



INFLEXIONES DE LAS VOCES POPULARES EN LAS NOVELAS *EL SUEÑO DEL SEÑOR JUEZ* Y *LA JAULA DE LOS ONAS*, DE CARLOS GAMERRO

INFLECTIONS OF POPULAR VOICES IN NOVELS *EL SUEÑO DEL SEÑOR JUEZ* AND *LA JAULA DE LOS ONAS*, BY CARLOS GAMERRO

Juan Ezequiel Rogna

Universidad Nacional de Córdoba

ABSTRACT

In this work, we show the paradoxical fact according to which Argentine fiction came to give voice to subaltern subjects (Spivak, 2003) and we recognize, first of all, the operations of Bartolomé Hidalgo and Esteban Echeverría about possible interactions between «civilized» and «barbarian» cultural paradigms.

After, we elaborate a short theoretical *excursus* and address *An Excursion to the Ranquel Indians* by Lucio V. Mansilla to understand how the work dismantles the stereotypes established by the «Argentine public discourse» (González, 2012) around an otherness of a monstrous nature. We recognize its inscription in the «literary heterodoxy» (Bocco et al, 2023), while see the establishment of a new «orthodoxy» that, since the beginning of this century, has been dedicated to reviewing, questioning and/or deconstructing the stereotypes and dynamics between othernesses building by nineteenth-century canonical texts.



In this picture, we situate the work of Carlos Gamero and analyze the inflections of popular voices in his two novels set in the 19th century, identifying those operations that return to the civilization/barbarism formula to listen with more breadth and depth.

Key words: Literatures of Argentina, Civilization and barbarism, Orality and writing, Otherness, Carlos Gamero

RESUMEN

En este trabajo, señalamos el hecho paradójico según el cual la ficción argentina vino a dar voz a los sujetos subalternos (Spivak, 2003) y reconocemos, en primer lugar, las operaciones efectuadas por Bartolomé Hidalgo y Esteban Echeverría a partir de las posibles interacciones entre los paradigmas culturales «civilizado» y «bárbaro». Posteriormente, elaboramos un breve *excursus* teórico y abordamos *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla para comprender cómo la obra desarticula los estereotipos establecidos por el «discurso público argentino» (González, 2012) en torno a una otredad de carácter monstruoso. Reconocemos así su inscripción en la «heterodoxia literaria» (Bocco et al, 2023), al tiempo que advertimos la instauración de una nueva «ortodoxia» que, desde principios de este siglo, se ha dedicado a revisar, cuestionar y/o deconstruir los estereotipos y las dinámicas entre otredades forjados por los textos canónicos decimonónicos. En este marco, situamos la obra de Carlos Gamero y analizamos las inflexiones de las voces populares en sus dos novelas emplazadas en el siglo XIX, identificando aquellas operaciones que vuelven sobre la fórmula civilización/barbarie para auscultarla con mayor amplitud y profundidad.

Palabras clave: Literaturas de la Argentina, Civilización y barbarie, Oralidad y escritura, Otredad, Carlos Gamero

Fecha de recepción: 19 de febrero de 2024.

Fecha de aceptación: 2 de abril de 2024.

Cómo citar: Rogna, Juan Ezequiel (2024): «Inflexiones de las voces populares en las novelas *El sueño del señor juez* y *La jaula de los onas*, de Carlos Gamero», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 8: 51-74.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2024.8.003>

INTRODUCCIÓN

El objetivo primordial del presente artículo es examinar las inflexiones de las voces populares en las novelas *El sueño del señor juez* (2000) y *La jaula de los onas* (2021) del escritor argentino Carlos Gamero (Buenos Aires, 1962). A los fines de conferir mayor densidad al análisis, realizaremos previamente un recorrido por diferentes modelizaciones de la voz popular desde el nacimiento de la Argentina como Estado nación. Nos detendremos, entonces, en ciertos hitos literarios decimonónicos y señalaremos algunas operaciones efectuadas por Bartolomé Hidalgo, Esteban Echeverría y Lucio V. Mansilla. De manera concurrente, trazaremos un breve *excursus* teórico-crítico articulando, sobre todo, aportes de Jorge Luis Borges, David Viñas, Ricardo Piglia, Ángel Rama, Jorge Torres Roggero y el propio Gamero. Llegados a este punto, escrutaremos ambas novelas para advertir las distintas resoluciones que ofrecen al momento de representar el lenguaje de los sujetos populares, en general, y el habla de los aborígenes, de manera particular.

1. EN EL PRINCIPIO

En las primeras décadas del siglo XIX, Bartolomé Hidalgo supo asentar la piedra angular del género gauchesco desde una operación cardinal, consistente en el franqueo de las fronteras de la «ciudad letrada» (Rama, 1984) por parte de una lengua popular que se vuelve literaria. En efecto, sus *Cielitos* (1816-1821) y *Diálogos* (1821-1822) se sostienen en la *representación* del canto y la oralidad de los paisanos de su tiempo¹, de modo que allí se tienden puentes entre la palabra dicha y la palabra literaria cuya disociación remite al origen mismo del proceso de colonización (cfr. Bocco, 2023: 77). A la vez, los *Diálogos patrióticos* modelizan de manera excluyente las voces de Jacinto Chano y Ramón Contreras, dos gauchos desencantados con las derivas del proceso revolucionario independentista. Por ello, las literaturas de la Argentina nacen a partir de la *traición* urdida por las élites criollas que primero

¹ Subrayamos el término *representación* a partir de la tesis esgrimida por Jorge Luis Borges en el ensayo «El escritor argentino y la tradición», donde comparaba a «los poetas populares del campo y del suburbio» con «los poetas gauchescos» para identificar a estos últimos como cultores de «un lenguaje deliberadamente popular» que aquellos «no ensayan» (1998: 191). Después, afirmaba: «Todo esto puede resumirse así: la poesía gauchesca, que ha producido (...) obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro.» (191) Junto a Borges, entendemos que la operación de Hidalgo se asentó efectivamente en la implementación de un «lenguaje deliberadamente popular», y añadimos que la literatura abordada asiduamente por la crítica académica no ha sido la de «los poetas populares del campo y del suburbio» sino la producida por «los poetas gauchescos», sus herederos y detractores.

demandaron la participación de los sectores populares para darles luego la espalda, una vez alcanzado el triunfo (cfr. Hidalgo, 1979: 39-51). Rebatimos así la célebre afirmación de David Viñas según la cual habrían emergido alrededor de una *violación*, no sólo porque en «El matadero» de Esteban Echeverría la *violación* nunca se consuma², sino porque nuestras literaturas preceden en mucho a ese relato³. Sin embargo, aunque no sea fundacional, «El matadero» sí resulta fundamental; sobre todo, porque en sus páginas se configuran los sujetos que integran «la chusma» federal en contrapunto con el joven unitario. Se diferencia por ello de los *Diálogos* de Hidalgo, donde la escena y la palabra resultan acaparadas por los gauchos y los sujetos «civilizados» son referidos *in absentia*. «El matadero», en cambio, presenta dos fuerzas antagónicas encarnadas, respectivamente, en los cuerpos, las voces y las acciones del unitario y de los rosistas residentes en la bárbara periferia; y a partir de ese contraste, condensa un puñado de sedimentos del universo simbólico argentino constantemente revisitado por escritores y escritoras de distintas épocas y procedencias.

