

Una cautiva del noroeste bonaerense, los pliegues de una voz[°]

A captive from the northwest of the province of Buenos Aires, the folds of a voice

Lucía Fayolle*



214-235

Resumen

El 15 de julio de 2022 los y las integrantes del Proyecto de Investigación “El archivo como política de lectura. Reformulaciones teóricas y metodológicas en América Latina en torno a Archivos de escritores y artistas (2018-2022)” visitamos el Instituto de Formación Docente N° 129 de Junín (Buenos Aires). En este encuentro entre comunidades educativas, la narradora oral Zulma Amabile puso en voz el cuento “Volviendo a casa”, que relata la vuelta de Luciana López, una cautiva “rescatada” por Mansilla “en los confines de todo lo creado” (Ferrari, 1978: s/p). El modo en que narró el cuento nos hizo notar que cargaba con otros tiempos, cuerpos, documentos y

Abstract

On July 15, 2022, the members of the Project “The archive as a reading policy. Theoretical and methodological reformulations in Latin America around Archives of writers and artists (2018-2022)” we visited the Teacher Training Institute No. 129 in Junín (Buenos Aires). In this meeting between educational communities, the oral narrator Zulma Amabile gave voice to the story “Coming Home”, which tells of the return of Luciana López, a captive “rescued” by Mansilla “in the confines of everything created” (Ferrari, 1978: s/p). The way she told the story made us notice that she was carrying other times, bodies, documents and fictions. That is why she invited us, from the first

[°] <https://doi.org/10.52292/csl5520255426>

* Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5315-4896>. Correo electrónico: fayollelucia@gmail.com.

ficciones. Por eso nos invitó, desde la primera escucha en común, a descubrirlos y hacerlos dialogar, a escuchar todo aquello que traía consigo y volver a visitar tanto la tradición literaria y pictórica en torno a la cautiva como el Archivo Histórico Municipal de Arte de Junín. En este artículo, indagaremos los pliegues de esa voz para atender a las huellas de las temporalidades presentes, y utilizaremos el montaje como procedimiento metodológico para desplegar, mostrar y poner en relación las imágenes y textualidades que coexisten en esta puesta en voz.

Palabras clave

archivos
territorio
cautivas

common listening, to discover them and put them in dialogue; to listen to everything she brought with her and to revisit both the literary and pictorial tradition around the captive and the Junín Municipal Historical Art Archive. In this article, we will investigate the folds within that voice to replace the traces of present temporalities and we will use montage as a methodological procedure to display, show and relate the images and textualities that coexist in this voice.

Keywords

archives
territory
captives

Fecha de recepción

13 de diciembre de 2024

Aceptado para su publicación

20 de febrero de 2025

Introducción

Este artículo surge de la escucha del cuento “Volviendo a casa”, puesto en voz por Zulma Amabile, una narradora oral juninense, el día 15 de julio de 2022 en el Instituto de Formación Docente N° 129 de Junín (provincia de Buenos Aires)¹, durante el encuentro “El archivo como intervención”, realizado en el marco del Proyecto de Investigación “El archivo como política de lectura. Reformulaciones teóricas y metodológicas en América Latina en torno a Archivos de escritores y artistas (2018-2022)”². La voz de Zulma, en ese presente sonoro (Nancy, 2002), nos invitó a escuchar todo aquello que traía consigo su narración, y así ver las capas que se superpusieron para que esta conmueva a la comunidad allí presente. El modo en que ella narró el cuento nos hizo notar que cargaba con otros tiempos, cuerpos, documentos y ficciones. Por eso, desde la primera escucha en común (Benjamin, 2016), buscamos descubrirlos y ponerlos en juego y en diálogo.

En este artículo, partimos del impulso de esta escucha y recurrimos al montaje como dispositivo de lectura (Benjamin, 2007; Taccetta, 2017; Didi-Huberman, 2011), enmarcado en una mirada desde los archivos y la literatura: cruzar, construir puentes, seguir constelaciones, dejarse llevar por un cuerpo-mujer. El montaje ha resultado una herramienta necesaria y potente para que la narración de Zulma abra un camino hacia la historia de piezas que quedaron marginadas respecto de la tradición literaria. Este recorrido nos permitirá atender no solo a los fragmentos que se superponen en la voz de la narradora, sino también a las partes heterogéneas y constitutivas de nuestra literatura y territorio nacional, para comenzar a desmentir las ficciones de desierto que fueron fuertemente arraigadas en nuestros relatos de nación, de provincia y de región (Rodríguez, 2010).

El montaje como política de escucha

Comencemos por repasar los planteos de Natalia Taccetta (2017), quien, mirando a Godard y leyendo a Benjamin, presenta al montaje como un procedimiento específico del cine para contar la historia de otra manera. Este implica separarse de la narrativa teleológica, del relato hegemónico y crononormativo, regido por la contingencia y la transitoriedad, de modo que permite mirar la historia de forma alternativa, atenta a sus capas superpuestas montadas en el mismo plano, en el

¹ Esta narración oral forma parte del corpus de trabajo del proyecto de tesis doctoral *Archivos contra desierto: intervenciones de la literatura en el noroeste de la provincia de Buenos Aires*, en la que entra en diálogo con otras piezas situadas en aquella región bonaerense, en el cruce con los archivos locales.

² Además de Las cuenteras de la esquina, Paola Pereyra nos comentó sobre el Archivo Niní Marshal, y Cristian Révoli presentó el Proyecto Haylli para la preservación de la obra del fotógrafo juninense Alberto Haylli.

mismo cuadro o en el mismo tiempo. Así se atiende al ensamblaje de imágenes intervenidas, descontextualizadas, citadas y afectadas por la sucesión de la que forman parte; se señala e interrumpe la linealidad de la historia para contarla con los trazos heterogéneos, la escucha de los personajes secundarios, los textos que pasaron desapercibidos y las anécdotas pequeñas que se escaparon de la historia lineal. El procedimiento privilegiado para mirar de esta manera es el montaje. Este supone recortar y pegar fragmentos, circunscribir y ordenar la infinitud, que construye un relato compuesto por múltiples capas significantes de temporalidades complejas, en los intersticios entre dos acciones, afecciones, percepciones y dimensiones. En este mismo sentido, Didi-Huberman, en oposición a la tradición de la historia del arte como una idealización, “edulcoración, simplificación y síntesis abstracta del pasado” (2011: 36), plantea que el pasado exacto no existe, sino que este “está consagrado a lo diverso” (2011: 60): se trata de un tiempo complejo, impuro, un montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos.

