiel Martínez Estrada (el más cinematográfico de los ensayistas) en llegar hasta la “esencia” de la historia, en indagar en los pequeños objetos, en los minúsculos gestos donde es posible analizar hasta los acontecimientos más increíbles de la existencia humana (Beraza, 2015). Por eso, Canal Feijóo fue entre otras cosas un estudioso de la tradición nacional, una tradición que entendió como aquella *prehistoria contemporánea* (Piglia, 2014) o *contemporánea prehistoria*, donde todos los tiempos están juntos y se hacen presentes en la imagen de un escenario desgarrador.

En Canal Feijóo se palpa la escritura de una crisis y de una búsqueda por comprenderla genealógicamente: una generación de intelectuales decimonónicos nos quitó el pasado y nos privó de futuro.

Michel Foucault concibió la arqueología como un *archivo de imágenes* y a la imagen como síntoma o indicio que deja marcas en el imaginario cultural. Por ello, la arqueología como método permite moverse en los cruces del tiempo y entre formaciones socio-culturales, sin limitaciones geográficas ni temporales. La arqueología hace posible la ruptura “con los tabúes de la historia (entre ellos, la propia construcción historiográfica)” (Silva Echeto, 2016:42).

Ahora bien, ya apuntamos que para los genealogistas la historia es una ficción productora de verdad, por ello y en algún sentido, la historia es un engaño. Sin embargo, que la historia sea tramposa no significa que sea mentirosa, sino que es una construcción inacabada, por lo que puede configurarse de otra manera. Es aquí donde ingresa la influencia de Nietzsche sobre el método genealógico, puesto que consideraba que el conocimiento histórico debía desentrañar los propios engaños del conocimiento desarrollado en Occidente (Díaz, 2005).

Aparece, entonces, un posicionamiento sobre la función de la crítica como una “modalidad de ser del pensamiento” que inquiere sobre el “horizonte de posibilidad” del propio pensamiento. La crítica, entendida como una sospecha “respecto del propio suelo en que la interrogación se produce”, admite una cierta “incomodidad y un recelo respecto del saber moderno y los lenguajes con los que se compone su legitimidad” (Crespi, 2014:13).

De estas posturas se desprende la idea fuerza que la crítica implica “poner en relieve el propio marco de evaluación”, es decir, mostrar la relación entre el saber con el poder y el modo en que esta articulación configura certezas epistemológicas. Cuestionar estas certezas significa preguntarse por la forma de estructurar el mundo que expulsa del universo simbólico otras posibilidades de ordenamiento (Butler, 2000:5).

Los seguidores de la obra de Foucault marcada en su etapa genealógica por Nietzsche, sostienen que la crítica no es un juicio de valor acerca de algo o alguien, sino un posicionamiento discordante sobre el andamiaje que sostiene el conocimiento. La crítica, en definitiva, es una enérgica preocupación por la modernidad.

Cuando hablamos de modernidad nos referimos a las profundas transformaciones acontecidas con la expansión de la Europa occidental en el siglo XVI, la Reforma y el Renacimiento, el Iluminismo del siglo XIX, la Revolución Francesa y la Revolución Industrial. Estos acontecimientos implicaron un “conjunto de mutaciones múltiples en el campo de las ideas del imaginario, de los valores, de los comportamientos” (Guerra, citado en Teruel, 2010:15). En este marco surgió el capitalismo, en el orden económico, y se consolidaron los estados nacionales en lo político.

Desde fines de la década de 1970 esta conceptualización ampliamente aceptada sobre la modernidad está siendo complejizada por los estudios poscoloniales y decoloniales que aportan nuevas interrogantes a la cuestión nacional.

En cuanto a la crítica poscolonial, Miguel Mellino explica la acepción literal de la noción de “poscolonial” como una suerte de estudio histórico para el “período sucesivo al proceso de descolonización” (2008:23). Se introduce en esta definición la categoría de “colonialismo” de la edad moderna, cuyas características son diferentes a la conquista y posesión de territorios desarrollados en etapas precedentes y de naturaleza precapitalista:

“La expansión colonial de la edad moderna tenía como fin programático el nacimiento y el desarrollo del capitalismo mercantil primero, e industrial después. Por este motivo, el colonialismo moderno no se limitó a extraer bienes, tributos y riquezas de los países conquistados sino que, por medio de un particular sistema de intercambios comerciales, dio lugar a un proceso de reorganización global de sus economías y de sus estructuras socio-políticas internas” (Mellino, 2008:25).

La crítica poscolonial se nutre del posestructuralismo, de la deconstrucción y del posmodernismo, pero da un paso más en la producción teórico-metodológica. Esta crítica asume un posicionamiento político-intelectual al vincularse indefectiblemente con la historia del

colonialismo, como proceso determinante en la configuración del poder en el presente. Por ello,

“La crítica cultural poscolonial implica la reconsideración de tal historia, pero del punto de vista de quien ha sufrido sus efectos y a partir de la valoración de su impacto social y cultural sobre el mundo contemporáneo. Y es por este motivo que la teoría poscolonial superpone constantemente pasado y presente y tiene como primera finalidad la transformación activa de un presente fundado precisamente sobre ese pasado” (Young citado en Mellino, 2008:41).

Influenciado por Foucault, Edward Said editó *Orientalismo* en 1978, una obra ineludible de la crítica poscolonial. El estudio plantea que aquello que se conoce como Oriente es una creación del orientalismo. Oriente no es una realidad que existe *per se*, sino una tradición occidental de pensamiento que tiene una densa trayectoria, autores y un vocabulario propio destinado a dominar. En definitiva, el orientalismo es una empresa colonial que forma parte de la cultura intelectual moderna. Sin embargo, Said advirtió que quienes hablan sobre Oriente (“los especialistas” en el tema) no tienen una relación racional con esa empresa, sino que han internalizado categorías y valores del colonialismo moderno.

Volvamos entonces a uno de los personajes de esta investigación, Bernardo Canal Feijóo y el modo en el que preanunció la agenda teórica poscolonial, como sostiene Beatriz Ocampo (2006)⁷⁰. Movilizado por la situación de empobrecimiento de su Santiago del Estero natal, Canal Feijóo partió de la convulsionada situación del presente para dirigirse hacia atrás y visibilizar la relación entre saber y poder en lo que llamó el “paradigma formal” y “programa de vida” del “espíritu moderno” (Canal Feijóo, 2007[1954]: 17). Este “espíritu moderno” se equipara al “espíritu

⁷⁰ Más que preanunciar la crítica poscolonial, la época de producción intelectual de Bernardo Canal Feijóo, sobre todo en las décadas de 1920 y 1930, estuvo marcada por las lecturas de Nietzsche y de Freud. Durante este período en Europa Theodor Adorno y Walter Benjamin ya planteaban una crítica a la producción intelectual como parte de la progresiva dominación del mundo.

europeo” cuyo “dogma” responde en la “universalidad de su cultura” y a la “lógica filosófica occidental” (Canal Feijóo, 2007[1954]: 32).

En sus estudios, este santiagueño profundizó en el ensayismo de la Generación del 37 y la Generación del 80 para mostrar las vinculaciones entre la producción intelectual y la dominación colonial, fundada en la invención de la pampa. Este desierto actuó como *tabula rasa* que permitió construir un proyecto de nación aplanando las identidades indígenas y el americanismo.

En este punto es posible atisbar una relación “anacrónica” entre Said y Canal Feijóo. Recordemos que *Facundo*, la obra cumbre de Domingo Faustino Sarmiento, es señalada por el santiagueño como un texto clave para la creación del desierto argentino como un problema. En el capítulo inicial de esta Tesis hicimos referencia a los diagnósticos de este sanjuanino en términos de la analogía que estableció entre los gauchos y los beduinos, afectado por las lecturas de las leyendas orientales (orientalismo) en boga durante el romanticismo decimonónico (Terán, 2015; Altamirano, 1997b [1983]).

Es ineludible en este instante volver sobre la crítica poscolonial y su interrogación acerca de la modernidad. Lawrence Grossberg señala la necesidad de pensar en términos de “modernidades múltiples”, de manera de establecer una distancia con la euromodernidad. Desde los estudios culturales este autor aborda los procesos de modernización de forma paralela en el mundo occidental y no occidental (Rusia, Japón, China y algunos centros del mundo islámico). Así, explica la posibilidad de “modernidades” múltiples y plurales, que suplantán la noción de “occidentalización” (Grossberg, 2012:311).

La sugerencia de Grossberg está anclada en algunos aportes de la teoría poscolonial, en este caso la noción de “provincializar Europa” de Dipesh Chakrabarty (2008). Este historiador indica acertadamente que hay una idea estereotipada cuando se estudia la modernidad asociándola a Europa: provincializar significa singularizar, mirar heterogeneidades y reconocer entramados.