Podría pensarse que lo anterior encuentra una condición de posibilidad en el hecho de que, mientras el trasfondo político de la obra de Hidalgo es el corolario independentista, el relato de Echeverría tiene en su núcleo a las guerras civiles que dividieron el país entre unitarios y federales desde el segundo lustro de la década de 1810 hasta 1880. Durante ese periodo, los sujetos populares fueron asimilados a la barbarie, y a raíz de esa asimilación, la cosmovisión unitaria triunfante regida por un explícito afán civilizatorio, intentó erigir al Estado suprimiéndolos físicamente, asimilándolos culturalmente y/o negándolos simbólicamente. Los textos literarios cumplieron entonces un papel relevante dentro del «discurso público argentino»⁴ en su tarea de vedarle entidad humana a esa bárbara otredad configurada de modo monstruoso⁵; y una condición inherente al monstruo es su ubicación

² Más que a Viñas, refutamos la *vulgata* derivada de su afirmación original, la cual obvia el carácter de «metáfora mayor» atribuido a la violación (Viñas, 1971: 15).

³ Echeverría habría escrito «El matadero» entre 1838 y 1840 y Juan María Gutiérrez lo publicó en 1871; es decir, lejos de la Revolución de Mayo de 1810 y más lejos, aún, de la insoslayable experiencia colonial. En este sentido, los versos de Hidalgo tampoco serían estrictamente fundacionales, pero anteceden a la obra echeverriana y coinciden cronológicamente con el surgimiento de la Argentina en tanto nación políticamente independiente.

⁴ «Llamo discurso público argentino a todos los textos escritos, de carácter documental o ficcional, expresados de modo epistolar u oral, vinculados a múltiples tradiciones retóricas que formen parte de la memoria lectora y auditiva de la nación. Con él se crean identificaciones sociales duraderas, imágenes del presente que se proyectan ubicuamente al pasado y decisiones sobre las simbologías nacionales compartidas, que a veces se confunden con las necesidades del Estado y sus acciones pedagógicas colectivas, y a veces ingresan al debate social originando polémicas públicas, rechazos y «deportaciones», tanto de temas como de figuras.» (González, 2012: 14)

⁵ La dinámica protagonista/antagonista planteada en «El matadero» define algunos de sus rasgos esenciales. En este sentido, el monstruo popular es eminentemente un sujeto colectivo que se identifica con el espacio

por fuera del ejido trazado por el *logos*, motivo por el cual es pasible de ser narrado, mas no puede articular palabra ni, consecuentemente, relato propio⁶. Sin embargo, la conciencia letrada y su brazo militar no consiguieron imponer la voluntad de erradicar la «bárbara otredad» y los sujetos populares reemergieron a la palestra pública de manera periódica demandando, en consecuencia, nuevas configuraciones literarias. En este marco y de modo paradójico, nuestras literaturas vienen, desde sus mismos orígenes, a darle voz a los sujetos subalternos⁷.

2. EXCURSUS TEÓRICO-CRÍTICO

Adoptando, al igual que Viñas, a «El matadero» como texto fundacional, y a la vez dando continuidad a la línea crítica trazada por Borges, en «Echeverría y el lugar de la ficción» Ricardo Piglia argumentaba que «la ficción como tal en Argentina nace (...) en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante)» (1993: 9). Por su parte, en *El nacimiento de la literatura argentina* (2006) Carlos Gamero retomaba la tesis de Piglia y le imprimía un sugestivo giro a la sentencia de Viñas: nuestra literatura de ficción nace cuando «el lenguaje del matadero» *viola* «al lenguaje del salón», es decir, a través de la introducción de las voces populares en el mundo letrado (33). Si bien esta afirmación se aproxima a lo que aseveramos en un inicio, difiere en un aspecto fundamental, ya que el giro alude a una irrupción violenta, mientras que en el caso de Hidalgo se trataría de una acción premeditada a partir de la cual la lengua popular ingresa sin traumas en el ámbito letrado. Si reparamos en las procedencias de clase de Hidalgo y Echeverría, quizás podamos comprender sus respectivas operaciones. En tal sentido, si bien las voces populares resultan *representadas* en las obras de ambos, en el primer caso no connota la violencia ejercida por una otredad sino, antes bien, cierta proximidad afectiva y vivencial con aquello que se literaturiza, de modo que ya no se trataría de imitar el mundo del distinto sino de representar el mundo propio y hacerlo perceptible para la mirada de los otros.

De manera concomitante, es dable observar los diferentes posicionamientos que la crítica ha presentado al examinar las dinámicas de incorporación de las voces populares en

periférico-rural y ejerce sobre el individuo civilizado-culto-letrado una violencia que se da, en buena medida, como sometimiento sexual.

⁶ Similar caracterización hace Paul B. Preciado (2020) cuando define al monstruo como «aquel que vive en transición. Aquel cuyo rostro, cuyo cuerpo, cuyas prácticas y lenguajes no pueden todavía ser considerados como verdaderos en un régimen de saber y poder determinado.» (45)

⁷ Adoptamos la definición de Gayatri Spivak (2008), quien define al «sujeto subalterno» como aquel que «no puede hablar» (45).

el ámbito escritural. Por un lado, teóricos como Ángel Rama postulan la presencia de «dos formaciones culturales enfrentadas» (1976: 287) al tiempo que señalan las «asociaciones» realizadas por miembros de «la burguesía media» que, en determinados contextos históricos, deciden «afiliarse» a «la cultura dominada» (288). En este sentido, podríamos identificar - como lo hace Rama- una serie de escritores (Homero Manzi, Leopoldo Marechal, Julio Cortázar, Rodolfo Walsh) que deciden abreviar en el afluente popular para hacerlo interactuar con la «cultura dominante». Por otro lado, autores como Jorge Torres Roggero identifican al pueblo como «sujeto transindividual» portador de un «exceso de vida» que Domingo Sarmiento advirtió en el *Facundo* (1845), exceso mediante el cual urde un discurso «clandestino» que, al no ser aprehendido ni censurado enteramente por la cultura letrada, «penetra de prepo» en el campo de la escritura (2002: 129). Sin embargo, posturas como la de Torres Roggero resultan ambivalentes, dado que esa irrupción -en principio irreverente- se produce, según el propio autor, en la obra de «aquellos que se animan a ser «gestores» y «garantes» precarios del «sentido profundo», «del gran tiempo» (Bajtín)» (129); es decir que, al igual que en Rama, existe una dimensión volitiva en ciertos autores que, incluso «seducidos» culturalmente por una barbarie que políticamente abominan⁸, deciden abrirle las puertas a una lengua popular que indefectiblemente se *fagocitará* con el paradigma «culto» para habilitar una estética propia⁹. A través de esta constante tensión entre ambos paradigmas (o, al decir de Rama, «formaciones culturales») se produce aquella paradoja mediante la cual el monstruo popular, entendido *a priori* como sujeto subalterno, «hace oír» su voz desde los textos de ficción.

Lo anterior conlleva, a su vez, la concepción del público destinatario que subyace a cada proyecto creador y la consecuente implementación de las estrategias de verosimilización tendientes a que la «realidad» representada acabe por imponerse. En este sentido, Borges afirmaba que la introducción de «barbarismos» por parte de Hidalgo respondía a la necesidad

⁸ Recogemos la idea de «seducción de la barbarie» del primer libro publicado por Rodolfo Kusch. Según su planteo, la relación entre ambas otredades, es decir la civilización y la barbarie, se daría en términos de seducción; es decir, como imposibilidad de asimilarse mutuamente desde una mentalidad mestiza escindida entre la formalidad jurídico-legal de la urbe civilizada (a la que Kusch denomina «ficción ciudadana») y el llamado de lo propiamente americano, en torno al cual la cultura se establece no como una acumulación de datos y de bienes así llamados «culturales», sino como la actitud vital de una comunidad históricamente situada (cfr. Kusch, 2007a: 25-37). Por otra parte, esta dinámica de atracción y repulsión simultáneas remite a la sexta tesis sobre el monstruo esgrimida por Jeffrey Jerome Cohen (1996): «el miedo hacia el monstruo es en verdad una especie de deseo» (16).