Este lenguaje (el cine) y este procedimiento (el montaje) entran en diálogo con nuestra formación en el archivo como política de lectura (Goldchluk, 2015), que implica enfocarse en los procesos y las potencias para ver filiaciones negadas, disputas solapadas y vacilaciones, en un rumbo que es impuesto sobre otros posibles por el autor/a y su época. En este cruce, vale citar a Didi-Huberman, que, en “El Archivo arde” (2021), plantea que lo propio del archivo es su ser horadado, ya que está afectado por censuras arbitrarias o inconscientes, destrucciones y agresiones. Es por eso que tiene la necesidad de ser un montaje de imágenes y papeles heterogéneos: “la empresa arqueológica debe correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros” (Didi-Huberman, 2021: 17). Los archivos no muestran un Absoluto, sino que están conformados por jirones, fragmentos que precisan de una construcción analítica, de “un montaje del saber” (Didi-Huberman, 2021: 19). No son ni reflejo de lo real ni demostración o prueba del acontecimiento, siempre deben ser trabajados mediante cortes y montajes incesantes con otros archivos. Pero en ese carácter construido y artificial siguen siendo testimonio de algo (Didi-Huberman, 2021), siguen dando cuenta de lo real. Siguen dando “prueba de que una vida verdaderamente existió, de que algo realmente sucedió, de algo de lo que se puede dar cuenta” (Mbembé, 2020).

Entonces, tomamos este procedimiento metodológico para leer y escuchar desde el archivo como política de lectura (Goldchluk, 2015), que también implica ensamblar, unir, relacionar piezas heterogéneas para dar testimonio de algo y hacer sobrevivir fragmentos que, de otra manera, serían cenizas (Derrida, 2009). Se ponen en juego dos instancias del montaje: en primer lugar, aquel que hace Zulma con las imágenes y textualidades coexistentes en esta narración oral (Porrúa, 2011; Taylor, 2017), no explicitado para las y los oyentes de la comunidad de escucha pero requerido para dimensionar la profundidad de esa voz; y, en segundo lugar,

posterior e invitado por esa escucha, el montaje que hacemos en estas páginas, en las que las piezas se ponen sobre la mesa, son desplegadas, explicitadas y vueltas a conectar para pensar en los trazos de una historia compleja y heterogénea en el noroeste bonaerense.

Una mujer narra a otra, de nuevo

En el encuentro realizado el 15 de julio de 2022 escuchamos a Las cuenteras de la esquina. Este grupo de narradoras de Junín lleva diecinueve años preparando espectáculos diferentes para cada lugar que visitan, en los que ponen en voz (Porrúa, 2011) la narrativa escrita en distintas partes del mundo, a la que localizan en su propio territorio de canto y de escucha (Barthes, 1986; Despret, 2022): la actualizan, la presentifican y la contextualizan en la ciudad de Junín y en el noroeste de la provincia de Buenos Aires³. En el año 2004, Las cuenteras de la esquina crearon un Club de Narradores (en masculino, aunque eran casi todas mujeres) en la Escuela de Educación Estética de Junín. A partir de ese momento, fueron generando una comunidad de escucha que acompaña cada encuentro y se expande a medida que las cuenteras habitan nuevos espacios de la ciudad y la región. Son voces de mujeres que intervienen el territorio, porque construyen comunidades y transforman los paisajes que se escuchan. Realizan una intervención *in situ* (Roger, 2007) que implica poblar de voces femeninas el desierto legado por varones como ficción dominante (Rodríguez, 2010) y así interrumpirlo, porque allí donde hay voces no hay vacío. Por el contrario, hay vida y una futuridad latente (Derrida, 2009), es decir, no solo no hay vacío, sino también huellas por venir. Este territorio *cantado* funciona al modo de los territorios *cantados* que estudia Vinciane Despret (2022), en presencia, y modificando el paisaje. Las voces y los cuerpos de las cuenteras hacen circular otras ficciones, diferentes y en diálogo, que señalan y desmienten aquellas impuestas desde los comienzos de nuestro Estado nación. Otros relatos, más allá de las escrituras librarias (McKenzie, 2005)⁴ y más adentro de los grandes centros urbanos, desestabilizan las ficciones de desierto (Rodríguez, 2010) para poblar de voces el territorio *despaisado* (Canal Feijóo, 1937)⁵.

³ Las cuenteras de la esquina han visitado distintas ciudades del noroeste de la provincia de Buenos Aires, como General Pinto, Lincoln, Rojas, Los Toldos, Vedia, entre otras.

⁴ En su libro *Biografía y sociología de los textos* (2005), McKenzie extiende la noción de escritura más allá del dispositivo libro y propone que hay tanto escrituras librarias como no librarias, capaces de armar nuevas bibliografías.

⁵ El *despaisamiento* es la “indignada respuesta de [la Naturaleza] a la insensatez con que el hombre la ha venido tratando” (Canal Feijóo, 1937: 113), que comprendería la baja de “los términos medios pluviales”, “las erosiones”, “la esterilización de la superficie accesible”, “la proliferación de las plagas zoológicas” (Canal Feijóo, 1937: 113). Canal Feijóo propone esta noción para pensar en los procesos de desmonte de Santiago del Estero y

En el encuentro desarrollado el 15 de julio de 2022, tres de las doce cuenteras narraron cuentos muy distintos⁶, en los cuales la escucha desde el montaje y no desde la llanura lineal nos hizo atender a un autor disperso e ignorado por el canon literario. Es por eso que Zulma cautivó la atención de todas nosotras, porque su voz le subía el volumen y le daba relieve a un texto que se mantuvo quieto durante años. Una mujer de 75 años elegía de su biblioteca el cuento “Volviendo a casa” que había escrito su vecino de la infancia y contaba con su voz y con su cuerpo a otra mujer, Luciana López⁷.

Este es un relato corto, de párrafos muy breves, narrado en una tercera persona omnisciente con abundante uso del estilo indirecto libre, hasta tal punto que por momentos parece tratarse de una narradora protagonista. El personaje principal es Luciana López y está situada en un presente de enunciación que la tiene de vuelta “a la civilización apenas perceptible de los pueblos desperdigados en la frontera” (Ferrari, 1978: s/p). No porque haya escapado, sino porque “Mansilla la quitó de los toldos pampas. Ella no salió: fue rescatada” (Ferrari, 1978: s/p). Su relato oscila entre las emociones que le produce el encuentro con lo conocido de su vida civilizada y el recuerdo de su vida pampa. Los y las lectoras no podemos apreciar si Luciana López está conforme o no con el regreso, porque escuchamos un relato con vaivenes entre la alegría de haber vuelto y la añoranza del espacio seguro que fueron las tolerías. Luciana López “es ahora un extraño árbol de maderas amargas, ni blanca, ni pampa” (Ferrari, 1978: s/p), dice la/el narrador⁸. Entre la empatía con el pasto y con las paredes blancas de cal, entre el perro y la comisaría, entre el indio montando el caballo y la iglesia: de uno y otro lado, Luciana López encuentra elementos para aferrarse e identificarse. Por eso, “por ahora, Luciana López está volviendo (dolorosa e impredeciblemente) a casa” (Ferrari, 1978: s/p). Todos esos “entres” en una zona de fronteras, sumados a las lagunas de la voz de Zulma y el modo en que su cuerpo la identificaba con Luciana López, fueron los que nos invitaron al montaje como política de escucha: ¿cómo comenzar a cruzar esos fragmentos de capas superpuestas? ¿cómo desplegar las huellas de las voces y los cuerpos de otros tiempos?

el Noroeste de la República Argentina. Tomamos este concepto para problematizar los efectos de la modernización, la urbanización, la privatización de tierras y la incorporación de agroquímicos en la producción agrológanadera en el noroeste de la provincia de Buenos Aires y toda la zona pampeana.

