

# “Geografías culturales” del Litoral en los 60. Crónica, poesía y cine<sup>1</sup>

## “Cultural geographies” of the Litoral in the 60s. Chronicle, poetry and cinema

Julia Miranda  
Universidad Nacional de Rosario, Argentina  
juliamiranda01@hotmail.com

Resumen: En 1966, Rodolfo Walsh viaja al Litoral y escribe una serie de notas para la revista *Panorama*. Fernando Birri, en 1960, realiza en Santa Fe su documental *Tire dié*. Según algunos datos, se conjetura que Juan L. Ortiz escribió *El Gualeguay* durante la década del 60. En estas discursividades literarias y visuales se configuran narrativas e imágenes no solamente del presente de su realización, sino también del pasado y, en gran medida, de lo que devendrá en la región del litoral argentino a partir del registro de una modernidad desigual. Por eso, nos preguntamos: ¿qué tensiones tejen y arrojan entre la modernidad desigual y las formas de exclusión?, ¿de qué modo estas narrativas –documental, poética y periodística– conforman un archivo donde lo estético y lo político no dejan de inscribirse entre sí? Estos son algunos puntos de partida para explorar y poner en relación una visualidad y narratividad de la región, bajo los regímenes de discursividad del archivo de los 60 y desde el enfoque amplio de la geografía cultural.

Palabras clave: Litoral, literatura y cine de los 60, modernidad desigual, geografía cultural, transculturación.

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación Desarrollo *Y rembe'y –Litoral. Paisaje, región y transculturación en los estudios culturales latinoamericanos*, (código: 1REC64), y constituye un primer abordaje y descripción de las problemáticas teóricas-críticas planteadas.

Abstract: In 1966, Rodolfo Walsh travels to the Litoral and writes a series of notes for the magazine *Panorama*. Fernando Birri performs his documentary *Tire die* in Santa Fe, in 1960. According to some data, Juan L. Ortiz was supposed to write *El Guaileguay* during the 60's. In this literary and visual discourse, narratives and images are set up, not only from the present of their realization, but also from the past, and to a large extent, of what will become in the Argentinian Litoral, from the record of an unequal modernity. This is why we ask ourselves: which tensions are related between the unequal modernity and the different forms of exclusion? In which way these narratives –documentary, poetic and journalistic– form an archive where the aesthetic and the political are related? These are some of the starting points for exploring and relating a visuality and narrative of the region, following the discursive regimes of the 60s archive and from the perspective of the cultural geography.

Keywords: Litoral, Literature and cinema from the 60's, Unequal modernity, Cultural geography, Transculturation.

Recibido: 8 de mayo de 2019

Aceptado: 15 de junio de 2019

<http://dx.doi.org/10.15174/rv.v0i24.464>

## Tres escenas

**E**mpecemos con tres escenas que fundaron modalidades de producción de imágenes y discursividad estética y política –con distintos grados de deriva posterior– en un curso de tiempo y un lugar o –más precisamente– una región latinoamericana: los años 60 en el litoral argentino. Se trata, ciertamente, de un recorte temporal y geográfico de prácticas estéticas emergentes.

En 1966, Rodolfo Walsh viaja a Corrientes, Misiones y Chaco para escribir una serie de notas destinadas a la revista *Panorama*: en ellas despliega la escritura de la crónica. Fernando Birri, en 1960, una vez que regresa de Italia donde se había formado como cineasta en el Centro Sperimentale di Cinematografía, se instala en Santa Fe y realiza su primer documental *Tire dié*, con el cual es parte de

la fundación del denominado nuevo cine latinoamericano. Como sostiene Sergio Delgado (2004), a partir de algunos datos, se conjetura que Juan L. Ortiz escribió *El Gualeguay* –considerado su “poema mayor”– durante la década de los 60. Un poema épico en el que la geografía litoraleña habla de la historia entrerriana. En estas discursividades visuales, poéticas y también políticas se configuran narrativas e imágenes no solamente del presente de su realización, sino también del pasado y, en gran medida, de lo que devendrá en la región, a partir del registro de una modernidad desigual, alternativa. Es decir, relatan un contexto geográfico, social y cultural, al tiempo que se enlazan con él.