⁹ El concepto kuschiano de *fagocitación* implica superar la lógica del pensamiento de la modernidad a partir de campos oposicionales, dado que el binarismo conlleva calificaciones, exclusiones, eliminaciones de uno de los términos a partir de la imposición sobre un otro. (cfr. Kusch, 2007b: 179-184)



de aproximarse a un público culto por la vía del humor, al modo de las intervenciones de Sancho Panza en *El Quijote* de Cervantes. Al mismo tiempo, en sus conferencias sobre el *Martín Fierro* Borges subrayaba que esa estrategia fue replicada por Estanislao del Campo en su *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de la Ópera* (1866), y comparaba su comienzo con el principio de *El gaucho Martín Fierro* para indicar que la adopción de términos propiamente camperos contrasta con el lenguaje carente de marcas dialectales empleado por Hernández¹⁰. En esta observación se asienta la tesis borgeana según la cual se puede ser universal prescindiendo del color local (cfr. Borges, 1998a: 195). Como epítome de tal posibilidad podríamos postular la obra *Santos Vega* (1885) de Rafael Obligado, autor perteneciente a la generación de 1880 que escribió poesía con temática gauchesca haciendo uso de palabras intencionadamente cultas, bajo el influjo de la poesía francesa de la época. En contrapartida, el ingreso de la lengua popular en el ámbito letrado supuso, en términos mayoritarios, la mostración de un mundo singular y en cierta medida ajeno al primer círculo vital del lector, pero conocido por el autor, fundamentalmente, a través de la interacción con los sujetos populares representados. *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla es un ejemplo paradigmático de dicha interacción dentro del corpus literario decimonónico, y sobre él nos detendremos.

3. EL CASO MANSILLA

Como se aprecia en la cita de Piglia que abre el apartado anterior, el «otro» comprende una multiplicidad de avatares, y tal multiplicidad requiere una distinción entre diferentes otredades¹¹. En tal sentido, la imaginación pública dentro de la cual las literaturas

¹⁰ Se trata de dos conferencias ofrecidas en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires y en el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid. Ambas ocurrieron en el año 1964 y hemos accedido a ellas por medio del registro sonoro. Lo referido aquí encuentra coincidencias, a su vez, con algunas postulaciones del ensayo «La literatura gauchesca» incluido en *Discusión* (1932), donde Borges contrasta el poema de Hernández con el *Santos Vega* (1872) de Hilario Ascasubi, *The Purple Land* (1885) de Guillermo Hudson y *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes para marcar «la omisión, o atenuación del color local» (1998a: 18) como un rasgo típico del autor del *Martín Fierro*.

¹¹ Reproducimos una cita extraída de *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, libro publicado originalmente en el año 1988, donde Josefina Ludmer reflexiona en torno a *Martín Fierro*:

En cada encuentro se encuentran representantes de «otros» del gaucho o de otros gauchos, y cada vez la voz de los desafíos representa la diferencia de un código. Con el indio era la diferencia entre salvaje y cristiano en la diferencia de género gramatical de la voz del indio; con el inmigrante de guardia es la diferencia de pronunciación de su voz, parodiada por Fierro con víboras y lagartos (animales que se arrastran); con el negro será una diferencia de escansión en la voz de Fierro, que señala las diferencias de sexo y color; con el teme las diferencias de cuñados y de toros y terneros en relación con la voz oída del prestigio o la fama; con la partida es la diferencia entre la ley oral y la escrita. (2000: 165-166)

argentinas fundacionales tuvieron una activa participación hizo al indio poseedor de un carácter todavía más monstruoso si se lo compara con las figuras del gaucho o del inmigrante. Por ello, la disyuntiva entre *Facundo* y *Martín Fierro* deja de lado una tercera posición encarnada por la obra de Mansilla, cuyo valor primordial se traduce en la reposición de la experiencia en primera persona partiendo del encuentro con la otredad aborígen y en la infiltración de las voces de los otros dentro de la propia escritura. En primer lugar, cabe decir que Mansilla, autor, protagonista y narrador principal de la obra, destaca desde las primeras páginas el «interés social» de los episodios relatados, argumentando que «les hará conocer a muchos que no salen de los barrios cultos de Buenos Aires, lo que es nuestra Patria amada, en la que hay de todo y para todo (...)» (1980: 62) En tácito debate con el modelo sarmientino donde prevalece la idea por sobre la realidad, Mansilla destaca el valor de la experiencia a partir de la interacción con los resortes que mueven al país y, a la vez, el reconocimiento de los códigos culturales vigentes «tierra adentro». La observación directa propiciada por su incursión al territorio ranquel le permitirá complejizar el espectro de representaciones de los aborígenes y afirmar que, efectivamente, «hay de todo» y que los «extremos» reconocidos como civilización y barbarie «se tocan» (136). Por ello, el oxímoron se instala como clave de lectura para la obra y, si bien no deja de ser una «excursión» realizada por un sujeto civilizado y evangelizador que se reafirma constantemente, nos ofrece los múltiples matices que componen el fresco social de la época. En lo que refiere específicamente a la voz popular, si bien en un principio el castellano de los aborígenes parece circunscribirse al empleo de gerundios en lugar de verbos conjugados y a la carencia de preposiciones («Ese coronel Mansilla, bueno, no mintiendo, engañando nunca pobre indio» -20-), se irán presentando progresivamente diversas modulaciones que incluirán un nivel de articulación equivalente al del propio Mansilla. El caso por antonomasia de esta equiparación, a la vez que la representación más cabal del oxímoron como clave de interpretación, se encuentra representado por Mariano Rosas, aseado cacique ranquel que reúne las condiciones de indio y de cautivo, de indio y de cristiano. Pero a la vez, en lo que respecta a la «lengua araucana», se advierte una inversión esencial respecto de la representación de la otredad como un ente monstruoso privado de *logos*. En efecto, en el relato de Mansilla los indios no solo tienen voz, sino que no paran de hablar. Esto se advierte en los diferentes estadios por los que atraviesa la excursión, siempre sometidos a extendidas ceremonias donde los oradores asignados despliegan un sinfín de «razones» a partir de su asombrosa capacidad para rearticular sintácticamente los enunciados. No solo se echa por tierra, así, el carácter intrínsecamente

violento atribuido al aborigen sino que, a lo largo del texto, se da lugar a pasajes donde el protagonista muestra, con su característica ironía, la sorpresa y el fastidio que experimenta frente a la excesiva diplomacia de los supuestos «bárbaros».