⁶ “Carnaval” de Beatriz Jamutio, “Volviendo a casa” de Héctor Ricardo Ferrari y el inédito “Sol en el alma (Historia con pescador)” de Manuel Puig.

⁷ En las fuentes citadas al final de este artículo, se puede mirar y escuchar la voz de Zulma en tres formatos y momentos: un registro completo de su voz narrando el cuento “Volviendo a casa” el 15 de julio del 2022, un registro audiovisual parcial de la misma performance y una transcripción de una entrevista realizada el día 9 de septiembre de 2022.

⁸ La/el narrador de este cuento no tiene ninguna marca de género.

Todas las capas, todos los tiempos

La narración de Zulma Amabile en el Instituto de Formación Docente nos hizo volver a escuchar la insistencia de los desiertos y la resistencia de las voces, los cuerpos, los papeles y las ficciones que lo habitan. La protagonista, el vocabulario y el relato abrieron inmediatamente dos ficciones inaugurales, una escrita y la otra pintada: *La Cautiva* de Esteban Echeverría (1837) y *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle (1892). En segundo lugar, aunque más cercana todavía, hizo visible a otra cautiva: Luciana López, que Héctor Ricardo Ferrari, un joven de 20 años nacido en Vedia (provincia de Buenos Aires), narró para presentarse a un concurso que organizaba la Dirección de Cultura Municipal de Junín por los cien años de la “Campaña del Desierto”, con la premisa de escribir un cuento a partir de uno de los documentos guardados en el Archivo Histórico Municipal “Ángel María de Rosa”. Entonces, Zulma recuperó este texto, que trae consigo otros pliegues: aquellos que, leídos desde el montaje, nos permiten conectar fragmentos que hasta entonces la tradición había descartado durante su procesamiento, aquellos que son los agujeros (Didi-Huberman, 2011) o las lagunas (Agamben, 2005) de un relato ficcional.

En este apartado mostramos los siguientes cinco pliegues de la voz: *La Cautiva* de Esteban Echeverría (1837), *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle (1892), el documento hallado en el Archivo Histórico Municipal, el concurso municipal y las anotaciones de Zulma. Asimismo, el cuerpo y la voz de Zulma suman un nuevo pliegue: una ficción que nos permite ver y escuchar otros señalamientos respecto al relato fundacional del desierto que necesita la nación para constituirse como tal (Rodríguez, 2010). Se trata de ficciones en fragmentos cargados de temporalidad, en una voz que invita a ir y venir por los fragmentos de otras ficciones que Zulma encarna, acerca y desmiente⁹.

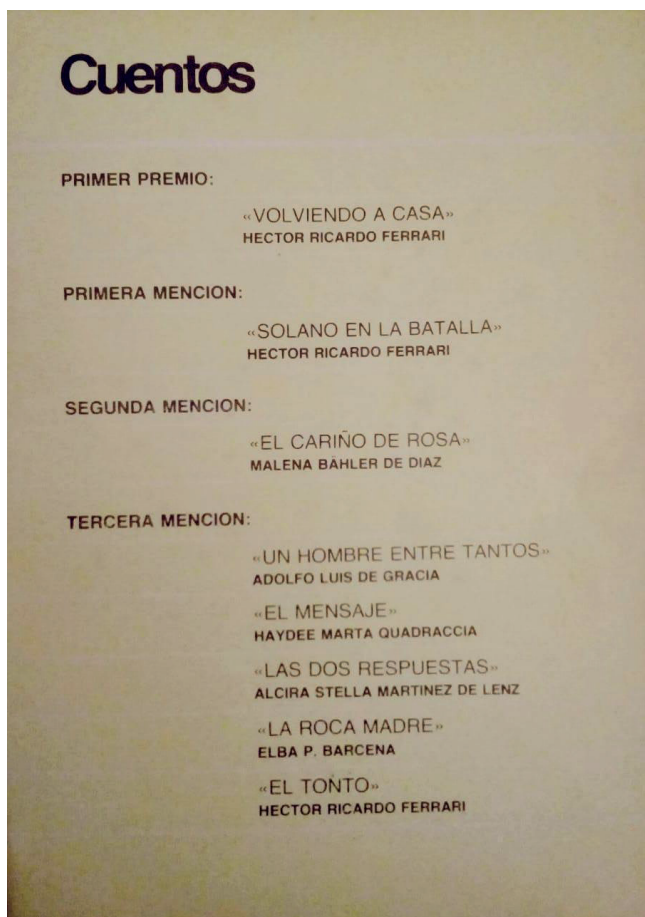
Como dijimos anteriormente, esta narración oral comenzó con el libro de cuentos que publicó la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Junín con los ocho cuentos ganadores de un concurso organizado en conmemoración del centenario de la “Campaña del Desierto” en el año 1978, en el cual “Volviendo a casa” obtuvo el primer premio¹⁰. La consigna del concurso implicaba partir de

⁹ Tal como advertimos en el apartado “El montaje como política de escucha”, no se trata de un montaje que Zulma haya hecho explícito en su narración oral, sino que consideramos que este existe en la profundidad de la voz y es nuestro trabajo el que debe ponerlas sobre la mesa, desplegarlas, hacerlas explícitas, visibilizar lo que hasta entonces permanecía oculto.

¹⁰ La primera mención fue entregada a “Solano en la Batalla” del mismo autor; la segunda mención, a “El cariño de la rosa” de Malena Bahler de Díaz; y las cuatro terceras menciones, a “Un hombre entre tantos” de Adolfo Luis de Gracia, “El mensaje” de Haydee Marta Quadraccia, “Las dos respuestas” de Alcira Stella Martínez de Lenz, “La roca madre” de Elba Barcena y “El tonto” de Héctor Ricardo Ferrari.

un documento alojado en el Archivo Histórico Municipal de Arte “Ángel María de Rosa” (MUMA), por lo que la propuesta municipal puso en movimiento y en diálogo una serie de documentos archivados, promovió su visita y su reescritura, a tal punto que, 44 años después, Zulma Amabile eligió el primer cuento del libro para reescribirlo más allá de la escritura libraria (McKenzie, 2005).