En el capítulo V presentamos el concepto-metáfora de lo *abigarrado* provenientes de los estudios sociales contemporáneos en Bolivia. Esta constituye una manera de hacer inteligible la pluralidad de temporalidades y espacialidades que se articulan al espacio limitado del Estado-nación. Esta figura teórica iniciada con la obra del sociólogo René Zavaleta Mercado en la década de 1980 ha sido incorporada como categoría en una diversidad de estudios, muchos de ellos enmarcados dentro de las teorías poscoloniales y decoloniales.

Si bien es innegable que cualquier análisis serio sobre la realidad latinoamericana debe partir de un reconocimiento de la situación de colonialismo, Grossberg y Chakrabarty apuntan – justamente - a romper con el binarismo dominante/dominado y sus representaciones asociadas. Algunos estudios que incorporan lo abigarrado (lo híbrido, lo mestizo, lo heterogéneo, etc.) caen en una lectura lineal de la historia de la conquista y en el esencialismo que le atribuyen a Occidente.

“Este idioma planetario también es la expresión de una retórica más elaborada que se pretende posmoderna o poscolonial, donde lo híbrido permitiría emanciparse de una modernidad condenada por occidental y unidimensional. Sus portavoces localizan, en espacios intermedios situados entre Occidente y sus antiguas posesiones, la emergencia de marcos conceptuales híbridos que producen nuevos modos de conocimientos. Estas ideas prosperan en los campus de Estados Unidos y en los medios intelectuales surgidos de los territorios que Europa occidental colonizó no hace mucho” (Gruzinsky, 2007:47).

Para evitar los estereotipos que indica Chakrabarty sobre la modernidad, en este ensayo incorporamos dos opciones teórico-metodológicas complementaria: la categoría de “extracéntrico” y el “juego de escalas” como principio de la microhistoria. Teorizar en términos de extracéntrico implica romper fundamentalmente con la idea estanca de modernidades periféricas en comparación con una supuesta modernidad europea. En el otro caso, partimos de una reducción de la escala de

observación que permite “rechazar la certidumbre” de pensar que “existiría un contexto unificado, homogéneo, en el interior del cual y en función del cual los actores determinarían sus opciones” (Revel, 2005 [1984]:52).

De esta manera, se produce una lectura que recuerda “la multiplicidad de las experiencias y representaciones sociales, en parte contradictorias, en todo caso ambiguas, mediante las cuales los hombres construyen el mundo y sus acciones” (Revel, 2005 [1984]:52). Así, nos encontramos más cerca de los estudios sobre la cuestión nacional “desde abajo” como plantea Eric Hobsbawm, en lugar de reflexionar sobre la modernización como si esta ocurriese sin intervención de los actores sociales en situaciones complejas de interacción.

Conviene en este momento volver sobre la figura de lo abigarrado, pero en un sentido distinto al desarrollo teórico de Zavaleta Mercado y sus seguidores. En este caso, lo abigarrado no se aborda como un concepto que permite hacer inteligible la heterogeneidad de la nación, sino como una “condición dada de toda la realidad humana”, situación que la convierte en el “punto de partida para una teorización” (Grossberg, 2012: 80). Teorizar desde la condición de abigarramiento de las sociedades nos permite comprender el presente e imaginar futuros posibles de una manera diferente.

Aquí es donde ingresa lo *ambiguo* como un sinónimo posible de lo abigarrado. Al respecto, Lucrecia Martel reflexiona sobre su propia producción audiovisual en una clave que nos interesa recuperar:

“El cine que a mí me gusta transitar -como espectadora y directora- es el de la ambigüedad, que no genera nada radical, que no va a cambiar el mundo, pero que al menos propone un territorio menos seguro. Política y vitalmente no hay nada tan peligroso como creer que hay un lugar hecho, dado, y que es inamovible” (Martel citada en Garzón, 2007:2).

La concepción del cine en Martel es central para entender los lugares del conocimiento de esta investigación, en la que intentamos

producir un desplazamiento: no empezamos el estudio desde una mirada atravesada por la idea de homogeneidad y unidimensionalidad, para luego llegar a la conclusión que la realidad es heterogénea. Por el contrario, partimos de la ambigüedad propia de la reducción de la escala, para percibir “el accionar de los hombres en una sociedad concreta, en sus posibilidades, intereses, elecciones y contradicción, al que igual que los elementos de rupturas y continuidades” (Teruel, 2010:18).

Una experiencia que corta

Ya expresamos que el ensayo puede entenderse como un montaje y que Walter Benjamin encontró en el lenguaje cinematográfico un método posible de trabajo para las ciencias sociales. Dijimos también que para nosotros el cine de Martel es un ensayo y que su forma de *escribirlo* es a través de la cámara, personificada en un niño que observa movilizado por la “poca moral y mucha curiosidad”⁷¹ (Martel, 2013).

De Martel también recuperamos la elección de la escala de observación que supone colocar la ambigüedad como el punto de partida de una investigación. Aquí es donde ingresan los oficios de arqueólogo y de genealogista, cuyos métodos residen en derrumbar nuestros modos más seguros de conocimiento. Ambas disposiciones del saber son fundamentales para pensar el ensayo como una modalidad dispuesta a desconfiar de toda certeza epistemológica:

“Quizás por eso sea hoy el ensayo un campo de resistencia apropiado, un punto de fuga que **no se deja homogeneizar**. Porque el ensayo configura un territorio donde el conflicto no es eliminado, donde es posible atravesar la espesura del mundo echando mano al lenguaje de un poeta o a la escritura de un filósofo. Frente a la rigidez computarizada del *paper*, **el ensayo reconoce su precariedad, sus búsquedas irresueltas, sus perplejidades**. En todo caso, es otra la lógica que define al ensayo; una **lógica de la sospecha frente a los saberes constituidos**; una lógica de la experimentación que deja que las

⁷¹ Véase capítulo IV.

ideas emerjan a la vida sin un acabamiento absoluto” (Forster, 2004:8 – el destacado es nuestro-).

El arqueólogo y el genealogista le dan un *valor epistemológico a lo indefinido*, a lo no dicho, a lo no visible, como aquello que constituye la sociedad. Por ello, el ensayo se vuelve necesario en tanto práctica de escritura que hace inteligible la ambigüedad pero que permanece esquivo a las definiciones que inmovilizan en estereotipos.

Así, desarrollamos que el ensayo produce imágenes que pueden comportarse de dos maneras antagónicas: el *mito* y la *metáfora*. El *mito* “es la forma por la que cualquier imagen se vacía de su sentido más profundo”; el mito es una “imagen plana” que no admite intervenciones, es la imagen que “se acepta sin más”: “en su forma mítica la imagen se cierra sobre sí misma y se proyecta sobre un sujeto domesticado” (Boverio, 2014: 17).

El mito puede ser definido desde diversas concepciones: la primera teoría lo relaciona con un relato sagrado que ofrece una explicación sobre cómo una sociedad entiende el comportamiento del mundo; la segunda acepción hace hincapié en el “carácter tergiversador del mito”, como una forma de falsificar una determinada realidad. Para la tercera perspectiva, los mitos tienen una enorme potencia creadora e interpelan a una comunidad. En definitiva, el mito es, al mismo tiempo, una invitación a la acción y un mecanismo falsificador; comprender la mitología que opera en una sociedad resulta necesario para repensar la historia e “imaginar otros futuros” (Grimson, 2013:23).

La pampa es el mito argentino por excelencia que contribuyó a la creación de un país sin huellas de pasado. El mito es una “forma represiva de la imagen”, lo cual implica repeticiones, movimientos idénticos en el presente (Boverio, 2014:17)⁷². Desde un punto de vista semiológico, el

⁷² Antonio Gramsci desarrolla brevemente en qué consiste un análisis de lo que denomina “mitos históricos”, los cuales implican un estudio sobre los discursos que constituyen formas concretas de “presentar el mito de la ‘misión histórica’ de un pueblo. El punto a analizar es justamente el siguiente: por qué una determinada forma es ‘concreta y eficaz’ o más eficaz que otra” (Gramsci, 1997 [s/d]:174). Es decir, no todos los relatos se convierten en mitos históricos y tienen la misma validez en distintos contextos.

“mito tiene a su cargo fundamentar, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia” (Barthes, 2014[1957]: 237).

La pampa, ese rasgo del paisaje persistente en la imaginación nacional, constituye un “sueño de palabras”, un “requisito visual para pensar la historia, las luchas y las ideas de los hombres”, en fin, nos “envía a una teoría de la percepción” (González, 2007:7). La pampa conforma el “fondo de poesía” que brota del “espectáculo bello, del poder terrible, de la inmensidad de la extensión, de lo vago, de lo incomprensible”. De lo inconmensurable del desierto nace lo salvaje, lo peligroso y la muerte. En estas escenas se mueve el gaucho, un hombre que se “siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto” (Sarmiento, 1938[1845]: 47). En este fondo de poesía acontece la narración.