Pero, además, como señalamos anteriormente, en *Una excursión...* las voces de los otros se infiltran en la del propio narrador, hecho que sucede, fundamentalmente, dentro del espacio del fogón, caracterizado por Mansilla como «la tribuna democrática de nuestro ejército» (74). En esas conversaciones nocturnas van sucediéndose una serie de digresiones narrativas a modo de relatos biográficos protagonizados por los diferentes soldados que integran la comitiva. Entre ellos se presenta, por ejemplo, Crisóstomo, quien cuenta su historia por boca propia y con el que Mansilla empatiza, más allá de sus diferentes procedencias de clase; pero la voz narradora principal, por momentos, también resulta «poseída» por la voz popular, como en el caso de Miguelito, cuya historia es introducida con la siguiente advertencia: «Hablaré como él habló.» (174)

«Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor» (1998b: 204), afirmaba Borges hacia 1974. Aquí nos apropiamos del espíritu polémico de su sentencia y hacemos las siguientes salvedades: por un lado, la realidad fáctica demuestra que ambas obras ocupan el centro del canon argentino; en un plano contra fáctico, nuestra historia habría sido otra y mejor si *Una excursión a los indios ranqueles* hubiese alcanzado al menos ese mismo estatus, puesto que allí, como asevera María Rosa Lojo (1996): «tanto indios como gauchos son vistos, ante todo, como seres humanos, más acá del anatema político, del denuedo o de la idealización simplista.» (128)

4.LAS «RESOLUCIONES» DE CARLOS GAMERRO

Si bien ocupa un lugar destacado en el corpus decimonónico, el libro de Mansilla no podía, dadas las condiciones de enunciación para la literatura de ficción en su original imbricación con la *praxis* política, constituirse como epicentro del canon argentino. Su reconocimiento de múltiples alteridades y la restitución de humanidad a la otredad indígena albergaban una cuota heterodoxa imposible de asimilar para el proyecto oligárquico que se acabaría imponiendo. Sin embargo, como argumentan Bocco et al (2023), la «heterodoxia literaria» es una categoría relacional, relativa e histórica, que enfrenta y complementa de manera asimétrica a la ortodoxia y que puede o no disputar su hegemonía; y en su variabilidad histórica, lo que en un pasado resultó heterodoxo en el presente puede considerarse ortodoxo (y/o viceversa) (cfr. 121). En este sentido, cabe señalar que la literatura fue adquiriendo, de

manera paulatina y sostenida, un lugar marginal dentro del discurso público argentino. Los factores que motivaron este proceso son complejos y escapan a los objetivos y las posibilidades del presente trabajo; pero entre ellos podemos señalar la división entre los campos político y cultural, la emergencia y consolidación de otros dispositivos de la industria cultural y los vaivenes propios del mercado editorial. A partir de este desplazamiento, su rol ya no fue el de participar desde la dimensión simbólica en la instauración de un determinado proyecto político sino, antes bien, revisar, cuestionar e incluso deconstruir aquellos estereotipos y dinámicas entre otredades forjados, sobre todo, por los textos canónicos del siglo XIX. Desde esta variabilidad histórica, en el presente siglo libros como *El placer de la cautiva* (2000) de Leopoldo Brizuela, *En esa época* (2001) de Sergio Bizzio, *La lengua del malón* (2004) de Guillermo Saccomano, *Finisterre* (2005) de María Rosa Lojo, *El país del diablo* (2015) de Perla Suez o *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara han recogido de un modo u otro el legado de Mansilla, abriendo el espectro de representaciones de otredades de manera inédita y erigiéndose como una nueva ortodoxia para las literaturas argentinas contemporáneas.

En lo que refiere a Carlos Gamero, haremos foco en las inflexiones del habla de los sujetos populares -específicamente de los gauchos y de los indios- configurados en sus dos novelas emplazadas en el siglo XIX: *El sueño del señor juez* (2000) y *La jaula de los onas* (2021). Cabe subrayar que el arco temporal trazado entre su segundo y su último libro prueba la persistencia de ciertas obsesiones del autor; obsesiones que no se circunscriben a la ficción narrativa sino que también abarcan el ensayo crítico, de modo que existe una interesante retroalimentación entre ambas prácticas de escritura que aquí será considerada. *El sueño del señor juez* relata la doble fundación del Malihuel, una localidad imaginaria que, a la manera del Macondo de Gabriel García Márquez, la Comala de Juan Rulfo o la Santa María de Juan Carlos Onetti, es escenario recurrente de sus historias. Por un lado, se presenta la fundación oficial de la mano del megalómano Urbano Pedernera, su flamante juez de paz, a quien le sobrevienen sueños donde diferentes vecinos atentan contra las instituciones del poblado. El juez castiga duramente a quienes aparecen en sus pesadillas, y las fronteras entre realidad y ficción se van difuminando para todos los habitantes. En la segunda parte, la trama se centra en Rosendo Villalba, un gaucho perseguido por Pedernera que decide, remedando a Martín Fierro, irse a vivir a las tolдерías de los indios. Haciendo uso del estilo indirecto libre, la voz narrativa diseñada por Gamero se centra en la subjetividad del personaje, sobre todo en el contraste entre sus expectativas de plenitud y las condiciones miserables reinantes del



otro lado de la frontera, y la epifanía que experimenta al saber, por boca de Pichicaíun, una cautiva que trabajó como actriz, qué es el teatro. La segunda fundación se produce en la tercera parte, cuando Rosendo retorna subrepticamente a Malihuel y entre todos los vecinos *representan* una pesadilla para el juez, quien acabará huyendo hacia la capital. En lo que respecta específicamente al habla popular, la novela se circunscribe a las fórmulas características del género gauchesco, siendo el «contagio» de la «oralidad» en el narrador extradiegético el único rasgo de originalidad. Las voces de los indios, por su parte, no resultan modelizadas, y la escueta configuración de los aborígenes puede comprenderse como una parodia de la animalización forjada por textos como «La cautiva» (1837), el clásico poema de Echeverría¹².

Hacia el año 2015, Gamero comienza a escribir *La jaula de los onas*¹³. Ese mismo año, publica el libro *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina* y en varios de sus ensayos se dedica a reflexionar sobre las inflexiones de las voces populares en la literatura argentina, en general, y con especial énfasis en las voces de los indígenas. Entonces compara las diferentes «resoluciones» que los escritores argentinos ofrecieron para representar el lenguaje del indio: Echeverría ignora la cuestión, «pues sus indios hablan como si estuvieran traduciendo de Lamartine o de Hugo»¹⁴, mientras que «la solución *ready-made* que terminaría adoptándose, como hacen a veces Mansilla y Eduardo Gutiérrez, fue la de hacerlos hablar en gerundio» (142). Se pregunta entonces sobre la posibilidad de que efectivamente haya sido de esta manera, dado el conocimiento de primera mano que ambos autores tenían, pero al recordar que «a los indios de América del Norte, con pareja convicción, los hacemos hablar en infinitivo» concluye en que «la pretendida «solución» adquiere un tufillo a fórmula fácil» (143). Dicho esto, destaca que en *Una excursión a los indios ranqueles* Mansilla muestra, a la par, la voluntad de dejarse «educar por el salvaje», de modo que a ciertos indios los «hace hablar un español tan correcto como el suyo, sin errores gramaticales ni ortografía fonética ni gerundios, evitando la tentación de infantilizar sus verdades, como suele hacerse con las

¹² En la única referencia a las voces indígenas, el narrador informa que: «Rosendo se vio obligado a salir por una gritería que resultó ser por unos huesos de caracú que se disputaban dos grupos de viejos.» (Gamero, 2005: 64). Como vemos, la capacidad del indio para articular palabra queda reducida al mero «griterío» y su disputa lo asemeja a las fieras que se debaten una presa.