Figura 1. Página en la que se encuentra el índice del libro



Fuente: Libro *Concurso literario “Centenario de la Campaña del desierto”* - Archivo personal de Zulma Amabile.

Cuando escuchamos la puesta en voz de este cuento, se hicieron presentes las ficciones fundacionales en torno a la figura de la cautiva en nuestra cultura nacional. Zulma nos invitó a releer y hacerles preguntas a *La Cautiva* (Echeverría, 2011) y a *La vuelta del malón* (Della Valle, 1892), en diálogo con otras ficciones posibles, otro imaginario. Se pretendía construir al desierto como un espacio vacío,

tierra de salvajes, no cristalizada ni poblada por el hombre blanco. Era el ámbito de lo hostil, de lo extraño, de la alteridad. Era además un paisaje inabarcable, percibido como infinito; era una *terra incognita* que se extendía más allá de la frontera (Malosetti Costa y Penhos, 1991: 195).

En la tradición literaria argentina, *La Cautiva* es una de las ficciones inaugurales en nombrar y desertificar nuestra pampa húmeda, en construir un espacio vacío, prelingüístico, bárbaro para nuestros territorios alejados de los grandes centros urbanos. Un poema narrativo que venía a ofrecer todos los elementos de un programa de literatura nacional que había comenzado a discutirse antes incluso de la fundación del Salón Literario en junio de 1937. Es el primer poema narrativo en hacerse cargo del paisaje pampeano, de las costumbres e imágenes del territorio, en nombrarlo “inconmensurable, abierto,/ y misterioso (...) triste el semblante,/ solitario y taciturno/ como el mar” (Echeverría, 2011: 21). Imagina y describe una cartografía que provee un sentido estético, figurativo y político al territorio vaciado y siempre vaciable, como si comenzara una página en blanco, que no reconoce otras escrituras ni otras marcas: no hay ni puede haber huellas de otras culturas porque ese espacio es tramado como espacio vacío: “¿Qué pincel podrá pintarlas/ sin deslucir su belleza?/ ¿Qué lengua humana alabarlas?/ Solo el genio su grandeza/ puede sentir y admirar” (Echeverría, 2011: 22), solo la generación elegida para fundar discursivamente nuestro Estado nación. El desierto niega la presencia del otro, porque donde hay desierto no hay cultura.

En el mismo imaginario, al desplazarnos a la pintura como modo de narrar el desierto, nos encontramos con *La vuelta del malón* (Della Valle, 1892), que retrata cómo los “bárbaros” robaban a la mujer blanca. Se trata de “una glorificación de Julio A. Roca, presentando una síntesis de los males que aquejaban al país antes de 1879, cuando los indios eran dueños y señores del desierto” (Malosetti Costa y Penhos, 1991: 200). Para retratarlo, el artista despliega todos los símbolos de la barbarie: los indios se llevan a una mujer blanca como mercancía, pero también “los ganados, las cabezas cortadas de sus víctimas, una cruz y otros elementos de culto que subrayan su condición de infieles” (Malosetti Costa y Penhos, 1991: 200-201). *La vuelta del malón*, pintada para enviarla a la exposición universal con que se celebraría en Chicago el cuarto centenario de la llegada de Colón a América, fue celebrada como la obra de arte genuinamente nacional inaugural de una tradición, exhibida en la vidriera de un negocio de la calle Florida en 1892

y luego, en 1894, en el Salón del Ateneo, y posteriormente donada a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. La obra presentaba por primera vez en las grandes dimensiones de una pintura de salón una escena que había sido un tópico central de la conquista y de la larga guerra de fronteras contra las poblaciones indígenas de la pampa a lo largo del siglo XIX: el saqueo de los pueblos fronterizos, el robo de ganado, la violencia y el rapto de cautivas. Así, *La vuelta del malón* era una síntesis de los tópicos que circularon como justificación de la “Campaña del desierto” de Julio A. Roca en 1879, produciendo una inversión simbólica de los términos de la conquista y el despojo.

Figura 2. *La vuelta del malón*, Della Valle (1892)



Fuente: Obra exhibida en la Sala 19 - Arte argentino siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes - Inventario 6297. Ficha técnica (Malosetti Costa, s/f).

La escena del cuadro se desarrolla en un amanecer en el que una tormenta comienza a despejarse y el malón aparece equiparado a las fuerzas de la naturaleza desencadenadas. Los jinetes llevan cálices, incensarios y otros elementos de culto que indican que han saqueado una iglesia, lo que carga a los indios de una connotación impía y demoníaca. El cielo ocupa más de la mitad de la composición, dividida por una línea de horizonte apenas interrumpida por las cabezas de los guerreros y sus lanzas. En la oscuridad de ese cielo se destaca luminosa la cruz que lleva uno de ellos y la larga lanza que empuña otro, como símbolos

contrapuestos de civilización y barbarie. En la montura de dos de los jinetes se ven cabezas cortadas, en alusión a la crueldad del malón. Y, aunque el título del cuadro no menciona a la cautiva, la iluminación cae sobre ese cuerpo exangüe que, además, está en paralelo con el caballo blanco. En el extremo izquierdo se destaca del grupo un jinete que lleva una cautiva blanca casi desvanecida, apoyada sobre el hombro del raptor que se inclina sobre ella¹¹.