A partir de estas escenas, nos preguntamos: ¿cómo leyeron la geografía donde se situaron para configurar un paisaje cultural?, ¿qué tensiones tejen y arrojan entre la modernidad desigual y las formas de exclusión?, ¿de qué modo estas narrativas –visual, poética y periodística– conforman un archivo donde lo estético y lo político no dejan de inscribirse entre sí? Estos son algunos puntos de partida para explorar una visualidad y narratividad de la región, bajo los regímenes de discursividad del archivo de los 60 y desde el enfoque amplio de la geografía cultural. Así, estas configuraciones se pondrán en relación con el fin de delinear una serie estética y política particular que enlaza literatura, periodismo y cine documental, y deja ver la emergencia un paisaje.

### Región frente a regionalismo

Para leer estas producciones como *emergentes* discursivos-estéticos y políticos que diseñan una región y un paisaje litoraleño, es preciso situarlas teóricamente. Para ello partimos de un trabajo, también publicado en la década de los 60 en Rosario, que teoriza acerca de la relación entre las producciones culturales regionales en tensión con las porteñas y que buscó explicar la cultura argentina

en función de los procesos de modernización. Me refiero a *Literatura y subdesarrollo* de Adolfo Prieto. En este libro, de 1968, el regionalismo es entendido como un sistema representativo basado en el pintoresquismo de los elementos folklóricos y/o de la literatura tradicional que se refuerzan en su contemporaneidad gracias al interés cultural del público por la música folklórica. El caso del Movimiento del Nuevo Cancionero fundado también por esos años, con Mercedes Sosa y Armando Tejada Gómez como impulsores, podría ser un ejemplo.

Este regionalismo cultural ha sido caracterizado por sus rasgos afirmativos y descriptivos que tienden a exaltar cierto “sistema de valores” que se asocian, según Adolfo Prieto, a diferentes significaciones que van desde reivindicaciones históricas, a la conformación de una identidad imaginable, identificada con el lugar de nacimiento. Estos serían los trazos de una caracterización regionalista de la cultura que todavía en la actualidad podría funcionar para encuadrar cierto tipo de producción sostenida en la pretensión de aportar rasgos vernáculos imbuidos de localismo. Es conocida la conferencia de Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, donde con ironía apunta: “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo” (1981: 270). En estos términos se dirime la polémica con el regionalismo; nadie duda, sobre todo después del ensayo de Beatriz Sarlo, de que Borges y sus textos están en la encrucijada modernizadora de lo nacional y lo cosmopolita, en la invención de un espacio que se postula opuesto respecto de toda centralidad: las orillas o márgenes de la ciudad de Buenos Aires. En esta visión, el regionalismo constituye un movimiento cultural distante del modernizador.

La relación del regionalismo con los procesos modernizadores fue motivo de indagación para Ángel Rama, ya en los inicios de los años 80, cuando en *Transculturación narrativa en América Latina*

pensó la renovación literaria a partir de las disputas entre literatura regionalista y modernizadora. Fue gracias a los procesos transculturadores entre narrativa regionalista y narrativa vanguardista que se produjo la renovación literaria latinoamericana del siglo xx. Para analizar la pervivencia de los rasgos del regionalismo, Rama se aboca a comprender los procesos de transculturación en las regiones internas más que en las capitales latinoamericanas porque lo considera más significativo (1982: 27), en especial atendiendo al segundo período modernizador, el ocurrido en el lapso de entreguerras. De este modo, la producción artística regionalista realiza la siguiente operación: “echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida” (Rama, 1982: 29). Tras los pasos de Fernando Ortiz –antropólogo cubano que en los años 40 propuso el término transculturación frente al clásico concepto de aculturación– Rama describe que en todos los procesos transculturadores hay selección y pérdida de elementos tanto de la propia cultura como de la foránea.

Siguiendo la visión de Rama, entonces, es posible advertir que la idea de región, para situar a las producciones transculturadas, resulta en un mapa que tiene escasa relación con la división política entre los países. Se pueden conformar de esta manera verdaderas cartografías culturales de regiones transnacionales, más que un mapa político nacional. De este modo, apelar al concepto de región permite tomar distancia del regionalismo artístico entendido como una categoría que tradicionalmente reforzó las literaturas nacionales. Además, convocar el concepto de región es una operación que podemos emprender también gracias al aporte de otros campos disciplinares, concretamente: la geografía. De ahí que la mirada acerca del litoral que nos interesa puede enmarcarse en la

denominada *geografía cultural*, como parte del amplio campo de los estudios culturales.