¹³ Extraemos el dato de la entrevista a Gamero realizada por Fernando Bogado para *Página 12*, disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/350413-la-jaula-de-los-onas-la-novela-de-carlos-gamero-que-reescri>

¹⁴ Gamero también afirma que una solución parecida, pero con tono paródico, fue la adoptada por César Aira «como parte de su cruzada antirreferencialista» (2015: 142). Por nuestra parte, añadimos que es posible identificar una serie de obras ficcionales que, aun sin abreviar en la parodia, optan por representar las voces populares más allá de toda intención mimética. Mencionamos, a modo de ejemplos, novelas como *El oscuro* (1968) de Daniel Moyano o *La banda de los polacos* (2023) de Federico Jeanmaire.

«verdades simpáticas» de los niños.» (161) Nos detuvimos en estas consideraciones porque, como señalábamos, permiten trazar una línea de continuidad entre la producción ensayística y los textos ficcionales de Gamero; a la vez, manifiestan una preocupación sobre la cuestión del habla indígena que en *El sueño del señor juez* había sido resuelta por la vía de la no representación. En tal sentido, *La jaula de los onas* implicó una serie de desafíos a la hora de «hacer hablar» a esa otredad indígena desde las páginas de una novela que, entrado el siglo XXI, vuelve sobre la fórmula civilización/barbarie para auscultarla con mayor amplitud y profundidad.

Coincidimos con Claudia Hammerschmidt (2021) cuando afirmó, en la presentación virtual de *La jaula de los onas*, que este libro es el *opus magnum* de Gamero. Efectivamente, tanto su extensión como su complejidad estructural, el montaje entre los capítulos, la multiplicidad de escenarios, los géneros abordados, la cantidad de personajes y la polifonía de voces narradoras dan cuenta de una obra de madurez donde la agudeza para otear en las diferentes subjetividades característica del autor es llevada a su máxima expresión¹⁵. Amén de todas las aristas, la anécdota se centra en un hecho histórico que Gamero conoció en su juventud: una familia de selk'nam (u onas) fue secuestrada en 1888 por un empresario de origen belga, quien exhibió a sus integrantes en una jaula durante la Exposición Universal de París de 1889 presentándolos como «antropófagos de la Patagonia». Este contraste entre la resonada cumbre de la «civilización» cuyo símbolo era la flamante Torre Eiffel y aquella otra estructura de hierro que pretendía remitir al espectador a los «bárbaros» orígenes de la humanidad es la imagen que se dispone en el centro de la novela. De allí, las historias van ramificándose, por un lado, en las aventuras y desventuras de Marcelo López Eguren, un preclaro representante de la oligarquía que participa del armado del Pabellón Argentino en la Exposición. En un momento dado, se cruza con la jaula de los onas y experimenta una fuerte indignación cuando advierte que los esfuerzos por parecer europeos caen en saco roto ante la hedienta presencia de los selk'nam: «¿Cómo nos van a tomar en serio los franceses, si ni siquiera indios como la gente les podemos mostrar¹⁶?»

¹⁵ Esa capacidad se observa con particular nitidez en el díptico conformado por las novelas *La aventura de los bustos de Eva* (2004) y *Un yuppie en la columna del Che Guevara* (2011), donde el autor diseñó con pluma paródica un extenso elenco de personajes que abarca todo el espectro social de la Argentina de mediados de la década de 1970, desde los encumbrados miembros de la oligarquía hasta los habitantes de las villas miseria, pasando por oficinistas y jóvenes guerrilleros de clase media. En este sentido, el proyecto creativo de Gamero se muestra heredero de la obra de Mansilla, siendo Leopoldo Marechal la principal «polea de transmisión» en la narrativa del siglo pasado.

¹⁶ A través de la percepción de Marcelo, se comparan los desarraigados selk'nam con los indios oriundos de Estados Unidos que participaban en *El Show de Buffalo Bill*, un espectáculo que causó furor en los días que duró

(Gamerro, 2021: 67) Asimismo, siente un instantáneo y profundo temor a ser percibido como indio por la mirada europea. De esa preocupación deriva una primera referencia a la lengua del «monstruo», ya que «Marcelito» observa a la madre selk'nam con su bebé y se pregunta consternado: «¿Se habría dado cuenta de que era argentino, sabría el suficiente español para hablarme y comprometerme?» (65) Su temor a ser confundido con esa otredad aborígen encuentra un punto de articulación en la posibilidad de compartir la misma lengua. Sin embargo, el mutismo¹⁷ como rasgo indígena se manifiesta en esta secuencia, motivo por el cual Marcelo no quedará «comprometido»; pero de allí en más le sobrevendrá una serie de desgracias que él adjudicará a la maldición pergeñada por los aborígenes a raíz del fatídico encuentro.

Sin intenciones ni posibilidades de agotar en este desarrollo los pormenores de la trama, vale decir que el eje vertebrador de la novela se centra en el periplo de Kalapakte, un joven selk'nam que escapa y acaba regresando a Tierra del Fuego por sus propios medios, varios años más tarde. En una escena conmovedora, Kalapakte sube a la Torre Eiffel porque cree que desde allí podrá divisar su tierra; entonces conoce a Karl Bauer, un obrero remachador de origen judío alemán e ideales anarquistas con quien forjará una amistad inquebrantable. Estos «extremos que se tocan», parafraseando a Mansilla, irán en la búsqueda de la tierra natal de Kalapakte, pero la dificultad inicial radicará en la distancia lingüística que les impide saber cuál es efectivamente su tierra natal. Dice Karl sobre su amigo: «El problema de nuestro salvaje Ulises no era tanto cómo regresar a su Ítaca, sino descubrir en qué punto del vasto planeta se encontraba su isla o, lo que viene a ser más o menos lo mismo, cómo decir «Ítaca» en una lengua que pudiésemos comprender.» (160)

Ante la infranqueable distancia lingüística, acuden a un famoso antropometrista, quien luego de examinar al joven, concluye que es un esquimal. En una velada crítica al positivismo decimonónico reinante¹⁸, este equívoco los llevará al otro extremo del mundo. Allí, se produce la interacción entre Kalapakte e Ikwa, referida en este caso por la voz de un

la Exposición Universal. Entonces, concluye: «Recién ahora entiendo por qué los franceses nunca tratan a los americanos de rastacueros, por más guarangos que sean: ellos vienen a venderles barbarie y nosotros apenas a comprarles civilización.» (Gamerro, 2021: 63)

¹⁷ Ese mutismo aborígen aparece subrayado en diferentes pasajes de la novela, por ejemplo, cuando se le atribuye al anciano selk'nam que muere en altamar (cfr. 84) en el segundo capítulo, o a la anciana selk'nam que perece en un inhóspito hospital londinense en el quinto capítulo (cfr. 147), o al joven Kalapakte, de quien se afirma: «esa es, simplemente, su manera de andar: pertenece a una raza de cazadores y desde pequeños les enseñan a moverse sin ruido, por las presas que pudieran aparecer.» (151).