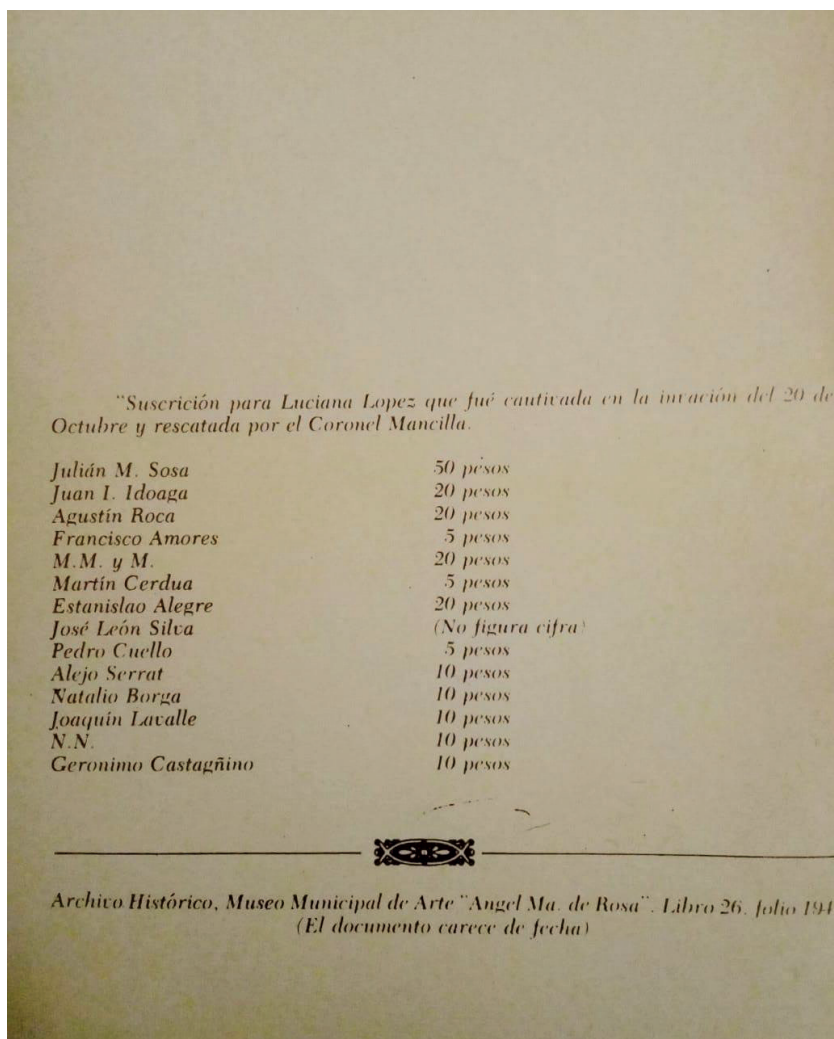
Estas ficciones, que parecen tan ancladas al siglo XIX, siguen operando en nuestros territorios porque efectivamente continúan y se agravan los intensos procesos de desertificación que las materializan: la intervención en el territorio nos fue dejando los restos, las taperas de un paisaje que insiste y resiste (Fonda, 2020). Es por eso que sigue siendo necesario hablar con las cautivas reescritas y dichas por nosotras en los territorios supuestamente vacíos¹². Para escuchar las otras ficciones posibles y volver a tocar los fragmentos tantas veces visitados, ya no con pretensiones de construir otra ficción desde cero o desde una página en blanco, sino, por el contrario, para trazar las tradiciones que se entretejen y se presentifican a partir de una puesta en voz. Para comenzar a re-mapear el territorio siguiendo las prácticas corporalizadas (Taylor, 2017), volvemos a *La Cautiva* desde adentro del territorio y desde el cuerpo femenino, y así cruzamos esas piezas de las ciudades letradas (Rama, 1984; Taylor, 2017) con otra cautiva documentada en el archivo histórico que nos hace acordar a la primera y fundacional María, protagonista del poema de Echeverría.

Como dijimos al comienzo de este apartado, cien años después de la campaña militar y 140 años después de la primera cautiva, la Dirección de Cultura de Junín organizó el Concurso Literario “Centenario de la Campaña del Desierto”, cuya premisa era escribir un cuento a partir de uno de los documentos guardados en el Archivo Histórico Municipal de Arte “Ángel María de Rosa”. Posteriormente, se editó un libro que contiene los cuentos ganadores del primer premio y las tres menciones especiales, pero también las transcripciones “copiadas textualmente, con todas las particularidades o errores de su redacción original” (AA.VV., 1978; s/p) de los documentos que inspiraron las ficciones. Entre estos se encuentra el cuento “Volviendo a casa” de Héctor Ricardo Ferrari, que ganó el primer premio, como hemos señalado anteriormente. Antes del cuento, el libro nos presenta el documento del Archivo Histórico que lo inspiró:

¹¹ Esta mirada atenta y detallada de la obra fue recuperada del comentario de Laura Malosetti Costa (s/f) que acompaña la ficha técnica del Museo Nacional de Bellas Artes en su página web <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297/>.

¹² Este montaje seguirá expandiéndose en futuros trabajos, tanto hacia la tradición literaria como hacia la tradición pictórica. En principio, en la puesta en voz del cuento también resuenan “Historia del guerrero y la cautiva” (Borges, 1949), en donde la ciudad de Junín aparece como escenario, y el mural situado en la puerta del Instituto de Formación Docente N°129, que conmemora la “Conquista del Desierto”.

Figura 3. Página que antecede al cuento “Volviendo a casa” de Héctor Ricardo Ferrari



Fuente: Documento s/f, Libro 25, folio 194, Archivo Histórico, Museo Municipal de Arte "Ángel María de Rosa", Junín.

Suscripción para Luciana Lopez que fue cautivada en la invasión del 20 de Octubre y rescatada por el Coronel Mancilla.

Julián M. Sosa 50 pesos
Juan I. Idoaga 20 pesos
Agustín Roca 20 pesos
Francisco Amores 5 pesos
M.M. y M 20 pesos
Martín Cerdúa 5 pesos
Estanislao Alegre 20 pesos
José León Silva No figura cifra
Pedro Cuello 5 pesos
Alejo Serrat 10 pesos
Natalio Borgia 10 pesos
Joaquín Lavalle 10 pesos
N.N. 10 pesos

Gerónimo Castagñino 10 pesos¹³.

Se trata de otra cautiva: no es María, no está con Brian ni tiene la locación incierta de *La vuelta del malón*¹⁴. Es una cautiva situada, recordada y narrada por el Archivo Histórico local y la Dirección de Cultura municipal que invitó a revisitarla: una cautiva rescatada por Mancilla¹⁵ y pagada por una lista de 12 hombres y dos intervenciones no identificadas. Ricardo Ferrari tomó el documento y desarmó el heroísmo masculino de esta segunda ficción posible, en un cuento breve que le puso gerundio y presente a la vuelta, pero también dolor y confusiones. Escribió un cuento que se sitúa en el día después de la llegada de una cautiva “rescatada” “en los confines de todo lo creado” (Ferrari, 1978: s/p): Luciana López fue sacada de la llanura por Mansilla y está reencontrándose con su civilización-borde. Y las cuenteras, cuyas lógicas de intercambio económico y cultural se diferencian de las maneras masculinas y coloniales¹⁶, toman estos pliegues para atravesar el cuento por el cuerpo femenino y la escucha comunitaria.

¹³ Las comillas no cierran en el libro.

¹⁴ Como se comenta en la nota que acompaña la ficha técnica de la obra en la web del Museo Nacional de Bellas Artes, “según refiere Julio Botet, a partir de una entrevista al artista en agosto de 1892, el asunto del cuadro se inspiraba en un malón llevado por el cacique Cayutril y el capitanejo Caimán a una población no mencionada. Otro comentario (en el diario *Sud-América*) ubicaba el episodio en la población de 25 de Mayo” (Malosetti Costa, s/f).

¹⁵ En el documento alojado en el Archivo Histórico, el nombre aparece escrito con “c”. En el cuento de Ferrari, esta letra es reemplazada por la “s”.