Supongamos un origen del acto de narrar: el primer narrador fue un viajero que salió de su comunidad, de su mundo cotidiano y tuvo la imperiosa necesidad de volver para contar lo que vio, aquellos elementos diferentes a lo conocido. Pero quizá el comienzo del arte de narrar fue otro y el primer narrador cumplió también el rol de adivino de una tribu, alguien que leyó signos para reconstruir una realidad oscura y ausente que había sido olvidada o que formaba parte de un acontecimiento por venir (Piglia, 2015b:49).

El gaucho cantor es el narrador característico de una desolada pampa en donde nacen otros gauchos: los rastreadores y los baqueanos, poseedores de un poder microscópico que les permite reconstruir una compleja realidad a partir de restos imperceptibles para cualquier ojo humano.

Opuesta al mito, la *metáfora* se caracteriza por su potencialidad a la hora de “desplazar sentidos”, puesto que da lugar a la intervención del sujeto en la composición de una imagen:

“La imagen metafórica no se repite, sino que se traslada a otra, y ellas a otra, y así infinitamente. En ella se refulge la historicidad misma, como así también la ambigüedad: no hay seguridad alguna

en la metáfora, el sentido siempre puede ser diferido nuevamente”
(Boverio, 2014: 17).

En este ensayo transitamos por el “sueño de palabras” que conforma la tradición nacional y lo hicimos a partir de ciertas huellas en el presente, para pasar a otra temporalidad: la de la memoria. Desde este lugar situamos nuevamente textos fundamentales del pensamiento argentino y latinoamericano. Volver a visitar estas narraciones desde sus *componentes metafóricos* nos abrió la posibilidad de formular interrogantes sobre nuestra contemporaneidad.

Hace un momento hablamos de la necesidad de iniciar la investigación partiendo de la noción de ambigüedad. El ensayo comienza por la imagen-metáfora no para arribar a nuevos mitos, sino para seguir planteando preguntas sin cerrar los sentidos.

“El ensayo, como género moderno, ha llevado, desde el inicio, la marca de la **interrogación crítica**, ha hecho suya la inquietud y la sospecha intentando colocar su **indagación por fuera de los cánones establecidos y más allá de las gramáticas al uso**. Entre la sospecha y la crítica, el ensayo abrió el juego de **una modernidad ya no deudora de una única y excluyente visión del mundo**, sino que se convirtió en la expresión de una escritura desfondada, abierta, multívoca y celosa amiga de la metáfora y compañera, en sus mejores momentos, de la intensidad poética”
(Forster, 2004:9- el destacado es nuestro).

Nación y comunicación. El ensayo en la producción de nuevos sentidos

Comentamos anteriormente sobre la función de la crítica como un saber que interroga el suelo en el que se produce el conocimiento: la crítica como desconfianza de la modernidad. En este marco, recogimos muy brevemente algunos debates acerca de la modernidad/modernidades/euromodernidad desde los estudios culturales y la crítica poscolonial.

Influenciado por una vertiente de los estudios decoloniales, el investigador boliviano Erick Torrico Villanueva explica que “la Comunicación, como campo de conocimiento, está atrapada en los límites de la epistemología moderna”, puesto que su origen está marcado por el predominio de una concepción instrumental que la confina “a no poder ser sino una posibilidad de saber aplicado y utilitario” (2016:9). Sus “padres fundadores” (H. Lasswell, P. Lazarsfeld, entre otros) delimitaron - hasta la década de 1950 - un programa de investigación de “carácter positivista, mediocéntrico y profundamente comprometido con las aspiraciones de la modernización capitalista” (Torrico Villanueva, 2016:12).

Este mito de origen de la Comunicación tiene una enorme resonancia en la actualidad, aun con el aporte extraordinario de los estudios latinoamericanos que desde 1960 problematizaron la visión mecanicista de la comunicación y su funcionamiento en las políticas de desarrollo. Desde los modelos matemáticos hasta la actualidad, en estas latitudes se debate incansablemente por transformar esta mirada pragmática, para posicionarnos desde una lectura de la comunicación como proceso complejo de producción, circulación y reconocimiento de sentidos.

En esta investigación partimos de una concepción de lo comunicativo como “una dimensión básica de la vida de las relaciones humanas y socioculturales”; la comunicación es el “reconocimiento de la existencia de actores que se relacionan entre sí dinámicamente” a partir de procesos de interpelación que van dibujando sociabilidades, donde se ponen en juego significados y valoraciones; así se construye la

subjetividad al mismo tiempo que se configuran las relaciones sociales (Alfaro Moreno, 1993:27).

El planteo de Erick Torrico Villanueva que enunciamos apunta a visibilizar las relaciones entre la producción teórica y el poder. El autor desarrolla de qué manera la Comunicación nace a contramano de su sentido etimológico de “poner en común”, vinculándose con programas políticos belicistas con objetivos de exterminio.

En el contexto de entreguerras, se produjo en Europa una serie de críticas al horror causado por las ideologías del progreso histórico y el rol de las teorías y de los intelectuales cuando se comprometen con los discursos de la violencia. Iniciada en la década de 1920 y movilizada en torno a las lecturas de Hegel, Marx y Freud, la Escuela de Frankfurt constituyó un escenario de discusión y producción intelectual preocupado por la propia condición humana:

“El esfuerzo de alguno críticos de Frankfurt apuntaría no sólo a la recuperación de una entidad supuestamente perdida de la dignidad humana, en las condiciones de vida de las sociedades capitalistas, sino a señalar las ausencias, los vacíos, lo aún no gestado o desarrollado en nuevas síntesis, la cultura no sólo afirmativa sino en conflicto, la razón no sólo trascendental, ni sólo dispositivo para la razonabilidad, ni sólo *ratio* para el control, sino tal vez un modo particular de iluminación profana que aprenda a descubrir el proceso en detalle y se mantenga implacable ante la injusticia y el sufrimiento humano” (Entel, Lenarduzzi y Gerzovich, 2004:13).

Los críticos de la Escuela de Frankfurt anunciaron, algunos en mayor medida que otros, el quiebre de la gran filosofía y con ella la crisis del proyecto Europa y la hegemonía de Estados Unidos. La barbarie no se encontraba en la periferia del mundo o en las zonas de los imperios coloniales, sino en el corazón de Europa, en el núcleo mismo de la racionalidad, la filosofía y el gran arte. En este escenario tuvo lugar el ensayo, como un *pensar poético*, como un acercamiento filosófico esquivo a

los discursos cerrados y a las verdades únicas de la racionalidad instrumental. El ensayo como forma estética que intenta producir conocimiento a partir de lo paradójal. De ahí que algunos intelectuales de este Instituto hayan sido tan cuestionado por sus coetáneos, quienes esgrimieron como argumento la ausencia de marcos teóricos en sus producciones fragmentarias.

Publicado en 1962, Theodor Adorno en *El ensayo como forma* sintetiza algunas ideas que presentan las marcas de Frankfurt. Así, critica al “purismo científico” del positivismo y su voluntad de separar el contenido de la forma: “en la alergia de las formas como puros accidentes, el espíritu cientificista se acerca al tercamente dogmático” (Adorno, 1962:14).

El positivismo, además, separa la ciencia del arte en un proceso de cosificación del mundo propio de la forma mercancía del capital. Para Adorno esta separación tuvo consecuencias terribles para la historia:

“Los ideales de limpieza y pureza, comunes a una filosofía orientada a valores de eternidad, a una ciencia internamente organizada a prueba de corrosión y golpes y a un arte intuitivo desprovisto de conceptos, son ideales que llevan visible la huella de un orden represivo. Se exige del espíritu un certificado de competencia administrativa, para que no rebase las líneas-límite culturalmente confirmadas de la cultura oficial” (Adorno, 1962:17).

La ideología del progreso histórico y su discurso homogéneo y lineal produce un tipo de texto cuya forma apunta a construcciones cerradas y a configuraciones atravesadas por la lógica de razonamiento causal (inducción y deducción). Por ello, el ensayo como confrontación no es sólo un texto cuyo contenido expone una crítica acérrima a esta ideología, sino una forma y un método de pensar laberíntico, rizomático, fragmentario y accidental que cuestiona desde su propia concepción el carácter dado a la totalidad y a la idea tradicional de Verdad.

Así, el ensayo es “antisistemático” porque establece una relación diferente con los conceptos, puesto que no los considera como *tabula rasa*, es decir, como categorías que tienen pretensión de dominar o definir: “el ensayo tiene que pagar su afinidad con la abierta experiencia espiritual al precio de la falta de seguridad temida como la muerte por la norma del pensamiento establecido. El ensayo no se limita a prescindir de la certeza libre de duda, sino que, además, denuncia su ideal” (Adorno, 1962:24). En definitiva, en el “ensayo lo que se *ensaya* cuestiona los moldes del saber” (Juárez y Dalmaroni, 2016:503).

Por su cualidad de “antisistemático”, el ensayo propone una crítica que es siempre “opositora” porque no es reductible a una doctrina y porque sospecha de los “conceptos totalizadores”, los “objetos reificados”, los “intereses particulares” y los “hábitos mentales ortodoxos” (Said, 2004:47), permitiéndose incluso una actitud reflexiva respecto de sus propios defectos.