Para un racconto de esta corriente de la geografía, nos remitimos al trabajo compilado por Perla Zusman (2011). Sin embargo, no se trata de llevar adelante una lectura crítica basada en la *geografía*. El interés está orientado en recuperar aquí la noción de *paisaje cultural* que esta corriente ha postulado –“el paisaje cultural está impregnado de sentido político” (2011: 23)–, así como el concepto de *región* es entendido como el *espacio vivido*, más allá de la representación del paisaje en los productos de la cultura. Porque desde los estudios culturales es posible comprender la producción de las obras en su contexto, en diálogo no solamente con la estética a la que responden, sino también con ese contexto entendido como red de relaciones donde se teje la obra.

### Una serie de la modernidad desigual

*Tire dié* de Fernando Birri, *El Gualeguay* de Juan L. Ortiz y las crónicas del litoral de Rodolfo Walsh conforman una serie aleatoria, cuyas técnicas, poéticas y regímenes de representación son del todo diferentes. No obstante, estas obras no sólo emergen en un espacio-tiempo común, sino que lo hacen ligadas a ese espacio-tiempo (más allá de lo temático). Es decir, nacen en un contexto, no obstante, dicho contexto no implica que sea entendido como paisaje de fondo. Por el contrario, el contexto constituye el paisaje en el cual las relaciones sociales y políticas se traman en una organización específica de relaciones, en una especificidad histórica (Grossberg, 2016: 36). En ese contexto se generan las producciones estéticas y políticas *transculturadas*.

De este modo, podemos ubicar el realismo del cine documental de Birri como producto de su experiencia europea en su etapa de aprendizaje y la puesta en práctica de lo que él llamó “encuesta so-

cial” de la ciudad de Santa Fe. Asimismo, es posible situar la exploración poética, en términos vanguardistas, de la historia entrerriana en Juan L. Ortiz, así como la nueva notación periodística-literaria de Rodolfo Walsh, como nuevas formas de registro y configuración de la realidad. Todas estas experiencias estéticas pueden leerse como prácticas de cruce, insertas en un proceso modernizador específico. Tramada con fuerza por la acumulación desde el período colonial, la máquina modernizadora se aceleraba en los años 60 en su doble movimiento: el de instituir modernidad y acrecentar las arcas del capitalismo mientras dejaba sus despojos. Por esta razón, estos textos *dan a ver* y ponen en escena las aguas de las provincias litoraleñas y con ello, además de renovados imaginarios estéticos, aportan exploraciones novedosas con el lenguaje del cine, la narrativa o la poesía. También esas imágenes son políticas en tanto se ocupan de lo que deja al margen la modernidad.

Si planteamos, con Andreas Huyssen (2010), que la modernidad no es un proceso unívoco y único, sino que es posible dar cuenta de modernidades que son y han sido alternativas, con ritmos diferentes, así como lo fue y lo es la diversidad de modernismos artísticos, es dable afirmar que en América Latina se articularon procesos de modernización diferenciales respecto de los de Europa central y Estados Unidos. Por eso, también es posible comprender la modernización artística y literaria más allá del canon europeo o norteamericano (Huyssen, 2010: 25-26). De este modo, se despejan las sombras que suelen cernirse sobre las vanguardias latinoamericanas cuando se las analiza desde concepciones como la imitación o dependencia respecto de las europeas. Las obras que componen esta serie pueden ser pensadas como producciones innovadoras en los 60, emergentes de una modernidad desigual y alternativa.

La zona del litoral es parte de la cuenca del Paraná-Plata con Buenos Aires como punto poderoso de producción; como es sa-

bido, es la región donde se realizó el sueño de la generación de los 80. Basada hasta hoy en la economía agroexportadora, ha generado las riquezas más grandes del país mientras fue dejando un tendal de pobreza y marginalidad. Los procesos de modernización, como ha planteado Marshall Berman en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, no solamente, como él describe, dejan ruina tras ruina mientras una ciudad metropolitana se construye, esto es, se produce lo nuevo porque se destruye lo anterior. Las ruinas, en América Latina, son sobre todo sociales, humanas.