¹⁸ Más adelante, esa crítica se hará explícita cuando en una carta enviada a sus padres, Franz Boas se refiera a la frenología como «esa ciencia exacta que ha logrado establecer correspondencias precisas entre las protuberancias del cráneo del examinado y los prejuicios del cráneo del examinador.» (224)

tácito Matthew Henson, uno de los primeros hombres en llegar al Polo Norte. Lo destacable del episodio es que el narrador cuenta que ambos intercambiaron el alimento y hablaron jocosamente pero que, cuando Karl «le preguntó de qué habían hablado, Kalapakte dijo no tener idea» (193)¹⁹. Al comprender que, fuera de la afinidad y las conversaciones animosas entre lenguas pertenecientes a diferentes otredades, aún no habían llegado a destino, los amigos continúan su viaje y recalán primero en Nueva York y más tarde en Chicago, ciudad donde conocerán a Vera, una aguerrida anarquista rusa. Luego de una efímera y voluptuosa convivencia entre los tres, ambos permanecerán largos años bregando por la libertad de su amiga luego de que protagonizara un atentado fallido contra Pullman, el despótico magnate de la región. En los prolegómenos de ese atentado, se produce la primera transcripción de la voz de Kalapakte, cuando en un diálogo con Karl le dice: «Ella quiere hacerlo, vos no. Sin ganas es muy difícil matar una persona.» (314) Como podemos observar, el enunciado no presenta ninguna marca que remita a las inflexiones estereotipadas del habla aborigen. Si bien no se explicita el idioma en el que dialogan, su larga estadía en los Estados Unidos y el contexto en el que se produce la conversación permiten suponer que se trata del inglés, una lengua en la que ambos se mueven con similar destreza.

La secuencia previa al retorno definitivo a Tierra del Fuego encuentra a ambos amigos participando como actores de un sainete criollo en la Buenos Aires de 1905. La obra de un acto se desarrolla en un conventillo, ocupa el duodécimo capítulo y es un prodigio polifónico donde el autor se despacha elaborando una parodia en la que confluyen, hiperbolizados, diferentes personajes típicos del «género chico» un viejo gringo, un viejo criollo, un gaucho, un indio, un radical, un anarquista, un socialista y el oligarca dueño del conventillo, a los que se suma un elenco de personajes secundarios que amplían lúdicamente el repertorio de argots y figuras retóricas presentes en la obra: Vesre, Luz Azul, Ana Marga, Apellídez, Eva Angélica y Jodiola. El juego metaficcional se complejiza cuando descubrimos que el indio no es otro que Kalapakte, el anarquista no es otro que Karl y el oligarca no es otro que Marcelito López Eguren, quien enloquece al descubrir a uno de los aborígenes que lo hicieron caer en desgracia y ordena la represión. A la vez, el gaucho que representa a Martín Fierro se revela como un policía infiltrado entre los inquilinos que estaban haciendo

¹⁹ «¡Ellos no oyen tu voz, hijo! ¡Solo ven el color de tu cara!» le dice Hugh Glass, el personaje interpretado por Leonardo Di Caprio en la película *El renacido* (2015), a Hawk, su vástago mestizo cuyos rasgos fisonómicos se corresponden con los de un nativo americano. De manera especular, en la novela de Gamerro, Ikwa y Kalapakte parecen proceder de la misma manera, pero sin las connotaciones que porta la advertencia de Glass. En efecto, ambos se reconocen en el rostro del otro y despliegan, a partir de ese reconocimiento, un compartido espacio de hospitalidad, más allá de lo que digan sus respectivas voces.

huelga en reclamo por los elevados alquileres. Finalmente, se produce una repentina ruptura de la cuarta pared cuando Kalapakte advierte la situación y, sin mediar palabra, asesina de un martillazo en la frente a «Martín Fierro»²⁰.

La siguiente secuencia los presenta reclusos en la cárcel de Ushuaia. Kalapakte aguarda pacientemente la ocasión y, aprovechando la primera tarea al aire libre que le encomiendan junto a Karl, se dan a la fuga. El décimo sexto capítulo, titulado «Hain»²¹, es uno de los pasajes más extensos de la obra y los muestra viviendo entre los selk'nam. En este contexto, se produce una serie de inversiones modulares respecto de la otredad. En primer lugar, porque la voz narradora remarca la imposibilidad de Karl para ser, más allá de su progresiva transformación física y espiritual, uno más entre Kalapakte y los suyos: «Su manera de llevar el cuerpo, de moverse, es de *keoliot*, no de ona, por más pieles y pintura que se ponga encima.» (311) En segundo término, porque quien se destaca ahora por su mutismo es él: «al principio no decía palabra, y por eso le pusieron Kástéle, que quiere decir mudo; de todos modos, ninguno esperaba que hablara selk'nam a la perfección, dándose por satisfechos de que pusiera tanto empeño en practicarlo (...).» (404) En tercer lugar y relacionado con lo anterior, porque en los diálogos en lengua selk'nam que mantiene con Kalapakte (cfr. 432-433-434), será Karl quien hable reemplazando los verbos conjugados por gerundios, elidiendo preposiciones y haciendo un involuntario uso del hipérbaton: «¿Cómo ellos enterando? –logró decir entre los dedos de su amigo-. Nosotros estando en medio del bosque.» (433) En contraposición, cuando Kalapakte se reencuentra con su hermana (rebautizada Rosa de París) el intercambio entre ambos (cfr. 407-408) exhibe un perfecto uso de la lengua. En síntesis, cuando el otro pasa a ser Karl, Gamero, de manera similar a lo señalado sobre el sainete criollo, juega de manera autoconsciente con las fórmulas acuñadas por la tradición literaria. En este aspecto, más que pretender representar de forma verosímil a las voces populares en sí, su operación de escritura recurre a las representaciones

²⁰ La muerte simbólica de Fierro en manos de un indio podría interpretarse como un acto de «justicia poética» complementario al que Borges elaboró en su cuento «El fin» (1953). Recordemos, en este sentido, que en *La vuelta de Martín Fierro* (1879) el protagonista se refiere a los indios que le dieron asilo en los peores términos (cfr. Hernández, 1979: 93-96) y antes de marcharse de las tolдерías ultima a uno de ellos. Por otra parte, cabe señalar que la complejidad de esta escena ameritaría un análisis aparte; pero baste por ahora con señalar el insistente trabajo paródico que Gamero realiza sobre aquellos textos de la literatura argentina donde las voces populares resultan modelizadas.

²¹ Hain es el nombre del ritual de iniciación comunitaria que se ubicaba en el centro de la cultura tradicional selk'nam y ponía en escena su particular cosmovisión. Sus significados profundos y sus posibles vínculos con las ficciones barrocas urdidas por el propio Gamero ameritan un trabajo aparte.

que de ellas se hicieron para imprimirles una torsión original, a menudo consistente en la implementación de la parodia.

Asimismo, cabe señalar que entre sus ramificaciones la novela presenta algunos pasajes donde la lengua selk'nam resulta tematizada por los mismos personajes o por la voz narradora. En este sentido, existe un contrapunto diferido entre las afirmaciones de Maurice Maître (el empresario belga que secuestró a Kalapakte y a su familia) al ser interrogado por la policía belga en el cuarto capítulo, y las apreciaciones de Lucas Bridges (el estanciero *koliot* que creció junto a los onas y fue su benefactor frente a la cacería ordenada por los criadores de ovejas) en un diálogo mantenido con Karl en el capítulo ocho. Desde la distancia y el desprecio, Maître sostiene que: «nadie habla su lengua, ni siquiera sabemos si tienen lengua, se comunican por gestos y gruñidos. El ilustre Darwin, que fue el primero en estudiarlos en su ambiente natural, escribió que su lenguaje apenas merece el nombre de articulado (...).» (123) En contrapartida, durante la conversación entre Lucas Bridges y Karl Bauer fechada en Harberton en abril de 1906, ambos hacen referencia a *El viaje del Beagle* de Charles Darwin y, desde el conocimiento y la proximidad afectiva y vivencial, Bridges afirma lo siguiente:

Ahí dice que los yaganes son tan rudimentarios que su lengua constará de cien palabras a lo sumo; pues bien, el diccionario de mi padre llegó a reunir unas treinta y dos mil, tantas como las de cualquier lengua europea, y la gramática y los conceptos son igualmente complejos. Yo nunca llegué a dominar el yagán como él, pero me defiende bastante bien en la lengua de los onas, y no se imagina lo rica y compleja que es, qué elegante y elaborada. Darwin creía que a una forma de vida primitiva correspondían una mentalidad y un lenguaje primitivos; difícil creer que uno de los hombres más brillantes de su tiempo pudiera equivocarse tanto, pero así son los prejuicios: están tan arraigados que el genio sirve para confirmarlos, antes que para disiparlos. (212)

A lo anterior, se añade la propia experiencia de Karl al adentrarse en la lengua selk'nam. La voz narradora da cuenta de su revelación al descubrir los diferentes términos empleados para nombrar al «guanaco», principal fuente de alimento de los onas durante siglos, y focalizándose en la subjetividad del personaje señala: «cada palabra que incorporaba parcelaba más atentamente la realidad, agudizaba sus poderes de observación, hacía de su nuevo mundo un lugar más rico y variado», (405)

Finalmente, cabe señalar que, pese a la polifonía conformada por las voces narradoras, ningún capítulo está narrado por la voz de un selk'nam. En declaraciones ofrecidas para el ciclo «Letras Originarias» organizado por la Biblioteca Nacional Mariano



Moreno²², Gamero recordó su intento de relatar el viaje en barco a Europa desde la perspectiva de alguno de los miembros de la familia de Kalapakte. Sin embargo, a poco de empezar advirtió que existía una frontera intransitable que le impedía adentrarse en el mundo interior de un aborígen que atravesaba, además, semejante experiencia traumática. He aquí la puesta de manifiesto de una ética autoral equiparable, en el plano literario, a la vivencia de un Karl que, pese a sus esfuerzos, no consigue abandonar su condición de *koliot* para ser, definitivamente, otro.

PALABRAS FINALES

A lo largo de estas páginas y con la intención de enfocarnos en la narrativa de Carlos Gamero, hemos observado diferentes modelizaciones de la voz popular desde los albores de las literaturas de la Argentina hasta el presente. En principio, identificamos la operación efectuada por Bartolomé Hidalgo a partir de la cual el decir y el cantar de los humildes de su tiempo ingresaron al ámbito de la letra escrita. A la vez, comparamos sus *Diálogos patrióticos* con «El matadero» de Esteban Echeverría para señalar que sus respectivas representaciones difieren en algunos aspectos fundamentales, entre los cuales se destacan la presencia excluyente de los sujetos populares frente al contrapunto establecido por Echeverría entre «bárbaros» y «civilizado»; sus diferentes trasfondos políticos; las disímiles posiciones enunciativas que se identifican en uno y otro, desde la proximidad vivencial hasta el rechazo de una otredad que, a partir del proyecto civilizatorio enarbolado por los artífices del Estado moderno, fue caracterizada de manera «monstruosa». En este sentido, señalamos que un rasgo inherente al «monstruo» es su ubicación por fuera del *logos* y advertimos la paradoja consistente en el hecho de que, desde sus orígenes, la ficción argentina vino a dar voz a los sujetos subalternos. Concomitantemente, desarrollamos un *excursus* teórico-crítico a los fines de subrayar, siguiendo algunos postulados de la tríada Viñas-Piglia-Gamero, que la «penetración» de «la lengua del matadero» en el «salón literario» «fecundó» una estética propia, a la vez que contrapunteamos los posicionamientos de Rama y Torres Roggero para detectar que ambos implican una dimensión volitiva del escritor que hace interactuar los paradigmas letrado-culto e iletrado-popular mediante la mutua *fagocitación*. Para dar cierre a los apartados introductorios y bajo el influjo de Borges, anotamos que los proyectos

²² La entrevista, publicada en abril de 2023, se encuentra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=UBGvhyCVNg4>

creadores suponen un determinado público destinatario, de modo que las obras ponen en juego diferentes estrategias de relacionamiento entre el mundo representado y la lengua utilizada.

Posteriormente, afirmamos que un caso paradigmático donde se observa la operación consistente en la mostración de un mundo distante del lector pero conocido por el escritor se daba en *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla. De allí nos abocamos a analizar brevemente cómo, a partir del vector experiencial, la obra amplía la multiplicidad de otredades existentes y desarticula los estereotipos establecidos en torno a una otredad aborígen «monstruosa». En este sentido, señalamos que es justamente la voz popular representada la que permite a Mansilla erigir al oxímoron como clave de interpretación, dado que los ranqueles detentan una notable capacidad oratoria y una diplomacia en extremo elaborada, al tiempo que las voces de los otros se interpolan con la del propio narrador. Recurrimos entonces a la categoría de «heterodoxia literaria» para comprender los alcances de *Una excursión...* en el contexto de enunciación de su época y contrastarlos con el carácter ortodoxo de su legado, ya que desde su posición marginal actual, las literaturas de la Argentina tendieron a auscultar e incluso desarticular las relaciones entre otredades y los estereotipos forjados por el discurso público durante el siglo XIX. En este contexto, nos dedicamos a revisar las inflexiones de las voces populares en dos novelas de Carlos Gamero.

En primer término, detectamos que en *El sueño del señor juez* el autor incorporaba las fórmulas de escritura de la oralidad acuñadas por los poetas gauchescos, al tiempo que dejaba a las voces indígenas por fuera del espectro representado. En segundo término, nos detuvimos en *La jaula de los onas* para identificar, sobre todo a partir del sainete criollo que constituye el duodécimo capítulo, su persistencia en la adopción del registro oral basándose en géneros y obras que se caracterizaron por modelizar las voces populares. Pero además, exploramos la «resolución» que el propio autor ofreció para representar el lenguaje del indio, primeramente, a partir de los selk'nam secuestrados y expuestos en París. En este sentido, subrayamos que el espanto y el temor experimentados por el oligarca argentino ante su mera presencia se anclaba en la posibilidad de compartir una misma lengua. Luego señalamos el inicial abismo lingüístico entre Kalapakte y Karl y acompañamos a los amigos en su travesía para anotar la relación empática entre el joven selk'nam y el joven esquimal durante su estadía en las inmediaciones del Polo Norte y advertir que la primera transcripción de la voz de Kalapakte no se alineaba con aquella «solución *ready-made*» que, según el propio Gamero, se

cifra en la aparición de gerundios allí donde debería haber verbos conjugados. *A posteriori* hicimos hincapié en el capítulo titulado «Hain» para observar cómo, llegados a Tierra del Fuego, quien constituye una otredad para la comunidad selk'nam es el amigo de Kalapakte, de modo que se generan una serie de inversiones entre las que se destaca la trasposición de aquella «solución *ready-made*» al habla de Karl, cuya exigua destreza en el manejo de la lengua indígena la imprime de gerundios, preposiciones que brillan por su ausencia e hipérbatos que delatan su precaria sintaxis. Finalmente, tomamos nota sobre la tematización del problema de la comprensión y la representación de la lengua indígena que se realiza dentro de la novela, específicamente a través del contrapunto entre las apreciaciones puestas en boca de Maurice Maître y Lucas Bridges, y recalcamos una sugerente ausencia, dado que más allá de las múltiples voces narradoras, la obra no presenta ningún capítulo narrado desde voces y perspectivas aborígenes.