Si bien Walter Benjamin no formó parte del círculo de Frankfurt, aunque fue considerado un miembro asociado, su obra influyó especialmente en Adorno, quien justamente escribió *El ensayo como forma* estimulado por las ideas del berlinés. Benjamin se vinculó con el materialismo histórico al mismo tiempo que lo hizo con las experiencias vanguardistas francesas del movimiento surrealista. Es aquí donde empleó el procedimiento estético del montaje como método de trabajo histórico-filosófico. Los surrealistas lograban “dislocar la percepción, al reunir de modo insospechado elementos dispares que hacían saltar lo dado, que podías provocar un *shock*” (Entel, Lenarduzzi y Gerzovich, 2004:68).

De este efecto surrealista en la percepción, Benjamin planteó su rechazo a la interpretación positivista de la historia que considera que es posible dar cuenta del pasado tal como fue, en una especie de imagen eterna y total. Alejado de esta idea, Benjamin entendió que el pasado se presenta en una imagen-relámpago que ilumina fugazmente al momento de su cognoscibilidad. Esta lectura de la historia hace al procedimiento de montaje como forma de acceso al pasado en un redescubrimiento de lo

oprimido y acallado. Lo pretérito habita en pequeñas situaciones cotidianas, inscripto en el presente, en elementos residuales.

En la figura del trapero se activa un gesto de conocimiento liberador: la capacidad de hacer justicia al utilizar lo que había quedado descartado de la existencia. El basurero “recompone un nuevo sentido en un montaje que ‘salva’ lo *no-sido* del pasado” (García García, 2010:180).

En el montaje como pensamiento en imágenes (una arqueología visual) se produce una ruptura fundamental con la ilusión de progreso, evolución o *continuum*, para pasar a una concepción asincrónica de tiempos superpuestos e intercalados en una *alegoría*.

“La alegoría pone en contacto extremos entre los que no hay conciliación, es decir, no da por resultado una síntesis. Elementos quitados de una totalidad – que en alguna medida es falsa apariencia de totalidad – son reunidos como fragmentos cuyo sentido no viene dado por el contexto del que fueron arrancados. En efecto, el sentido de esta reconfiguración está ligado a la intermitencia que hallaría en la combinación de elementos heterogéneos” (Entel, Lenarduzzi y Gerzovich, 2004:68).

En el apartado precedente anotamos que la imagen puede asumir la forma del mito o de la metáfora. La primera es una imagen represiva que cierra sentidos al naturalizarlos. La segunda, por el contrario, se abre a nuevas interpretaciones por su creatividad (Boverio, 2014).

Atrapada en su ficción original, la nación argentina repite la cruenta campaña del desierto cuyas consecuencias han sido advertidas inmejorablemente por el ensayismo. Como escenario de discusión por la vida en común, el ensayo de interpretación de la realidad nacional contribuyó a imaginar una nación en un vacío, al mismo tiempo que produjo metáforas para derribar este mito.

En esta Tesis nos propusimos mostrar el proceso de configuración de estos mitos y metáforas, recuperando la técnica del montaje (que también hemos llamado *collage*) cuyo procedimiento consistió en la reunión experimental de fragmentos dispersos en términos de una

constelación, para configurar una alegoría o imagen abigarrada de la nación.

La alegoría que surge del método histórico del montaje nos permitió cuestionar la nación como una entidad total y homogénea, una “comunidad imaginada” edificada a partir de una ingeniería social que busca frenéticamente la identidad.

Incorporamos el montaje como método de conocimiento en el marco de una disputa con el pragmatismo latente en Comunicación. Así, nos posicionamos en el significado más elemental, extraordinario y “antisistemático” de la Comunicación como encuentro e intercambio de saberes. Desde este lugar elegimos la forma ensayo como una experiencia del lenguaje que participa en la producción social de sentidos, permitiéndonos “explorar y ampliar los límites de *lo visible, lo decible, lo inteligible*” (Weinberg, 2007:115).

La forma ensayo, entonces, nos abrió caminos para desplazarnos a contracorriente del viento del desierto, guiándonos de huellas, no para reconstruir una totalidad, sino para iluminar con el resplandor de las luciérnagas tan sólo un ratito del presente crítico. En este sentido, la Comunicación hizo posible “poner en común”: reunir imágenes dispersas en una narración diferente para devolverle la historicidad a la nación, para imaginarla también desde sus interiores, para crearla desde un horizonte *otro* más manchado y ambiguo.

Bibliografía

Bibliografía

- ADORNO, Theodor (1962) "El ensayo como forma". En: *Notas de literatura*, traducido por M. Sacristán (pp.11-36). Barcelona: Ediciones Ariel.
- AGÜERO, Ana Clarisa y GARCÍA, Diego (2016) "A modo de epílogo. Culturas locales, culturas regionales, culturas nacionales. Cuestiones conceptuales y de método para una historiografía por venir". En: *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura* (pp. 287 – 295). Villa María: Eduvim.
- ALABARCES, Pablo (2008) "Estudios culturales". En: *Términos críticos de sociología de la cultura*, bajo la dirección de C. Altamirano (pp.85-89). Buenos Aires: Paidós.
- ALFARO MORENO, Rosa María (1993) "La comunicación como relación para el desarrollo". En: *Una comunicación para otro desarrollo* (pp.27-39). Lima: Calandria.
- ALFÓN, Fernando (2016) "¿Qué es el ensayo". En: *El ensayo y la escritura en las ciencias sociales* (pp. 30-55). La Plata: FPyCS - UNLP.
- ALFÓN, Fernando (2013) *La querrela de la lengua en Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- ALTAMIRANO, Carlos (2013) *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- ALTAMIRANO, Carlos (2008) "Intelectuales". En: *Términos críticos de sociología de la cultura*, dirigido por C. Altamirano (pp.148-155). Buenos Aires: Paidós.
- ALTAMIRANO, Carlos (1997a [1983]) "La fundación de la literatura argentina". En: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, editado por C. Altamirano y B. Sarlo (pp. 201-209). Buenos Aires: Ariel.

- ALTAMIRANO, Carlos (1997b[1983]) “El orientalismo y la idea del despotismo en el Facundo”. En: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, editado por C. Altamirano y B. Sarlo (pp. 83- 102). Buenos Aires: Ariel.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz (1997 [1983]) “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. En: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, editado por C. Altamirano y B. Sarlo (pp. 161- 195). Buenos Aires: Ariel.
- ÁLVAREZ LEGUIZAMÓN, Sonia (2010) “Introducción”. En: *Poder y salteñidad. Saberes, políticas y representaciones sociales*, compilado por S. Álvarez Leguizamón, (pp. 11-22). Salta: CEPIHA.
- ÁLVAREZ LEGUIZAMÓN, Sonia y MUÑOZ, Sebastián (2010) “Categorías nativas, nominaciones de la alteridad y voces autorizadas en la invención de ‘la Sociedad’ y ‘la Tradición Salteña’: literatura y dialectología”. En: *Poder y salteñidad. Saberes, políticas y representaciones sociales*, compilado por S. Álvarez Leguizamón (pp. 115-133). Salta: CEPIHA.
- AMADO, Ana María (2006) “Velocidades, generaciones y utopías: a propósito de La ciénaga, de Lucrecia Martel”. En: *Revista ALCEU*, Vol.6, N^o12 (pp. 48 a 56). Disponible en: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=217&sid=24> (fecha de consulta: 27/10/2016)
- ANDERMANN, Jens (2015) *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- ANDERSON, Benedict (1993[1983]) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ARANCIBIA, Víctor (2005) “Lugares, miradas e identidades. La construcción de representaciones en el cine de Lucrecia Martel”. En: *Representaciones sociales: modos de hacer y de mirar*, compilado por A. Cebrelli y V. Arancibia (pp. 48-68). Salta: CIUNSa.

- ARCINIEGAS, Germán (1979[1963]) “Nuestra América es un ensayo”. En: *Latinoamérica. Cuadernos de Cultura Latinoamericana* N° 5. México: UNAM.
- ARIAS SARAIVIA, Leonor (2000) *La argentina en clave de metáfora. Un itinerario a través del ensayo*. Buenos Aires: Editorial corregidor.
- AVELLANEDA, Nicolás (1991 [1870]) “El libro y su lectura”. En: *La prosa argentina del ochenta* (pp. 131-135). Buenos Aires: Losada.
- BARTHES, Roland (2014[1978]) *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BARTHES, Roland (2014 [1957]) *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BHABHA, Homi K. (2010a) “Introducción: Narrar la nación” En: *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, compilado por H.K. Bhabha (pp. 11-20). Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- BHABHA, Homi K. (2010b) “DisemiNación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna”. En: *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*, compilado por H.K. Bhabha (pp. 385-423). Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- BENJAMIN, Walter (2014 [1936]) “La obra artística en los tiempos de su reproductibilidad técnica”. En: *Textos esenciales*, compilación de ensayos de W. Benjamin (pp. 65-102). Buenos Aires: Ediciones Lea.
- BENJAMIN, Walter (2014 [1934]) *Calle de mano única*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- BENJAMIN, Walter (1986 [s.f.]) “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskow”. En: *Sobre el programa de la filosofía futura* (pp.189-201). Barcelona: Planeta –De Agostini.
- BENTIVEGNA, Diego (2008) “Encuesta al ensayo crítico”. En: *Revista La Posición*. Bahía Blanca. Disponible en:

<http://laposicion.blogspot.com.ar/2008/01/encuesta-al-ensayo-crtico-diego.html> (fecha de consulta: 10/10/2016).