Por eso, importa ver con qué imágenes y formas se traducen las tensiones entre modernización y despojo, cómo se han generado desde el archivo (Foucault, 1979) al ingresar en la discursividad social en los años 60. Década en que el salto cualitativo y cuantitativo del mundo occidental era visible desde la prosperidad tecnológica, económica, cultural, así como también se palpaban grandes promesas de cambios políticos marcados en América Latina por la Revolución Cubana.

De este modo, las tres obras, si bien configuran un paisaje, habitan una geografía cultural, no estetizan el espacio, más bien generan una mirada crítica sobre la modernidad. Puesto que se ocupan de los modos de habitar ese espacio vivido, es decir, cierta geografía cultural y la postulación de un paisaje que en estas obras desbarata cualquier regionalismo en sentido tradicional.

### El río que habla

Como sabemos gracias al imprescindible estudio preliminar de Sergio Delgado para la edición de Beatriz Viterbo de *El Gualaguay*, Juan L. Ortiz escribe su poema más extenso y críptico como lectura y reescritura de *La historia de Entre Ríos* de César Pérez Colman. En el poema, la historia se cuenta desde la perspectiva del río. Una historia que comienza antes de la conquista, en el nacimiento del

paisaje –su nacimiento geológico– y termina a mediados del siglo XIX. Sin embargo, ni comienza ni termina ya que el poema se presenta desde una aclaración en su título como *fragmento* y se cierra con un suspensivo *continuará...* Si no fuese por el trabajo minucioso de anotaciones realizado por Delgado –una verdadera arqueología del texto poético– sería casi imposible seguir esa historia escrita enteramente por alusiones y por un trabajo poético e intenso del lenguaje. La narración histórica queda sumergida en la palabra poética, que, sin embargo, la trasluce.

En el comienzo, en un nacimiento antes geológico que histórico, es el río el que discurre y un poco más tarde los animales y los humanos y sus lenguas.

Cómo fue aquella lluvia:  
de arpa ciega o de penumbra  
o de juncos de vidrio que huían  
o plantaba un hada brusca?

A lo largo del poema, esa narratividad de la historia natural y humana del río conecta imágenes que remiten a una tradición poética y literaria europea –el arpa y el hada– con las nuevas imágenes de los “juncos de vidrio”, como se lee en estos pocos versos. Las lenguas guaraníicas y sus vocablos entrecomillados se tejen con las lenguas perdidas, ausentes, también con el guaraní y con el castellano del poeta. De este modo, el río es nombrado por los primeros pobladores de esas tierras, asombrados por la *mucha agua* en la etimología del nombre del río Gualeguay:

“Guaguay”, se asombraran, luego, en guaraní,  
ante el agua muchísima...  
O “yaguari”, primero, en el espanto del jaguar,  
o en la fascinación del jaguar...

Y los registros de esa voz  
se fueron así confundiendo o se habían confundido  
en las exhalaciones de la maravilla,  
o del deseo, o de la queja,  
como la raíz de la melodía primera, y del ritmo primero,  
y de la armonía primera,  
en una penumbra todavía gutural.

La conquista y las campañas contra los pueblos indígenas son un punto dramático de este comienzo:

desde abajo, por el Pavón, después, le subiera como un ocaso  
la sangre de “Matanza”...  
abierta, terriblemente abierta, sobre las colinas  
y los mismos ojos indios de las mujeres, los niños y los viejos...

El antiguo nombre de la ciudad entrerriana de Victoria es Matanza, como demuestra Delgado. Cuando Ortiz nombra a la ciudad como Matanza, no solamente discute la toponimia hispánica o criolla, sino sobre todo un punto de vista histórico. Con ese nombre el poeta repone un capítulo de la trágica y silenciada historia de la zona, la de la devastación de los pueblos indígenas. El nombre actual de la ciudad entrerriana – Victoria –, denominada así desde 1829, refiere en verdad al genocidio de los charrúas de la región por parte del gobierno de Santa Fe en manos de Francisco Vera Múgica, quien cumplía órdenes desde Buenos Aires de exterminar a todos los varones de las tribus. Mujeres, niños y ancianos fueron llevados como prisioneros a Santa Fe. Éstos y los versos que siguen condensan la historia de la conquista y exterminio de los pueblos originarios de la región.