A modo de cierre, queremos destacar el contraste entre el final planificado originalmente para *La jaula de los onas* y el que efectivamente acabó siendo, puesto que esa diferencia marca un viraje sustancial. Si nos remitimos al ensayo «Lucio V. Mansilla y los indios» al que hemos hecho referencia con anterioridad, notaremos que Gamero da allí por sentada la «aniquilación definitiva» de «los indios argentinos» (2015: 164). De manera concurrente, en la entrevista ofrecida a la Biblioteca Nacional a la que también nos hemos referido, el autor relata los cambios que se produjeron en su percepción sobre la presencia indígena a partir de los viajes realizados a la Patagonia durante los años de elaboración de la novela (entre 2015 y 2020). En tal sentido, cuenta que acabó modificando su final para que el diálogo postrero entre Kalapakte y Karl no derivara en la anticipación de una «aniquilación definitiva». Si nos remitimos a las últimas páginas de la obra, podremos comprobar que más allá de algunos resabios de esa primera percepción apocalíptica, se ponen de manifiesto ciertas operaciones de escritura que trasladan la presencia indígena a nuestro presente. Por un lado, se genera un efecto de circularidad cuando observamos que el periplo de Karl y Kalapakte acaba por donde empezó para el propio autor, dado que ambos caen víctimas de la represión a los trabajadores rurales patagónicos a comienzos del año 1919 y Gamero conoció la historia de los selk'nam a partir de su mención en el libro *La Patagonia trágica* (1928) de José María Borrero. Por otra parte, la novela se cierra cuando Felisa, una descendiente de Rosa, se dispone a interpretar para Mary (una antropóloga que en distintos pasajes de la obra las entrevista con la intención de recuperar algunos elementos de la cultura tradicional selk'nam) los cantos compuestos por la hermana de Kalapakte, y como último signo de



puntuación aparecen los dos puntos. Pero además, en el agregado «Aclaraciones y agradecimientos» y luego de repasar la bibliografía sobre el tema, reconocer a sus fuentes e informantes y manifestar que la novela es «una síntesis de las versiones» develadas por sus investigaciones «y de las que ya habían cobrado vida» en su imaginación (Gamerro, 2021: 474), el autor dedica un párrafo definitivo a recomendar diferentes vías de acceso que permiten «seguir las actividades de los actuales integrantes del pueblo selk'nam» (476). En suma, entre aquel hipotético exterminio y esta presencia efectiva se cifra un giro copernicano para el escritor y sus lectores, siempre y cuando persevere la voluntad de «hacer oír» aquellas voces que nos siguen hablando.



BIBLIOGRAFÍA

- Bocco, Andrea; Corona Martínez, Cecilia (Dir.) (2023): *Itinerarios heterodoxos. Huellas para leer las literaturas de la Argentina*, Córdoba, TeseoPress.
- Bogado, Fernando (2021): «'La jaula de los onas', la novela de Carlos Gamero que reescribe el discurso de Civilización o Barbarie», <https://www.pagina12.com.ar/350413-la-jaula-de-los-onas-la-novela-de-carlos-gamero-que-reesci> (último acceso: 23/04/2024).
- Borges, Jorge Luis (1964a): «Conferencia dada en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en 1964», <https://www.youtube.com/watch?v=CrFCnwGmp6g&t=15s> (último acceso: 23/04/2024).
- Borges, Jorge Luis (1964b): «Conferencia brindada por Jorge Luis Borges en el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid el 19 de noviembre de 1964», <https://www.youtube.com/watch?v=sGY3QPf9mA0> (último acceso: 23/04/2024).
- Borges, Jorge Luis (1998a): *Discusión*, Madrid, Alianza Editorial.
- Borges, Jorge Luis (1998b): *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid, Alianza Editorial.
- Cohen, Jeffrey Jerome (1996): *Monster Culture (Seven Theses)*, Minneapolis, U of Minnesota.
- Drucaroff, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- Echeverría, Esteban (1979): *La cautiva. El matadero. Ojeada retrospectiva*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Foucault, Michel (2007): *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gamero, Carlos (2005): *El sueño del señor juez*, Buenos Aires, La Página.
- Gamero, Carlos (2006): *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Editorial Norma.
- Gamero, Carlos (2015): *Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Gamero, Carlos (2021): *La jaula de los onas*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Gamero, Carlos (2023): «Letras Originarias. Entrevista a Carlos Gamero / La Jaula de los Onas», <https://www.youtube.com/watch?v=UBGvhyCVNg4&t=37s> (último acceso: 23/04/2024).

- González, Horacio (2012): *Lengua del ultraje. De la Generación del 37 a David Viñas*, Buenos Aires, Colihue.
- Hammerschmidt, Claudia (2021): «Presentación *La jaula de los onas* de Carlos Gamero», <https://www.youtube.com/watch?v=zwZ0VGxoIn8&t=82s> (último acceso: 23/04/2024).
- Hernández, José (1979): *Martín Fierro*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Hidalgo, Bartolomé (1980): *Cielitos y diálogos patrióticos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Kusch, Rodolfo (2007a): *Obras completas. Tomo I*, Rosario, Editorial Fundación Ross.
- Kusch, Rodolfo (2007b): *Obras completas. Tomo II*, Rosario, Editorial Fundación Ross.
- Lojo, María Rosa (1996): «La frontera en la narrativa argentina», en *Revista Hispamérica*, año XXV, N° 75, pp. 125-136.
- Ludmer, Josefina (2000): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Libros Perfil.
- Mansilla, Lucio V. (1980): *Una excursión a los indios ranqueles. Tomo I*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Panesi, Jorge (2007): «Borges y el peronismo». En KORN, Guillermo (comp.). *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras* (pp. 30-41). Buenos Aires: Ediciones Fundación Crónica General.
- Piglia, Ricardo (1993): *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
- Preciado, Paul B (2020): *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*, Barcelona, Anagrama.
- Rama, Ángel (1976): «Rodolfo Walsh: el conflicto de culturas en Argentina». *Escrituras: teoría y críticas literarias*, n° 2, pp. 279-301.
- Rama, Ángel (1984/1998): *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2003): «¿Puede hablar el sujeto subalterno?» *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364. Doi <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105018181010> (último acceso: 23/04/2024).
- Torres Roggero, Jorge (2002): *Elogio del Pensamiento Plebeyo. Geotextos: el pueblo como sujeto cultural en la literatura argentina*, Córdoba, Silabario.
- Viñas, David (1971): *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX.
-



FILMOGRAFÍA

González Iñárritu, Alejandro (2015): *El renacido*, Estados Unidos, 20th Century Fox.



SOBRE EL AUTOR

Juan Ezequiel Rogna

Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, se desempeña como profesor en la cátedra de Literatura Argentina II (Escuela de Letras, FFyH, UNC) y es miembro del equipo de investigación nucleado bajo el proyecto “Literatura y política: configuraciones identitarias de las otredades monstruosas en la narrativa argentina contemporánea”. Ha publicado, entre otros, los libros *Literatura y peronismo: configuraciones de la cultura popular en la narrativa argentina de la década del 2000* (2017) y *Una casa a la intemperie. Lenguas, territorios e identidades en la narrativa argentina del siglo XXI* (2021, en co-autoría con Pablo Heredia). Es miembro de la Red de Estudios de Literaturas de la Argentina y co-coordinador de “Con estas bocas, en este mundo... desde Córdoba”, un ciclo de talleres de lectura y encuentros con escritores.

Contact information: ORCID: 0000-0002-2006-2538

Correo electrónico: jerogna@ffyh.unc.edu.ar