¹⁶ Las cuenteras de la esquina cobran sus espectáculos como decisión política de sustento económico, pero este precio es conversado en relación con las posibilidades que tiene

Cuando narra el cuerpo y la voz

Hay un último pliegue, el del cuerpo y la voz, que es fundamental para que el montaje tenga sentido. No solo porque le da volumen, relieve y movimiento a la cautiva, sino también porque es la performance (Taylor, 2017) lo que invita a buscar hacia adentro y atrás para llenar los huecos y encontrar las piezas en las que se apoya ese cuerpo. La narración oral de Zulma es una reversión del texto escrito por Héctor Ricardo Ferrari, en la que no agrega elementos, sino que, al cambiar las maneras en que el cuento se pone en circulación, transforma el modo en que es emitido. Partamos de las notas que toma Zulma para convertir ese cuento en un relato “narrable”:

- Comienzo - El T(tiempo) } Ayer tarde Espacio } Confines
- Indios pampas } L(uciana) L(opez) } cautiva ¿cómo es? Fís(ico) delgada, p(elo) largo, desgredada / Em(ociones): Asustada, encimismada
- Mansilla } tropas } rescate } avazallando
- El Indio } ultraanimal } ella } 1 cosa
- Crear “clima”: los silencios, las pausa, lo tenso, el desgarró, la humillación
- Final } contundente - lento } “Dolor”
- Soporte fundamental } Inflex(ión) } La Voz¹⁷.

Si ponemos estas notas en relación con la comparación entre el texto escrito y la narración oral, notamos que Zulma reestructura el relato a partir de las imágenes, momentos o climas que quiere generar. Este cambio en el modo de construir la narración produce varias transformaciones a lo largo del relato: a pesar de que conserva el universo semántico, se eliden metáforas, se reestructuran escenas y se resumen fragmentos. A su vez, se intensifica el foco puesto en la figura de la cautiva y sus emociones, hasta tal punto que “no te das cuenta y pareces la cautiva”, como comentó Zulma¹⁸. Esto podemos verlo, por ejemplo, en el modo en que se reestructura la siguiente escena:

quien las invita. Cuando hacen espectáculos en el Bar Picasso del centro de la ciudad, proponen un bono contribución muy económico. Cuando son invitadas por alguna institución educativa o colectivo artístico independiente, piden (en lo posible) que se les compre algún libro que haga crecer su biblioteca. A su vez, se financian con contrataciones de gobiernos municipales o provinciales.

¹⁷ Transcripción de las notas de Zulma Amabile para preparar su narración oral. Estas fueron compartidas por Zulma en un cuaderno tamaño A4, en un trabajo de apropiación y transformación de la versión escrita del cuento. Pueden leerse aquí: <https://drive.google.com/file/d/1ujVdaxYq2jS-oT9coSPOLRyOGXgT7xgn/view?usp=drivesdk>.

¹⁸ Entrevista a Zulma Amabile, realizada por la autora, Junín, 9 de septiembre de 2022, [disponible en <https://docs.google.com/document/d/1snPy9MJ0GS4DAwrQxd-hMcXS-2f4AIL1CXcPmo0cvcGM/edit?usp=drivesdk>].

Versión escrita:

Luciana López, la cautiva rescatada, es ahora un extraño árbol de maderas amargas, ni blanca, ni pampa.

Parece salir de un letargo: sacude la cabeza, mira el pasto mal cortado y con un gesto de costumbre resignada, se sienta cruzando las piernas flacas y machucadas.

Ahora huele el pasto, y bendice ese olor más o menos conocido.

El pasto levemente aplastado por su cuerpo, el aroma natural de la llanura: eso si es ella, eso si es de ella.

Con trabajo, temiendo monstruos que no llega siquiera a imaginar, aparta una mano de sus harapos y roza la tierra.

Enfrente, un perro detiene su ronda de todas las tardes y vuelve su cabeza para mirarla.

Hubo alguna vez un perro igual, o muy parecido, contra el fondo brumoso de un amanecer de la pampa.

Tenía las costillas bien a la vista y los dientes blancos y filosos desmentían el taimado rabo entre las patas.

También ese perro la había mirado, y ella solo recuerda que, mientras tanto, lloraba (Ferrari, 1978: s/p).

Versión oral:

Luciana, Luciana López es ahora realmente un extraño árbol de madera amarga, ni blanca ni pampa. Y baja la vista, mira al suelo, y de pronto ve el pasto... el pasto sí lo reconoce, porque es de la llanura, donde ella estuvo tantos años — y se sienta, cruzando las piernas flacas, lastimadas. Y huele el pasto, toca el pasto, lo acaricia y se mira los andrajos y cuando está en eso, ve que un perro que estaba dando vueltas a la plaza pasa, se da vuelta y la mira y ella también lo mira y ahí ese perro lo lleva a otro perro en otro momento, de su mente confusa¹⁹.

A diferencia de lo que sucede en el texto escrito, en la versión oral se nombra al perro y al pasto solo cuando se vinculan con la cautiva. La imagen se reduce a una cautiva parada como un árbol de madera amarga, y luego arrodillada, cuyas únicas acciones son mirar, tocar y sentir. Ese foco en la protagonista también es intensificado por la inflexión en su propia voz, que Zulma advierte en sus notas, y que, según nos contó en la última entrevista, forman parte de su identidad narradora, su huella digital (Dolar, 2007):

¹⁹ Ver la comparación entre la versión escrita y publicada del cuento “Volviendo a casa” y su versión oral del día 15 de julio de 2022, [disponible en https://docs.google.com/document/d/1envUkopywf-yNxjCwHXKDsT6HAG7O9jlzpn-qGFn0_k/edit?usp=drivesdk].

Yo trato que no tenga los adornos, creo que la musicalidad va en la voz: se condensa, se concentra ahí. (...) Creo que es muy importante decir “esta es mi manera de contar” para hacer talleres e incorporar aprendizajes. Primero hay que saber cómo cuenta una²⁰.

Este modo de narrar, encarnado en el cuerpo y la voz de una narradora que se identifica con la protagonista y reestructura el cuento para que nuestra atención no se desvíe de sus emociones confusas, invita al montaje como procedimiento de escucha e interpretación. Para lxs oyentes, se vuelve necesario reponer los fragmentos (que aparecen fantasmagóricos, incompletos o modificados) y desandar la ilusión teleológica del tiempo lineal (Lois, 2005) para poner sobre la mesa todos los fragmentos en simultáneo y cruzarlos entre sí. El imaginario que inauguran *La Cautiva* y *La vuelta del malón* es señalado e interrumpido cuando una voz y un cuerpo de mujer jubilada y bonaerense encarnan a una cautiva documentada en el archivo local. Esa ficción de una mujer-mercancía, que solo desea escapar del “desierto” para regresar a “la civilización”, es interrumpida por el cuerpo femenino que propone otro imaginario y otra manera de contar la historia. Hubo cautivas, están documentadas, narradas y poetizadas. Pero cuando el cuerpo y la voz entran a los relatos y los archivos, se surca el territorio con un gesto que repone a una cautiva deseante y conflictuada con las decisiones ajenas en cuanto masculinas.