Este poema “narrativo” de 3,639 versos –el más extenso que Ortiz escribió– relata la historia de la región mediante hechos ci-

frados poéticamente, sus imágenes construyen una referencialidad imposible de reponer sin el sustento de las notas y comentarios que lo acompañan y enmarcan, sitúan y recuperan los hechos históricos en esta edición. En este sentido, es, como dice Delgado, un poema resistente a la lectura.

Sin embargo, pese al relato astillado de los acontecimientos históricos, de los nombres propios escamoteados de los personajes, pese a estar escrito como una versión cifrada de la historia de Entre Ríos de César Pérez Colman, las razones de las diezmadas culturas del pasado y los olvidados de hoy se escuchan de diferentes e indirectos modos. Y junto con la historia política y social de la región, el paisaje natural —en su construcción estética— es parte y testigo.

De este modo, la historia narrada y poetizada se establece en una voz que construye paisaje e historia. Es el río el que habla en primera persona, en algunos pasajes es el que nombra los hechos del pasado y renombra los lugares. Es, en palabras de Delgado, “un ensayo de interpretación poética del territorio” que “tiene una base autobiográfica (la vivencia y el conocimiento personal del poeta de la geografía y de la historia provincial) pero también documental” (2004: 28). Además de estar inmerso en una geografía cultural particular y de recurrir a los escritos documentales para desplegar una poética narrativa, este poema establece una política del paisaje delineada en imágenes y en un atento trabajo de los términos, las lenguas y los significados, mediante un fino ensamblaje de transculturación. El contraste entre Victoria y Matanza es revelador de la operación política que lleva adelante la poesía. Deja a la vista los desastres de la conquista y vuelve a contar su historia mientras restituye simbólicamente a los habitantes que fueron objeto de exterminio.

## El primer documental

*Tire dié* cuenta con el oropel de haber sido el primer documental filmado con nuevas técnicas en el país, y de inaugurar un modo de realización audiovisual conocido como Nuevo cine latinoamericano, desde la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe. La configuración narrativa de sus imágenes se presenta como “encuesta social”, en blanco y negro, con una duración de 56 minutos. Explora la dura experiencia de los niños que viven en los márgenes del río en la ciudad de Santa Fe (muchos de ellos herederos de esos pueblos y otros diezmados desde la conquista, como leímos en *El Gualaguay*). Esos niños llevaban adelante una riesgosa práctica de mendicidad casi como un juego: pedir 10 centavos a los pasajeros que pasaban en tren por el puente a la entrada de la ciudad.

La marginalidad y la miseria, junto con estas prácticas riesgosas de una infancia puesta antes en riesgo por las políticas sociales, son la consecuencia de políticas económicas que tienen su simbolización en una imagen del comienzo de la película: el puerto. El puerto como vía en la cual comercian con el mundo, de manera incesante, los que disponen de la pampa. La puerta de salida de la producción agropecuaria y, simbólicamente, de la entrada del dinero que va a sus manos, mientras el estado administra unas pocas migajas. La puerta de salida de los recursos de la tierra que, gracias a la tecnificación, cada vez se producen más, al tiempo que también se modernizan los procesos de industrialización asociados a la materia prima de agroexportación. Hoy en día, además, esta economía basada en la producción agrícola deja la tierra contaminada y estéril, como lo hace también con el aire y el agua, con graves perjuicios en la salud humana debido al uso de agrotóxicos.

Proveniente de la estética del neorrealismo italiano, esta película trabaja en el registro documental a partir de las voces (dobradas por los actores María Rosa Gallo y Francisco Petrone) de

los pobladores de esos márgenes. Este trabajo es el resultado de la experiencia de Birri al frente del Instituto cinematográfico que él mismo fundara en la Universidad Nacional del Litoral –el primero de América Latina, en 1956– y que concretó con ayuda de los estudiantes. La película se presenta como “la primera encuesta social” y su filmación comenzó ese mismo año con ayuda de los estudiantes del Instituto. En 1958 se termina la primera versión, pero la definitiva es la de 1960. Una vez finalizada, emprende la adaptación del cuento “Los inundados” de Mateo Booz y filma la película del mismo nombre en 1962.