- BERAZA, Luis F. (2015) *El pensamiento de Ezequiel Martínez Estrada "De Sarmiento al Che"*. Bahía Blanca: EdiUNS y Eudeba.
- BOTANA, Natalio (1985) *El orden conservador*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones Argentinas.
- BOVERIO, Alejandro (2014) "La imagen metafórica contra el mito". En: *Figuraciones de la comunidad. El ojo, la carne y la palabra*, compilado por S. Cabanchik y A. Boverio. (pp. 13 - 20). Buenos Aires: Colihue.
- BUENO CHÁVEZ, Raúl (2004) *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial. Disponible en: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/antonio_cornejo/_contenido.htm (fecha de consulta: 26/11/2016).
- BURUCÚA, José Emilio (2003) *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BUTLER, Judith (2001) *¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault*. Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriendos. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/es> (fecha de consulta: 15/08/2017).
- CAGGIANO, Sergio (2015) "Imaginario racializados y clasificación social: retos para el análisis cultural (y pistas para evitar una deriva decolonial esencialista)". En: *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*. Vol. 12, Nº2 (pp.157-188). San José de Costa Rica: UCR.
- CALVINO, Ítalo (2002[1980]) "Carlo Ginzburg, Espías: raíces de un paradigma indiciario". En: *Mundo escrito y mundo no escrito* (pp. 200-206). Madrid: Ediciones Siruela.
- CAMPUZANO, Betina (2012) "Hace tiempo que caminas: la poética migrante en testimonios peruanos". En: *Revista Jornaler@s*, Año 1, Nº 1 (pp.51-62). San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.

- CANAL FEIJÓO, Bernardo (2010 [1942]) "El Norte". En: *Ensayos*, antología de Bernardo Canal Feijóo editada por L. Arias Saravia (pp. 97 – 102). Buenos Aires: La Crujía – Colección Biblioteca del Norte.
- CANAL FEIJÓO, Bernardo (2010 [1937]) "Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago del Estero". En: *Ensayos*, antología de Bernardo Canal Feijóo editada por L. Arias Saravia (pp. 85-95). Buenos Aires: La Crujía – Colección Biblioteca del Norte.
- CANAL FEIJÓO, Bernardo (2010 [1934]) "Nivel de historia y otras proposiciones". En: *Ensayos*, antología de Bernardo Canal Feijóo editada por L. Arias Saravia (pp. 71-84). Buenos Aires: La Crujía – Colección Biblioteca del Norte.
- CANAL FEIJÓO, Bernardo (2007[1954]) *Los confines de Occidente*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- CARO FIGUEROA, Gregorio (2002) *Salta. Bibliotecas y archivos*. Cerrillos – Salta: Ediciones Los Tarcos.
- CARRERAS, Sandra y CARRILLO ZAIER, Katja (2014) "Las ciencias en la formación de las naciones americanas. Una introducción". En: *Las ciencias en la formación de las naciones americanas*, editado por S. Carreras y K. Carrillo Z. (pp. 9-23). Madrid: Iberoamericana.
- CASTILLA, Manuel J. (2008 [1957]) "De solo estar". En: *El Gozante*, antología poética de la obra de M. J. Castilla. Selección y prólogo de Santiago Sylvester (pp.67-82). Buenos Aires: Colihue.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFUGUEL, Ramón (2007) "Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico". En *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por S. Castro-Gómez, S. y R. Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana e Instituto Pensar.

- CATANZARO, Gisela (2011) *La nación entre naturaleza e historia. Sobre los modos de la crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CENTENO, Francisco (2011a [1929]) “Cachivaches”. En: *Crónicas de Salta*, antología de la obra de F. Centeno, realizada por E. Figueroa Solá (pp. 47-91). Buenos Aires: La Crujía.
- CENTENO, Francisco (2011b [1929]) “Doctor Victorino de la Plaza”. En: *Crónicas de Salta*, antología de la obra de F. Centeno, realizada por E. Figueroa Solá (pp. 168-185). Buenos Aires: La Crujía.
- CENTENO, Francisco (1935a) “Preámbulo”. En: *Virutas Históricas 1810-1935*, tomo III de F. Centeno (pp. 5-6). Buenos Aires: Casa Editora Jesús Menéndez.
- CENTENO, Francisco (1935b) “Ramo Matizado”. En: *Virutas Históricas 1810-1935*, tomo III de F. Centeno (pp. 35-43). Buenos Aires: Casa Editora Jesús Menéndez.
- CENTENO, Francisco (1935c) “Lingotes Históricos”. En: *Virutas Históricas 1810-1935*, tomo III de F. Centeno (pp. 85-97). Buenos Aires: Casa Editora Jesús Menéndez.
- CENTENO, Francisco (1929) “Preámbulo”. En: *Virutas Históricas 1810-1928*, tomo I de F. Centeno (pp.5-8). Buenos Aires: Casa Editora Jesús Menéndez.
- CENTENO, Francisco (1929 [1919]) “Facundo en el Valle de Lerma”. En: *Virutas Históricas 1810-1928*, tomo I de F. Centeno (pp. 115-129). Buenos Aires: Casa Editora Jesús Menéndez.
- CHAKRABARTY, Dipesh (2008) *Al margen de Europa*. Barcelona: Tusquets.
- COLECTIVO SIMBIOSIS CULTURAL (2015) “Manifiesto ch’ixi (2011)”. En: *Antología del pensamiento crítico boliviano contemporáneo*, coordinado por S. Rivera Cusicanqui y V. Aillón Soria (pp. 375-376). Buenos Aires: CLACSO.

- COLORADO CASTELLARY, Arturo (2016) *Manuscrito del Curso "Arte, creatividad y tecnología. Interconexiones estéticas en el Arte Contemporáneo"*, dictado en la Escuela Complutense de Verano. Madrid: Universidad Complutense.
- CORNEJO POLAR, Antonio (2003 [1994]) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- CRESPI, Maximiliano (2014) "Estudio Preliminar". En: *Imágenes de América Latina*, antología de la obra de R. Antelo (pp.11- 68). Sáenz Peña: EDUNTREF.
- CURIEL, Ochy (2013) *La Nación Heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá: Brecha Lésbica/En la frontera ediciones.
- DE GARAY, Graciela (2009) "Oralidad". En: *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinado por M. Szurmuk y R. McKee (pp.197-202). México: Siglo XXI Editores.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (2004 [1980]) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, PRE-TEXTOS.
- DÍAZ, Esther (2005) *La filosofía de Michael Foucault*. Buenos Aires: Biblos.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2015) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012a) *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012b) *Arde la imagen*. México D.F.: Serieive.
- DILLON, Alfredo (2014) "Figuras de la crisis en el cine de Lucrecia Martel". En: *Revista Question* Vol. 1, N° 44. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- ELBIRT, Ana Laura (2016a) "De virutas y cachivaches. La Historia Argentina en las monografías costumbristas de un bibliotecario salteño a principios del siglo XX". En *Revista Corpus. Archivos virtuales de la alteridad*

- americana* Disponible en: <http://corpusarchivos.revues.org/1620> (fecha de consulta: 10/01/2017).
- ELBIRT, Ana Laura (2016b) "Historias manchadas. Una antigenealogía del concepto de lo abigarrado en el área andina". En: *Revista Estudios Sociales del NOA N°16* (pp.107-130). Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario Tilcara - Universidad de Buenos Aires.
- ENTEL, Alicia, LENARDUZZI, Víctor y GERZOVICH, Diego (2004) *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires: Eudeba.
- ESPEJO, Miguel (1996) *Elogio del Ensayo*. Ponencia leída en la Feria Internacional del Libro de 1996.
- FELTEN, Uta (2014) "El nuevo Cine de mujeres de Latinoamérica: Observaciones en torno a la poética transgresiva en 'La Ciénaga' de Lucrecia Martel". En *Área Abierta*. Vol. 14, N° 3. Número monográfico "Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual"(pp.81-97). Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46427 (fecha de consulta: 17/01/2017).
- FIGUEROA SOLÁ, Eulalia (2011). "Introducción". En: *Crónicas de Salta*, antología de la obra de F. Centeno (pp. 11-44). Buenos Aires: La Crujía.
- FORSTER, Ricardo (2004) *La artesanía de la sospecha: el ensayo en las ciencias sociales*. Versión disponible en: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/5-Forster-escritura-y-ciencias-sociales.pdf> (fecha de consulta: 04/02/2017).
- FREDERIC, Sabina y SOPRANO, Germán (2005) "Introducción. En *Cultura y política en etnografías sobre la Argentina*, compilado por S. Frederic y G. Soprano (pp. 11-65). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- FUNES, Patricia (2006) *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo.
- GALINDO, María (2008). "Constitución Política Feminista del Estado". Disponible en: <http://www.mujerescreando.org> (consulta: 07/06/2017).