A modo de ejemplo, veamos la manera en la que volvemos a ver *La vuelta del malón* en la narración de Zulma:

y está en unos pajonales, tal vez tratando de escapar o buscando Nidos de aves para llevarse los huevos y en eso está, cuando escucha el galope de un caballo, y entonces se asusta Y SE ESCONDE. — Y una lanza — se clava — muy cerca de su cuerpo. Y aterrada levanta la vista y ahí lo ve: un be-llo indio con el torso BIEN musculoso, desnudo y una cabellera negra, abundante, que le cae hacia la espalda. — Y larga al aire una sono-ra carcajada, la TOMa de los pelos, la sube a su potro, la aprieta bien contra su pecho y con la Unica palabra que sabe en idioma gringo grita “MÍA”. Y entonces, desde ese momento, ella será su mujer, él su hombre. Todas las noches, en brazos los dos. Y cuando él parte de cacería, ella lo llora, exTRAña su ausencia, y lo espera — lo espera como cualquier mujer enamorada²¹.

²⁰ Entrevista a Zulma Amabile, realizada por la autora, Junín, 9 de septiembre de 2022, [disponible en <https://docs.google.com/document/d/1snPy9MJ0GS4DAwrQxd-hMcXS-2f4AIL1CXcPmo0cvcGM/edit?usp=drivesdk>].

²¹ Ver la comparación entre la versión escrita y publicada del cuento “Volviendo a casa” y su versión oral del día 15 de julio de 2022, [disponible en <https://docs.goo->

En esta transcripción no se puede apreciar completamente aquello que agrega y tacha la puesta en voz del cuento, el modo en que excede la escritura y cómo esto afecta la política de lectura necesaria para atender a sus complejidades. Lo que sí se nota es de qué manera se monta y transforma la imagen central de *La vuelta del malón*. La cautiva de la obra de Della Valle es un cuerpo blanco, desnudo, objetivado y hasta inanimado; una mercancía, un botín de guerra. Sin voluntad propia: ojos cerrados, pies colgando, manos casi atadas, torso desnudado y absurdamente blanca. Por el contrario, cuando la imagen se atraviesa por el cuerpo de Zulma, su pelo blanco, su piel blanca, sus ojos celestes (como la cautiva del siglo XIX), pero de rodillas flexionadas, pies enraizados en el piso y una voz cargada de silencios y suspiros, se vuelve otra. Esa escena que en principio nos recuerda a la escena central de *La vuelta del malón* (“Y larga al aire una sono—ra carcajada, la TOma de los pelos, la sube a su potro, la aprieta bien contra su pecho y con la Única palabra que sabe en idioma gringo grita ‘MÍA’”) se carga de silencios, alargamiento de sílabas, acentos, cambios de volumen y gestualidades. Cambia su sentido hasta tal punto que la escena se completa con recuerdos que la asemejan a “cualquier mujer enamorada”: ella será su mujer, pero también él será su hombre²², dormirán en brazos los dos y ella lo llorará, extrañará y esperará cuando él salga de cacería. Entonces, la imagen se modifica al ser superpuesta desde el cuerpo y la voz de Zulma. No entra “pura” a la narración, sino que se sexualiza y se activa, se convierte en otra imagen, donde la cautiva y la narradora se enamoran y desean. El relato se erotiza al pasar por el cuerpo: las mismas palabras, corporizadas, se cargan de deseo. Sin embargo, no se trata de un nuevo pliegue ajeno al imaginario aprendido, insiste el relato de la “mujer enamorada” que espera y sufre cuando el hombre amado está ausente, que ama al mismo hombre que la raptó y amenazó con una lanza. No se trata de una voz completamente novedosa y despegada de los discursos históricamente aprendidos sobre el rol de la mujer en la sociedad. Y esto es lo que lo vuelve más disruptivo: sin presentarse como la voz diferente, que rompe completamente con el cuento narrado, le suma un matiz —el deseo—, que tensiona al libro y su relato.

gle.com/document/d/1envUkopywf-yNxjCwHXKDsT6HAG7O9jlzpn-qGFn0_k/edit?usp=drivesdk]. Para realizar estas transcripciones, en la búsqueda de reconstruir la escucha (Porrúa, 2011), tomamos algunas decisiones para registrar los elementos que agrega y tacha Zulma en la oralidad: 1. Las mayúsculas indican que la narradora levanta la voz. 2. El signo “—” señala los silencios. 3. El guión medio a continuación de la vocal (ej: be-llo) indica el alargamiento de la vocal que lo antecede. 4. Se escriben entre paréntesis algunas señales como “(susurro)”.

²² Se parafrasea la siguiente oración de “Volviendo a casa”: “Desde el principio ella será su mujer e, increíblemente, él llegará a ser su hombre” (Ferrari, 1978: s/p).

Asimismo, la temporalidad en el relato de Zulma invita a escucharla desde el montaje. Ya desde el título, “Volviendo a casa”, se anticipa una vuelta que no es total. El día después de ser sacada de los fortines, Luciana López todavía está volviendo, porque su recuerdo la lleva constantemente y con cierta nostalgia a su pasado reciente en los fortines. Y se trata de un recuerdo que se hace presente con la misma intensidad que el presente de enunciación. La narración oscila entre el recuerdo y el presente, entre los recuerdos de tiempos heterogéneos (el pasado en los fortines, la niñez en el pueblo, la adolescencia en la iglesia). Lxs oyentes no podemos construir la linealidad temporal de esta historia ni distinguir si se narra un recuerdo o una situación que se está viviendo en el presente de enunciación. Las imágenes del ayer, la infancia y el presente son desplegadas con la misma intensidad y esta confusión es enfatizada por los silencios vocales y corporales, las lagunas, los momentos en que el tiempo se suspende. Veamos un fragmento en el que, aunque sea difícil transcribir, se experimenta la heterogeneidad temporal:

Y su mente, su mente es ahora de una india pampa, no es una mente blanca. Y le cuesta capturar T Odo lo que alrededor sucede. Y, de pronto, algo atrás en su memoria — la lleva al ver esas casas pintadas a la cal. Y ve una muchachita de trenzas que, a la hora de la siesta, apoyada en la pared, toma gujarros, los manosea y los arroja en un charco de agua de lluvia que ha sido olvidado en un zanjón. — Y después mi—ra nuevamente, a ver si ALgo le resulta conocido. Y la gente que pasa la mi—ra, la señala, la XXX²³ esa, no sabe nada (susu—rro), no ENTIENDE nada²⁴.

En este fragmento, las imágenes se enlazan unas con otras en tiempo presente, aunque sean de momentos diferentes. Este comienza con “ve una muchachita” en su memoria, y continúa con “Y después mi—ra nuevamente, a ver si ALgo le resulta conocido”. ¿A dónde mira? ¿Atrás en su memoria o al lugar donde está parada? ¿A todos lados a la vez? Una imagen la lleva a otra y se expresa en el mismo presente, con la misma fuerza, sin importar el tiempo del que viene.