Para Birri –como declara en su manifiesto (1969)– el cine documental como él lo piensa es “conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad”. Y por eso, el documental es el género testimonial por excelencia porque encuadra una realidad y “muestra las cosas como son y no como quisiéramos que fueran (o –como quieren hacer creer– de buena o mala fe que son)”. Y enseguida agrega: “Como equilibrio a esta función de “negación”, el documental cumple otro de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños.”

Como en el libro citado de Adolfo Prieto, la problemática del desarrollo (asociada a la modernización) o sub-desarrollo de nuestra realidad socio-económica es un eje para plantear todo lo que queda al margen: vidas en el literal margen del río, en la orilla. Sobre todo, las vidas de los niños que son quienes motorizan las imágenes y la narración.

Las primeras imágenes, sin embargo, son tomadas desde un aeroplano, elemento de tecnificación. Desde allí, la cámara capta la ciudad de Santa Fe y su puerto, mientras el relator da las cifras de los avances urbanos con las que se evidencian los procesos modernizadores, datos de población y actividad económica centrada en la actividad agrícola-ganadera. Las cifras precisas de la infraestruc-

tura portuaria dan cuenta de esa actividad económica. Asimismo, el documental comienza con un largo detalle estadístico que ofrece esa voz en off, los números que ponen en evidencia la estructura social de la ciudad capital de la provincia. Resulta interesante esta enumeración caótica de los datos ensamblados a la manera vanguardista o al modo de la enciclopedia de John Wilkins de Borges que muestra, más allá de las imágenes de la ciudad desplegada sobre la margen del río, una ciudad con “3.000.000 de panes que se comen cada mes, con 32.800.000 de vasos de cerveza que se beben cada año, con una orquesta sinfónica de 60 profesores, con 400 vacas faenadas por día en el matadero municipal, con 50 joyerías, 200 peinadores de señoras, 6 museos, 80 fábricas”. Son cifras que ponen de manifiesto el crecimiento, la producción y consumo de ciudad. La voz continúa: “Al llegar a las orillas de esta ciudad organizada, como en tantas otras, la estadística se vuelve incierta. Hay muchos, ¿cuántos? demasiados ranchos donde viven centenares de familias santafecinas”. De la pobreza no hay datos, sólo una vaguedad en demasía de una multitud que ni siquiera entra en la cuenta de la estadística. Aquí comienza el otro paisaje cultural, el explorado por la encuesta que el cineasta realiza a falta de los datos oficiales. *Tire dié* es la dicción vernácula de la región que reclama en la voz de los niños la limosna de diez centavos arrojada desde el tren. El modo de subsistencia de las familias, muchas veces, por la mendicidad de los más pequeños.

En este documental, el paisaje costero no se muestra en clave regionalista. Por el contrario, el paisaje es construido por el proceso modernizador que conlleva las dos caras de la realidad santafecina: producción agrícola, crecimiento urbano, puerto de salida y sobrevivencia de los que quedan al margen. El paisaje cultural es el del borde del río, donde se levanta Santa Fe, moderna ciudad latinoamericana que porta su doble rostro: acumulación de riquezas y marginalidad. De este modo, el documental traduce la transcul-

turación: *da a ver* con las nuevas técnicas fílmicas esos contrastes del presente, cuya génesis se hunde en el pasado narrado por *El Gualaguay*.

Asimismo, aquel contraste, resultado del sistema social de exclusión de los 60 no difiere tanto del sistema actual, ya que todavía hoy perviven en la región —en tanto zona agrícola-ganadera y cuya industria ha menguado en los últimos años— grandes cordones de pobreza en las márgenes de grandes ciudades de la provincia, como Santa Fe y Rosario.