- GAMERRO, Carlos (2015) *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1992) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GARCÍA GARCÍA, Luis Ignacio (2010) “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”. En: *Constelaciones. Revista de teoría crítica*. Madrid: Centro de Ciencias Humanas y Sociales - Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Disponible en: <http://constelaciones-rtc.net/article/view/718> (fecha de consulta: 10/10/2017).
- GARCÍA LINERA, Álvaro (2009[2000]) “Los ciclos históricos de la formación de la condición obrera minera en Bolivia (1825-1999)”. En: *La potencia plebeya. Acción colectiva e identidades indígenas, obreras y populares en Bolivia*, antología de A. García Linera realizada y presentada por P. Stefanoni (pp. 197 – 210). Bogotá: Siglo del Hombre Editores y CLACSO.
- GARCÍA LINERA, Álvaro (2009 [1998]) “Narrativa colonial y narrativa comunal”. En: *La potencia plebeya. Acción colectiva e identidades indígenas, obreras y populares en Bolivia*, antología de A. García Linera realizada y presentada por P. Stefanoni (pp. 251 – 270). Bogotá: Siglo del Hombre Editores y CLACSO.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2002) *Vivir para contarla*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- GARCÍA VARGAS, Alejandra y BURGOS, Ramón (2014) “Detrás de la frontera: Una mirada jujeña sobre la investigación boliviana en comunicación”. En: *Revista Punto Cero*, Año 19 – N° 29 (pp. 57-68). Cochabamba: Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.
- GINZBURG, Carlo (2014) *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GINZBURG, Carlo (2013) *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo.

- GISBERT, Teresa (2001). *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural.
- GÓMEZ, Lía (2014) *La obra cinematográfica de Lucrecia Martel. Su significación estético/comunicacional en el campo de la cultura contemporánea argentina*. Tesis de Doctorado en Comunicación. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social - Universidad Nacional de La Plata.
- GONZÁLEZ, Horacio (2007) *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Colihue.
- GONZÁLEZ, Horacio (2001) "Diálogo inconcluso", entrevista realizada por M. Crespi, C. Dobal, M. Granizo y F. Wirscke. En: *Revista La Posición*. Bahía Blanca. Disponible en: <http://laposicion.blogspot.com.ar/2008/01/lucio-y-10.html> (fecha de consulta: 10/10/2016).
- GORELIK, Adrián (2013) *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- GRAMSCI, Antonio (1997 [s/d]) *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- GRIMSON, Alejandro (2013) *Mitomanías Argentinas. Cómo hablamos de nosotros mismos*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- GRIMSON, Alejandro (2012) *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- GROSSBERG, Lawrence (2012) *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires: siglo veintiuno editores.
- GRUZINSKI, Serge (2007) *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.
- HALE, Charles (1991). Ideas políticas y sociales en América Latina, 1870-1930, En *Historia de América Latina. 8. América Latina: cultura y sociedad, 1830-1930*, editado por L. Bethell, (pp. 1-64). Barcelona: Crítica.

- HALL, Stuart (2010a) “La cuestión de la identidad cultural”. En: Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, antología de S. Hall, editada por E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (pp. 363-404). Co-editado por: Universidad Javeriana, Colombia, Instituto de Estudios Peruanos (Perú), Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador) y Envi3n editores (Ecuador).
- HALL, Stuart (2010b) “El espect3culo del ‘otro’”. En: *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, antología de S. Hall, editada por E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (pp. 419-445). Co-editado por: Universidad Javeriana, Colombia, Instituto de Estudios Peruanos (Perú), Universidad Andina Sim3n Bolívar (Ecuador) y Envi3n editores (Ecuador).
- HALL, Stuart (2003[1996]) “Introducci3n: ¿quién necesita ‘identidad’? En: *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por. S. Hall y P. Du Gay (pp. 13-36). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- HALPERIN DONGHI, Tulio (1980) “Una naci3n para el desierto argentino”. En: *Proyecto y construcci3n de una naci3n: Argentina, 1846-1880*. Caracas: Fundaci3n Biblioteca Ayacucho.
- HOBBSAWN, Eric (2012 [1990]) *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Buenos Aires, Crítica.
- HOBBSAWN, Eric (1983) “Introducci3n: La invenci3n de la tradici3n” en *La invenci3n de la tradici3n* editado por E. Hobsbawn y T. Ranger. Barcelona, Crítica.
- JÁUREGUI, Andrea y PENHOS, Marta (2010) “Las im3genes en la Argentina colonial”. En: *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Polítca*, bajo la direcci3n de E. Burucúa (pp.45-103). Buenos Aires: Sudamericana.
- JUÁREZ, Laura y DALMARONI, Miguel 3ngel (2016) “Resistencias y variaciones del ensayo en Argentina. Sobre la teoría de la forma y los ensayos en la prensa peri3dica”. En: *Cuadernos de literatura* Vol. 20, N316 (pp. 499-524). Bogot3: Pontificia Universidad Javeriana. Disponible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/17276> (fecha de consulta: 15/10/2017).

- JUSTINIANO, María Fernanda (2005) “El poder del azúcar en el proceso político salteño a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX”. En: *Revista Escuela de Historia* N° 4. Salta: Universidad Nacional de Salta. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-90412005000100008 (fecha de consulta: 02/02/2017).
- KÁLIMAN, Ricardo (1994) “Un marco (no global.) para el estudio de las regiones culturales”. En: *Journal of Iberian and Latin American Studies*. Disponible en: https://www.academia.edu/1323858/Un_marco_no_global_para_el_estudio_de_las_regiones_culturales (fecha de consulta:12/02/2017).
- LAGOS, Gabriel (2014) “El nacionalismo de Ricardo Rojas en tiempos del Centenario (1900-1916)”. En: *Cuadernos FHyCS-UNJu* N° 45 (pp.211-225). San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- LARROSA, Jorge (2003) “El ensayo y la Escritura Académica”. En: *Revista Propuesta Educativa*, Año 12, N° 26. Buenos Aires: FLACSO.
- LEONI DE ROSCIANI, María Silvia y QUIÑÓNEZ, María Gabriela (2001) “Combates por la memoria. La elite dirigente correntina y la invención de una tradición sanmartiniana”. En: *Anuario de Estudios Americanos*, Vol. 58, N° 1 (pp. 281 – 306). Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos
- LIENHARD, Martin (1990) *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- LOJO, María Rosa (2003) “Mitos fundadores, palabra del porvenir”. En: *7º Foro Internacional por el Fomento del Libro y la Lectura*, organizado la Fundación Mempo Giardinelli y el CAELYS-CHACO. Resistencia: FMG-CAELYS. Disponible en: <http://www.mariarosalajo.com.ar/> (fecha de consulta: 22/01/2017).
- MAILHE, Alejandra (2013) “Inconsciente y folclore en el ensayismo de Bernardo Canal Feijóo”. En: *Revista de Estudios Latinoamericanos* N° 56 (pp. 163-189). México D.F.: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

- MAIZ, Claudio (2013) "Tarja (Jujuy, 1955-1960): La cultura de los bordes". En: *Revista de Literaturas Modernas* Vol. 43, Nº 1 (pp. 87-110). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- MAN, Ronen (2013) "La microhistoria como referente teórico metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales". En: *Revista Historia Actual Online* Nº 30 (pp. 167- 173). Cadiz: Universidad de Cádiz.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (2007 [1928]) *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (2006[1927]) "Heterodoxia de la tradición". En: *Literatura y estética*, una compilación de textos de J.C. Mariátegui presentada por M. Alcibíades (pp.114-117). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- MARTÍNEZ, Ana Teresa (2016a) "Los mapas del Primer Congreso de Planificación Integral del Noroeste Argentino, o la región como búsqueda". En: *Población & Sociedad* Vol. 23, Nº 2 (pp. 115-148). San Miguel de Tucumán: Instituto Superior de Estudios Sociales.
- MARTÍNEZ, Ana Teresa (2016b) "¿Prólogo o post- scriptum?". En: *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (siglo XX)* (pp. 13-28). Rosario: Prohistoria y Santa Rosa: EdUNLPam.
- MARTÍNEZ, Ana Teresa (2013) "Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico". En *Prismas, Revista de historia intelectual*, Nº 17 (Dossier: *Los otros intelectuales: curas, maestros, intelectuales*) (pp. 169-180). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (2011 [1933]) *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada.
- MATA DE LÓPEZ, Sara (2000) "Continuidades y rupturas de los espacios regionales en el proceso histórico latinoamericano. El noroeste argentino y el espacio andino en la primeras décadas del siglo XIX". *Preparado para ser presentado en el Congreso de Latin American Studies Association 2000*.