Invitación al montaje

Este impulso de montar imágenes enlazadas en un mismo tiempo, como si aparecieran de repente, en el tiempo intempestivo del recuerdo, es lo que nos invitó a poner sobre la mesa todos los papeles e imágenes que se superpusieron (sin explicitarse) en la narración oral. Es el modo en que Zulma narró el cuento lo

²³ Se señala con “XXX” la dificultad para descifrar la palabra dicha por Zulma.

²⁴ La cita corresponde a la narración oral citada como fuente en este artículo. Puede escucharse aquí: https://drive.google.com/file/d/18KbVvX_qSMj-s576XOy7Eewe7kl74AXT/view?usp=sharing.

que nos convocó, desde la primera escucha, a reponer esos tiempos con los que cargaba el relato. Porque efectivamente se hicieron presentes los papeles de otros momentos, que muestran las historias alternativas en torno a la figura de la cautiva. Para escuchar el modo en que se compone un nuevo imaginario que implica que, al pasar las ficciones por el cuerpo femenino, se desarticule una jerarquía vigente desde las ficciones inaugurales, se rejerarquice la presencia de la cautiva al asignarle otra visibilidad y otra escucha. Para que reaparezca, porque una mujer se para sobre sus rodillas semiflexionadas y la encarna como si fuera ella misma, para que vuelva a suceder y desarticule los tiempos lineales al superponer todos los pliegues hechos sobre la piel femenina de la cautiva y al sumarle otro, el del cuerpo y la voz.

¿Cómo comprender una voz de mujer que narra el cuento de su vecino en una institución de formación docente del noroeste de la provincia de Buenos Aires? ¿Cómo escuchar y mostrar todo el abanico de matices que la narradora abre? ¿Cómo entrar a la tradición literaria desde otra puerta y qué otros sentidos se despliegan cuando se ingresa desde adentro del territorio bonaerense? Estamos empezando a construir y reconstruir un montaje que puede continuar expandiéndose para abrir la historia más allá de la linealidad y el guión del relato hegemónico; incorporar nuevas voces, cuerpos y textos a la tradición literaria; desmentir las ficciones sostenidas desde los comienzos de nuestro Estado nación; y configurar preguntas para nuestros archivos por venir, que hasta entonces no se habían hecho de esta manera.

Bibliografía

Fuentes

Amabile, Zulma (2022), Narración oral del cuento “Volviendo a casa” de Héctor Ricardo Ferrari, el día 15 de julio de 2022, [disponible en https://drive.google.com/file/d/18KbVvX_qSMj-s576XOy7Eewe7kl74AXT/view?usp=sharing].

Entrevista a Zulma Amabile, realizada por la autora, Junín, 9 de septiembre de 2022, [disponible en <https://docs.google.com/document/d/1snPy9MJ0GS4DAwrQxd-hMcXS2f4AIL1CXcPmo0cvcGM/edit?usp=drivesdk>].

Registro de audio, [disponible en https://drive.google.com/file/d/18KbVvX_qSMj-s576XOy7Eewe7kl74AXT/view?usp=sharing].

Comparación entre la versión escrita y publicada del cuento “Volviendo a casa” y su versión oral del día 15 de julio de 2022, [disponible en <https://docs.goo->

gle.com/document/d/1envUkopywf-yNxjCwHXKDsT6HAG7O9Jlzp-n-qGFn0_k/edit?usp=drivesdk].

Notas de Zulma Amabile para preparar su narración oral, [disponible en <https://drive.google.com/file/d/1ujVdaxYq2jS-oT9coSPOLRy0GXgT7xgn/view?usp=drivesdk>].

Registro parcial de video, [disponible en <https://drive.google.com/file/d/1CHTaywXVqEZg0gsLfj74lhSq1bKflxTX/view?usp=drivesdk>].

Bibliografía referida

AA.VV. (1978), *Concurso literario "Centenario de la Campaña del Desierto"*, Junín, Municipalidad de Junín.

Agamben, Giorgio (2005), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-textos.

Barthes, Roland (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós.

Benjamin, Walter (2007), *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal.

----- (2016), *El Narrador*, Buenos Aires, Metales pesados.

Borges, Jorge Luis (1949), "Historia del guerrero y la cautiva", en *El Aleph*, Buenos Aires, Losada.

Canal Feijóo, Bernardo (1937), *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago*, Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina.

Derrida, Jacques (2009), *La difunta ceniza*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra.

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

Didi-Huberman, Georges (2011), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

----- (2021), "El archivo arde", en Goldchluk, Graciela y Ennis, Juan (coords.), *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 15-34, [tra-

ducción de Juan Ennis, disponible en <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174>].

Dolar, Mladen (2007), *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial.

Echeverría, Esteban (2011), *La cautiva*, Buenos Aires, Salim Ediciones.

Ferrari, Hector Ricardo (1978), "Volviendo a casa", en AA.VV., *Concurso literario "Centenario de la Campaña del Desierto"*, Junín, Municipalidad de Junín.

Fonda, Ludovico (2020), "Editorial", en AA.VV., *Tapera del desierto Vol. 1*, Lincoln, Editorial Diario del desierto, p. 1.

Goldchluk, Graciela (2015), "Archivo como política de lectura", ponencia presentada en las *I Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo*, Buenos Aires, CeDInCI/UNSA.

Lois, Élida (2005), *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, París, CRLA-Archivos.

Malosetti Costa, Laura (s/f), "La vuelta del malón" [ficha técnica y comentario de la obra], Museo Nacional de Bellas Artes, [disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297/>].

Malosetti Costa, Laura y Penhos, Marta (1991), "Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa", ponencia presentada en las *3° Jornadas de Teoría e Historia de las Artes Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).

Mbembé, Achille (2020), "El poder del archivo y sus límites", *Orbis Tertius*, vol. 25, n° 31, [disponible en <https://doi.org/10.24215/18517811e154>].

McKenzie, Donald (2005), *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal, [traducción a cargo de F. Bouza].

Nancy, Jean-Luc (2002), *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu.

Porrúa, Ana (2011), *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Entropía.

Rama, Ángel (1984), *La ciudad letrada*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.

Rodríguez, Fermin (2010), *Un desierto para la Nación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Roger, Alain (2007), *Breve tratado sobre el paisaje*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

Taccetta, Natalia (2017), *Historia, modernidad y cine. Una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Prometeo.

Taylor, Diana (2017), *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, Chile, Universidad Alberto Hurtado.

© 2025 por los autores; licencia otorgada a la revista *Cuadernos del Sur Letras*. Este artículo es de acceso abierto y distribuido bajo los términos y condiciones de una licencia Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 (CC BY-NC-SA 4.0) de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.