### Los paisajes de la crónica

Los paisajes culturales que construye Rodolfo Walsh en su viaje por el norte del litoral son tanto o más densos que los que la cámara puede fotografiar. De hecho, con las imágenes realizadas por el fotógrafo Pablo Alonso se ilustró y complementó el discurso de estas crónicas. A veces, se trata de un paisaje “dulce que varía hasta el infinito”, otras veces “un paisaje de almanaque”; cuando viaja por el estero del Iberá encuentra un “nuevo paisaje, laberíntico, arrasador, angélico en la tersura de sus flores, demoníaco en el irresistible crecimiento de las raíces, hojas, espinas, púas, dientes, había entrado para siempre en la materia de mi sueño” (2016: 171).

Estas crónicas fueron recopiladas por Cristina Iglesia en *El país del río*, junto con las de Roberto Arlt, en una edición de la Universidad de Entre Ríos. Como sostiene la compiladora, estas crónicas, a la par de *Operación masacre*, conforman su estilo de escritura periodística (Iglesia, 2016: 81). Desde la primera de las crónicas, la narración se mueve en más de un plano y deja al descubierto las tensiones sociales y políticas de la región, lo geográfico y lo cultural.

Así, por ejemplo, mientras cuenta el “Carnaval Caté” (del guaraní katé: distinguido, lujoso [Cf. *Diccionario guaraní-español*]),

que por esos años se había inaugurado en Corrientes y ponía en competencia de carrozas y trajes lujosos a las familias correntinas más acaudaladas, mientras emulaban al carnaval carioca, narra cómo a pocos kilómetros de allí, la inundación arrasa con pequeñas y empobrecidas poblaciones. En el carnaval:

El estado de emergencia, que el gobierno había decretado poco antes de las lluvias, estaba olvidado. El estado de catástrofe pertenecía al futuro de los papeles, de los borrosos planes de ayuda, y a la entraña del Paraná que en esos días iniciales de febrero se mantenía estacionario en su altura crítica, superior a los seis metros. La ciudad, alegremente, le daba la espalda (Walsh, 2016: 108).

Entonces, mientras la ciudad festeja un carnaval de ricos, donde se invierte dinero en los brillos, las poblaciones costeras más pobres son desplazadas por la inundación. Catástrofe, olvido, emergencia, pobreza son los términos que se traman con el relato de la alegría, los brillos, la opulencia.

Además, las crónicas registran y producen discurso sobre otras cuestiones marginales y marginadas, como, por ejemplo, el leproario de la isla El cerrito, de la provincia de Chaco. Se detienen en los rituales de San la muerte, como experiencia cultural acerca de un santo pagano, narran los problemas por los que atravesaba la industria yerbatera de la época y cómo los tareferos y, sobre todo, las tareferas se organizan para mejorar las infernales condiciones de trabajo. En la nota “La Argentina ya no toma mate” se plasma la crisis del sector yerbatero de Misiones que atravesaba un período de superproducción al tiempo que se había abierto la importación indiscriminada desde los países vecinos.

En estas crónicas no sólo se configura el paisaje misionero, también se relata el proceso del cultivo de la yerba mate y las dificult-

tades de los productores con el mercado, así como la difícil vida del mensú:

Ahí están, hormigueando entre las plantas verdes, con sus caras oscuras, sus ropas remendadas, sus manos ennegrecidas: la muchedumbre de los tareferos. Hombres, mujeres, chicos, el trabajo no hace distinciones. [...] No hay cabezas rubias ni apellidos exóticos entre ellos. El tarefero es siempre criollo, misionero, paraguayano, peón golondrina sin tierra.

Dice Fernando Cáceres cuando cuenta la situación de vida: “— No somos nada, no tenemos defensa. Aquí no hay sindicato ni leyes, ni feriado”. Valentín Núñez, es quien concluye: “si protestás, te echan a patadas”. Los que hablan son quienes con sus “cuatro pares de brazos levantan al sol, como una ofrenda, la ponchada de yerba, la gran riqueza de Misiones construida sobre un mar de sufrimiento” (Walsh, 2016: 193). Un poco después se cuenta “la tortura del barbacúa”, el secado de la yerba, cuya dantesca “escena parece arrancada de un sueño” (195).