Hyatt Regency Miami. Disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/MatadeLopez.PDF> (fecha de consulta: 02/10/2015).

MATA DE LÓPEZ, Sara [et.al]. (1996). "La sociedad urbana de Salta a fines del período colonial". En *Cuadernos de Humanidades* N° 8 (pp.213-236). Salta: Universidad Nacional de Salta.

MELLINO, Miguel (2008) *La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós.

MONTELEONE, Jorge (2014) "Toda calle termina en un libro". En: *Calle de mano única* de W. Benjamin (pp. 5- 33). Buenos Aires, El cuenco de plata.

NÚÑEZ, Estuardo (1979) "Prólogo". En: *Tradiciones Hispanoamericanas* (pp.9-41). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

OCAMPO, Beatriz (2007) *La nación interior. Canal Feijóo, Di Lullo y los hermanos Wagner: el discurso cultura de estos intelectuales en la provincia argentina de Santiago del Estero*. Buenos Aires: Antropofagia.

OCAMPO, Beatriz (2005) "Discursos y narrativas culturalistas. Canal Feijóo y la construcción de la nación". En *Cultura y política en etnografías sobre la Argentina*, compilado por S. Frederic y G. Soprano (pp. 107-127). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

ORTÍZ, Renato (2003) "Estudios culturales, fronteras y traspasos. Una perspectiva desde Brasil". En: *Reglones*, revista del ITESO N° 53: Los desafíos de América Latina: cultura y globalización. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO.

OVIEDO, José Miguel (1976) "Palma entre ayer y hoy". En: R. Palma *Cien tradiciones peruanas*. (pp. 9-41). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

PALERMO, Zulma (2011) "Consolidación del imaginario local en la escritura de Bernardo Frías". En *Travesía discursiva: representaciones identitaria en Salta (siglo XVIII - XXI)*, compilado por S. Mata de López y Z. Palermo (pp. 41-56). Rosario: Prohistoria ediciones.

- PALMA, Ricardo (1997a [1893]) “Un virrey y un arzobispo (Crónica de la época del trigésimo virrey del Perú)”. En: *Tradiciones peruanas*. (pp. 150-171). Buenos Aires: Losada.
- PALMA, Ricardo (1997b [1893]) “Un aventura del virrey poeta”. En: *Tradiciones peruanas*. (pp. 150-171). Buenos Aires: Losada.
- PALMA, Ricardo (1997c [1893]) “La llorona del Viernes Santo (Cuadro tradicional de costumbres antiguas)”. En: *Tradiciones peruanas*. (pp. 250-258). Buenos Aires: Losada.
- PALMA, Ricardo (1997d [1893]) “¡Pues bonita soy yo, la Castellanos!”. En: *Tradiciones peruanas*. (pp. 69-73). Buenos Aires: Losada.
- PALMA, Ricardo (1997e [1893]) “Los duendes del Cuzco (Crónica que trata de cómo el virrey poeta entendía la justicia)”. En: *Tradiciones peruanas*. (pp. 102-112). Buenos Aires: Losada.
- PALMA, Ricardo (1899) “La bohemia de mi tiempo 1848 a 1860 (confidencias)”. En: *Recuerdos de España* (pp. 3-72). Lima: Imprenta La Industria.
- PALTI, Elías J. (2011) “Ideas, conceptos, metáforas. La tradición alemana de historia intelectual y el complejo entramado del lenguaje”. En *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* nº 25. Madrid: Universidad Complutense.
- PALTI, Elías J. (2009) *El momento romántico. Nación, historia y lenguajes políticos en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, EUdeBA.
- PANTALEÓN, Jorge (2005) “Ciencia y política en la invención de la región del Noroeste Argentino”. En *Cultura y política en etnografías sobre la Argentina*, compilado por S. Frederic y G. Soprano (pp. 67-106). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- PASOLINI, Ricardo (2013) “La historia intelectual desde su dimensión regional: algunas reflexiones”. En *Prismas, Revista de historia intelectual*, Nº 17 (Dossier: *Los otros intelectuales: curas, maestros, intelectuales*) (pp. 187-192). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

- PATEMAN, Carole (1995 [1988]) *El contrato sexual*. México D.F, ANTHROPOS.
- PIGLIA, Ricardo (2015) *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2015) *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, edición a cargo de A. Díaz Quiñones y P. Firbas. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- PIGLIA, Ricardo (2014) *Antología personal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PIZARNIK, Alejandra (1971) *Infierno musical*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- PODERTI, Alicia (1999) "La nación imaginada. Trayectos ideológicos y ficcionales en el espacio andino". En: *Anales Nueva Época* N° 2. Gotemburgo: Göteborg University. Faculty of Arts. Disponible en: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/3212> (fecha de consulta: 18/01/2017).
- PRADA ALCOREZA, Raúl (2008) *Subversiones indígenas*. La Paz: Muela del Diablo editores, Comuna y CLACSO.
- PRECIADO, Beatriz (2003). "Multitudes queer. Notas para una política de los 'anormales'". En *Revista Multitudes* N° 12. París Disponible en: <http://www.topia.com.ar/articulos/multitudes-queer-notas-una-politica-anormales> (consulta: 07/06/2017).
- PRIETO, Adolfo (2006) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- RASPI, Emma T. (2004) "Trabajo y población en la ciudad de Salta. 1868". En: *Revista Escuela de Historia* Año 3, Vol. 1, N°3. Salta: Universidad Nacional de Salta. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/638/63810309/> (fecha de consulta: 18/01/2017).

- REST, Jaime (1979) "Panorama del ensayo". En: La historia de la literatura argentina (5). Buenos Aires: CEAL. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- REVEL, Jacques (2005[1984]) *Un momento historiográfico: Trece ensayos de historia social*. Buenos Aires: Manantial.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2014). Seminario de posgrado Sociología de la imagen. Salta: Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010a) *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (ed.) (2010b). *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- RIVERA GIARDINARO, Pamela (2014) *El indio urbano en la poética de Jesús Ramón Vera: desplazamientos*. Primer Premio de "Concursos Literarios Provinciales 2014. Categoría: Ensayo". Salta: Fondo Editorial – Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.
- RODRÍGUEZ, Susana "Nueva narrativa salteña o 'la imposición de una ciudad desquiciada'". En: *La literatura del noroeste argentino* Vol III., bajo la edición de L. Massara, R. Guzmán y A. Nallim (pp. 230-244). Jujuy: EDIUNJu.
- RODRÍGUEZ CARUCCI, Alberto (2007) "Prólogo". En: *Tradición en salsa verde y otros textos de Ricardo Palma* (pp. 9-26). Caracas: Fundación Ayacucho.
- RODRÍGUEZ, Raquel, GARCÍA LINERA, Álvaro y TAPIA, Luis. (2000). "La forma multitud de la política de las necesidades vitales". En *El retorno de la Bolivia plebeya* (pp. 34-49). La Paz: Muela del Diablo.
- ROJAS TUDELA, Farid (2008). "Prólogo". En *Subversiones indígenas* de R. Prada Alcoreza (pp. 7-11) La Paz: Muela del Diablo, Comuna y CLACSO.

- ROMERO, José Luís (2014 [1976]). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ROMERO, José Luís (1986) “El pensamiento conservador latinoamericano en el siglo XIX”. En: *El pensamiento conservador (1815-1898)*, compilado por J.L. Romero y A. Romero (pp.9-38). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- RUSSO, Eduardo y VALLINA, Carlos (2012) “Lucrecia Martel”. En *Revista Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura* N° 70 (pp.13-14). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- SAER, Juan José (1997) *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- SAID, Edward (2008 [1978]) *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- SAID, Edward (2004) *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate.
- SANJINÉS, Javier (2014) “Narrativas de identidad. De la nación mestiza a los recientes desplazamientos de la metáfora social en Bolivia”. En *Cuadernos de Literatura* N° 35, Vol. 18: (pp. 28–48). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- SANJINÉS, Javier (2013) “Más allá del Estado-nación: El ensayo como transgresión”. En: *Alter/nativas* N° 1. *Los estudios culturales latinoamericanos en el siglo XXI*. Ohio: Centro de Estudios Latinoamericanos, Ohio State University. Disponible en: <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2013/essays/sanjin%C3%A9s.html> (fecha de consulta: 10/06/2016).
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1938 [1845]) *Facundo*, publicado bajo la dirección de P. Henríquez Ureña. Buenos Aires: Losada.
- SCHMIDT-WELL, Friedhelm (2003) “Introducción: Ficciones y silencios fundacionales”. En: *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)*, editado por F. Schmidt-Well, F. (pp.9-25). Madrid: Iberoamericana.

- SCHWARTZBERG ARTEAGA, Eduardo (2010) "Principio Potosí Reverso". En: *Principio Potosí Reverso*, editado por S. Rivera Cusicanqui (pp. 21-28). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- SERRATORE, Constanza (2009) "Simone Weil: la 'Malheur' y el 'Arraigo' dos conceptos para leer el presente". En: *Revista Pléyade* N° 4 (pp. 36-67). Santiago de Chile. Disponible en: <http://www.caip.cl/wp-content/uploads/03.-Serratore-Simone-Weil.pdf> (fecha de consulta: 14/11/2016).
- SHAW, Enrique; BORGARELLO, Esther y JUÁREZ CENTENO, Carlos (2010) "La Revista Derecho, Historia y Letras de Estanislao S. Zeballos y la construcción de la identidad nacional: una mirada desde la gran guerra". En: *V Congreso Latinoamericano de Ciencia Política*. Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Ciencia Política. Disponible en: <http://cdsa.academica.org/000-036/871.pdf> (fecha de consulta: 18/12/2016).
- SILVA ECHETO, Víctor (2016) *La desilusión de la imagen. Arqueología, cuerpo(s) y mirada(s). Una crítica a la actual explosión de las imágenes en los medios*. Barcelona: Gedisa.
- SOJA, Edward (1985) *La espacialidad de la vida social: hacia una re teorización transformativa* (traducción Horacio Torres), s/d.
- SOLÁ, José Vicente (1975) *Diccionario de regionalismos de Salta*. Primer Premio de la Comisión Nacional de Cultura. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- SORIA, Claudia (2009) "El otro lado de la cama: la escritura femenina en el cine Martel". En *Rayando los confines*. Disponible en: http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_soria.html (fecha de consulta: 14/11/2016).
- SPIVAK, Gayatri (2010) "Género y poscolonialidad". En: *I Ciclo de Seminarios Internacionales. Pensando el Mundo desde Bolivia*, editado por la Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia (pp. 287-298) La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia/PGD Impresiones.

- SYLVERTER, Santiago (2012) *La identidad como problema. Sobre la cultura del norte*. Mar del Plata: Eudem.
- SYLVESTER, Santiago (1993) *Escenarios*. Madrid: Editorial Verbum.
- TAPIA, Luís (2008) *Política Salvaje*. La Paz: Muelas del Diablo editores y CLACSO.
- TERÁN, Oscar (2015) *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: siglo veintiuno editores.
- TERÁN, Oscar (2005) "Prólogo". En: *Política y sociedad en Argentina*, selección de textos de Juan Bautista Alberdi (pp.9-42). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- TERUEL, Ana A. (2010) "Introducción". En: *Problemas nacionales en escalas locales: instituciones, actores y prácticas de la modernidad en Jujuy*, bajo la dirección de A.A. Teruel (pp. 11-24). Rosario: Prohistoria ediciones.
- TORRICO VILLANUEVA, Erick R. (2016) *Hacia la comunicación decolonial*. Sucre: Universidad Andina Simón Bolívar.
- VEDDA, Miguel Ángel (2010) "Crisis y crítica. Notas sobre la actualidad de Walter Benjamin". En: *Revista Herramientas. Debate y crítica marxista*. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-43/crisis-y-critica-notas-sobre-la-actualidad-de-walter-benjamin> (fecha de consulta: 14/09/2017).
- VICEPRESIDENCIA DEL ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA (2010) *I Ciclo de Seminarios Internacionales. Pensando el Mundo desde Bolivia*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia/PGD Impresiones.
- VILLAGRÁN, Andrea (2010) "El general gaucho. Historia y representaciones sociales en el proceso de construcción del héroe Güemes". En: *Poder y salteñidad. Saberes, políticas y representaciones sociales*, compilado por S. Álvarez Leguizamón. (pp. 23 – 50). Salta: CEPIHA.
- VILLAGRÁN, Andrea y VÁZQUEZ, Estela (2010). Salta. Principios del siglo XX. En: *Revista Andes* N°21 (pp. 295-317). Salta: Universidad Nacional de Salta.

- VERTOV, Dziga (1985 [s/d]) "El 'cine ojo' y el 'cine verdad'. Extracto documental".
En Cine, *antropología y colonialismo*, compilación y prólogo a cargo de Adolfo Colombres (pp.61-68). Buenos Aires: Ediciones del Sol y CLACSO.
- WINBERG, Liliana (2011) Ensayo e interpretación de América. En: De Vega, M. (Coord.) *La literatura hispanoamericana. (La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana)*. (pp.201-289). México D.F.: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores.
- WINBERG, Liliana (2007) "El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma". En: *Revista Cuadernos del CILHA*, Año 8, N° 9. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Disponible en: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1694/weinbergcilha9p110a130.pdf (fecha de consulta: 24/09/2017).
- WRIGHT, Susan (1999) "La politización de la cultura". En: *Constructores de Otridad*, bajo la coordinación de M. Boivin, A. Rosato y V. Arribas (pp.128-141). Buenos Aires: Eudeba.
- ZAFFARONI, Adriana; COLQUE, Gerardo y GUAYMÁS, Álvaro (2011) "Las fiestas populares, la memoria y la participación de los jóvenes. El caso del carnaval salteño desde la mirada de las alteridades". En: *Revista Oficios Terrestres* Vol.1, N°26. La Plata: UNLP. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/656> (fecha de consulta: 18/01/2017).
- ZAVELETA MERCADO, René (2008[1986]) *Lo nacional-popular en Bolivia*. La Paz: Plural editores.
- ZAVELETA MERCADO, René (1981) "La cuestión nacional en América Latina", ponencia presentada en el *XIV Congreso Latinoamericano de Sociología*. San Juan de Puerto Rico.

Artículos periodísticos

GARZÓN, Raquel (2007) "Elogio del cine ambiguo", reportaje para el diario El País, publicado el 04/05/2007. Disponible en: https://elpais.com/diario/2007/05/04/cine/1178229602_850215.html (fecha de consulta: 05/08/2017).

MARTEL, Lucrecia (2017) "Hay que usar las palabras indio, torta, puto, darles la vuelta y que sean palabras felices", entrevista realizada por H. Pomeraniec, publicada el 24/09/2017. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2017/09/24/lucrecia-martel-hay-que-usar-las-palabras-indio-torta-puto-darles-la-vuelta-y-que-sean-palabras-felices-2/> (fecha de consulta: 03/10/2017).

MARTEL, Lucrecia (2016a) "El folklore siempre me ha parecido una categoría inútil, cuando no peligrosa", entrevista completa publicada el 08/09/2016. Disponible en: <http://www.lagacetasalta.com.ar/nota/60482/espectaculos/lagacetasalta.com.ar> (fecha de consulta: 07/10/2016).

MARTEL, Lucrecia (2016b) "Para mí, Salta es un lugar en ebullición", entrevista completa publicada el 17/07/2016. Disponible en: <http://www.eltribuno.info/salta/nota/2016-7-17-23-0-0-lucrecia-martel-para-mi-salta-es-un-lugar-en-ebullicion> (fecha de consulta: 27/09/2017).

MOULIAN JARA, Iñaki (2017) "El cine es una herramienta para el conocimiento antropológico", entrevista realizada por Gustavo Gzain. Revista PATaudiovisual. Disponible en: <http://www.pataudiovisual.com/el-cine-es-una-herramienta-para-el-conocimiento-antropologico/> (fecha de consulta: 9/08/2017).

PINTO VEAS, Iván (2015) "Entrevista a Lucrecia Martel". En: Revista *laFuga*, 17. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/lucrecia-martel/735> (fecha de consulta: 14/12/2016).

REVEL, Jacques (2004) "No es bueno tener cadáveres olvidados", entrevista realizada por R. San Martín. Disponible en:

<http://www.lanacion.com.ar/653718-jacques-revel-no-es-bueno-tener-cadaveres-olvidados> (fecha de consulta: 05/02/2017).

Videografía

MARTEL, Lucrecia (2008) (Directora) *La mujer sin cabeza*. Producción: Pedro Almodóvar (duración 87 min.).

MARTEL, Lucrecia (2004) (Directora) *La niña santa*. Producción: Lita Stanic (duración 100 min.).

MARTEL, Lucrecia (2001) (Dirección) *La Ciénaga*. Producción: Lita Stanic (duración 100 min.).

PIGLIA, Ricardo (2013) *Borges por Piglia*. Ciclo de clases abiertas. Producción: Televisión Pública y Biblioteca Nacional. Emisiones disponibles en: <http://www.tvpublica.com.ar/programa/borges-por-piglia/> (fecha de consulta: 15/03/2017).

Otros materiales

MARTEL, Lucrecia (2013) *Entrevista realizada en el marco del EICTV*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=hp2MEuxE_po (fecha de consulta: 04/01/2017).

MARTEL, Lucrecia (2011) *Conferencia en Casamerica*. Madrid. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo> (fecha de consulta: 04/01/2017).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Mapa de Dicionarios Académicos Históricos*. Disponible en: <http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub> (fecha de consulta: 16/01/2017).