En otra de las crónicas, Walsh recopila la experiencia cultural de una colonia de japoneses emigrados de Hiroshima, recorre el paisaje de Horacio Quiroga con testimonios de quienes lo ha conocido, entre otros episodios. El paisaje se vuelve onírico, terso, en medio de los esteros del Iberá, ambiguo entre artificio y realidad: “un paisaje de almanaque, la apoteosis del kodakchrome, pero real y plapitante” (Walsh, 2016: 73), sin embargo, “la pobreza, la falta de higiene y la mala alimentación son, en el Iberá como en otras partes, los enemigos más temibles”. En esa geografía “La pora, los fantasmas, las serpientes de fuego huyeron hace tiempo del Iberá. Si de pronto se oyen en las lagunas unos gruñidos misteriosos, y un tanto bestiales, lo más probable es que sea la radio a transistores del cazador, transmitiendo el boxeo del Luna Park” (2010: 179).

Los mitos tradicionales palidecen frente a la vibrante presencia y avance de la nueva mitología tecnológica de la comunicación, uno de los puntos nodales de la modernización cultural.

*El Gualguay*, las crónicas del Litoral y *Tire dié* configuran una breve constelación estética, política y discursiva de la región en los años 60. Estas obras traducen el contexto en el cual se traman y, de este modo, configuran la región –paisajes, geografías culturales– mediante un proceso transculturador. Ese proceso se inscribe en la región lejos de las propuestas regionalistas, mediante nuevas búsquedas de la escritura y la imagen para nombrar ese contexto y como parte de él. Es decir, apelan a las nuevas búsquedas formales del arte para ofrecer una mirada crítica de la modernización social.

En estas discursividades, se habla de un pasado; claramente, en el texto de Ortiz, de un presente configurado en la “encuesta social” de Birri, y de un futuro en esos papeles que la desidia estatal escribirá cuando sea tarde y la pobreza y la inundación hayan hecho sus estragos. Discursividades que emergen y configuran imágenes, paisajes culturales y archivos de lo decible y pensable de una época que optaron por nombrar, con los instrumentos retóricos de la modernidad, los despojos del proceso histórico de modernización, su presente y futuro.

## Bibliografía

Berman, Marshall, 1989, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Birri, Fernando, 1962, *Manifiesto de Santa Fe*. Disponible en: <https://comunicacionymedios.files.wordpress.com/2007/09/birri-pionero-yperigrino.pdf>

- Borges, Jorge Luis, 1981, “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión*, EMECÉ, Buenos Aires, pp. 267-274.
- Delgado, Sergio, 2004, “El río interior”, en Juan L. Ortiz, *El Gualeguay*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, pp. 7-48.
- Diccionario guaraní-español. Disponible en: <http://descubrircorrientes.com.ar/2012/index.php/diccionario-guarani/1-guarani-espanol/608-tai-k>
- Foucault, Michel, 1979, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México.
- Grossberg, Lawrence, 2016, “Los estudios culturales como contextualismo radical”, en *Intervenciones en Estudios Culturales*, núm. 3, pp. 33-44. Disponible en: [https://intervencioneseecc.files.wordpress.com/2017/01/n3\\_art02\\_grossberg.pdf](https://intervencioneseecc.files.wordpress.com/2017/01/n3_art02_grossberg.pdf)
- Huysen, Andreas, 2010, “Geografías del modernismo”, en *Modernismo después de la posmodernidad*, Gedisa, Barcelona, pp. 23-46.
- Ortiz, Juan L., 2004, *El Gualeguay*, Sergio Delgado (estudio y notas), Beatriz Viterbo Editora, Rosario.
- Prieto, Adolfo, 1968, *Literatura y subdesarrollo*, Editorial Biblioteca Popular C. C. Vigil, Rosario.
- Rama, Ángel, 1982, “Primera parte”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, pp. 11-118.
- Sarlo, Beatriz, 1995, *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires.
- Walsh, Rodolfo, 2016, “Crónicas”, en Roberto Arlt y Rodolfo Walsh, *El país del río. Aguafuertes y crónicas*. Cristina Iglesia (ed., intro., cronología), Montserrat Borgatello (bibliografía y notas), Eduner, Argentina, pp. 105-219.
- Zusman, Perla y Haesbaert, Rogério, 2011, “Introducción”, en *Geografías culturales. Aproximaciones, intersecciones y desafíos*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, pp. 5-18.