

CON MI ROSTRO AVANZA UN BAILARÍN DE CORAZÓN QUEMADO: IDENTIDAD Y ALTERIDAD ABORIGEN EN LA POESÍA DE JUAN CARLOS BUSTRIAZO ORTIZ Y JORGE LEONIDAS ESCUDERO

María del Carmen Marengo *

Resumen

Este artículo indaga en las respectivas poéticas de Juan Carlos Bustriazo Ortiz y Jorge Leonidas Escudero a fin de observar de qué modo su poesía oscila entre la representación del habitante originario como un otro desde una visión solidaria y la de la formación de una identidad cultural a partir de lo aborigen. Se trata de dos autores que han producido su obra íntegramente en sus respectivas provincias natales y que, aun sin presentar búsquedas formales estrictamente afines, comparten el gesto de conjugar singulares y sofisticadas formas de experimentación con la incorporación de elementos léxicos, temáticos o de cosmovisión que remiten a las culturas ancestrales originarias locales.

Palabras clave:

BUSTRIAZO ORTIZ – ESCUDERO – POESÍA – ABORIGEN – ALTERIDAD – IDENTIDAD

Abstract:

This article investigates the poetics of Juan Carlos Bustriazo Ortiz and Jorge Leonidas Escudero. The research aims to analyze the way in which their poetry oscillates between the representation of aboriginal inhabitant as ‘the Other’ seen from a sympathetic vision, and the formation of a cultural identity based on aboriginality. Both authors have developed their whole oeuvre in their respective native provinces. And, even though they don’t share a common formal approach to their poetry, their work make evident a common approach in combining unique and sophisticated experimentation forms with the incorporation of lexical and thematic elements, as well as the world view of the ancient local native cultures.

Keywords:

BUSTRIAZO ORTIZ – ESCUDERO – POETRY – ABORIGINAL – OTHERNESS – IDENTITY

*Escritora, crítica y docente. Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Maryland. Profesora Adjunta de Literatura Argentina III de la Escuela de Letras (UNC). Codirige el equipo de investigación “Identidad, otredad, género y escritura en el sistema literario argentino desde 1940 hasta el presente. Parte II”, subsidiado por Secyt-UNC. mariamarengo2@yahoo.com.ar. Recibido 25/05/17. Aprobado 27/06/17.

El proyecto inmigratorio desplegado por los gobiernos liberales de finales de siglo XIX fue una de las caras de la moneda que se formó con otro proyecto mucho más sangriento: el de la guerra declarada al aborígen llevada a cabo en la Conquista del Desierto (1878-1885) y la Conquista del Chaco argentino (1870-1917). Estas campañas militares tuvieron como objetivo no solo la eliminación física de individuos y la desarticulación de las comunidades, sino también, y principalmente, el silenciamiento y la negación de las formas culturales aborígenes a los fines de la adopción de parámetros modernos europeos. No obstante, tanto individuos como comunidades étnicas logran sobrevivir al intento de exterminio, de tal modo que en la actualidad, según la Encuesta Complementaria de los Pueblos Originarios del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas de 2010, 955.032 personas se reconocen en Argentina como pertenecientes o descendientes de los pueblos indígenas u originarios. Aun en zonas donde la supervivencia de comunidades es difusa o inexistente, quedan descendientes que se reivindican como originarios y vestigios culturales que remiten al pasado aborígen. Esto no significa, sin embargo, que los pueblos originarios hayan dejado de ser uno de los sectores más postergados de la Nación Argentina, estando reducidos a la pobreza más extrema en el norte del país o siendo víctimas de despojo de tierras, o sufriendo el acoso para tal fin por parte de grandes empresas, en el sur. También es necesario destacar que en las últimas décadas muchas comunidades se han organizado en el reclamo de sus derechos al impulso de esforzados líderes como el carashe Félix Díaz, del pueblo qom.¹

Esta serie de dobles movimientos, por un lado la implantación de una población extranjera y por otro el combate y la negación del pueblo originario, por un lado el exterminio y por otro la supervivencia, resulta a su vez en una tensión entre la representación del aborígen como una alteridad, como un otro del sujeto occidental moderno que conformaría nuestra nacionalidad en el imaginario modernizador, y la búsqueda, cada vez más frecuente, de una identidad en las raíces aborígenes.

Surge, en este panorama, la poesía de dos autores que, viviendo en provincias, produjeron íntegramente allí una obra de características singulares, en tanto que conjugan el carácter experimental de su poesía con elementos propios de la cultura local, ya sea léxicos, temáticos o de cosmovisión, muchos de los cuales remiten a las culturas ancestrales originarias. Se trata de Juan Carlos Bustriazo Ortiz (Santa Rosa de La Pampa, 1929 – Santa Rosa de La Pampa, 2010) y Jorge Leonidas Escudero (San Juan, 1920 – San Juan, 2016). Poco o, mejor dicho, nada tienen en común estilísticamente estas propuestas, sin embargo, comparten el gesto de unir una renovación poética de rasgos singulares con el arraigo en lo propio del lugar, aun cuando los caminos formales los lleven hacia diferentes resultados. Los dos coinciden, además, en el haber vivido y producido alejados de los centros de cultura hegemónica más importantes del país. Este trabajo indagará en la representación de lo aborígen que emerge en cada una de estas poéticas y cómo en ella se tensionan la visión de una alteridad y la construcción de una identidad cultural.

Hija del Luan celeste

Sin llegar al malditismo, la vida bohemia así como diferentes rasgos singulares de su personalidad, sumados a la inaccesibilidad de la mayor parte de su obra,² han contribuido a convertir a un poeta con una obra de características excepcionales como Juan Carlos

Bustriazo Ortiz (Santa Rosa de La Pampa, 1929 – 2010) en una figura de culto. Hombre de formación autodidacta (cursó solamente estudios primarios que terminó a la edad de dieciséis años por mudanzas de la familia, situación que no era infrecuente en el interior del país en aquellos tiempos), recorrió la inmensidad pampeana trabajando como telegrafista de la Policía del Territorio (por ese entonces La Pampa no era Provincia sino Territorio Nacional). De hábitos nocturnos, acostumbraba frecuentar boliches y peñas llevando un maletín que contenía su propio vaso y sus manuscritos completos. Bustriazo Ortiz declaraba haber escrito su obra íntegramente al dictado de una voz externa (que en algunas entrevistas atribuye a Dios). Luego de su internación psiquiátrica entre los años 1990 y 1995, y a partir de la medicación asignada, lamentaba no haber vuelto a escuchar esa voz y no haber podido, por ello, volver a escribir. No obstante esta retirada del estro, es luego de esos años que comienza a tener una vida más ordenada: la provincia de La Pampa le asigna una vivienda, se casa con su enfermera, Lidia Hernández (actualmente heredera y albacea de la obra) y comienza a proyectarse su poesía a nivel nacional e internacional.

Además de los pocos libros que el autor publicara en vida (*Elegía de la piedra que canta*, *Aura del estilo*, *Unca bermeja*, *Los poemas puelches* y *Quetrales* y *Libro del Ghenpin*), dos proyectos de edición recogen parte de sus obras aunque no llegan a ser totales; uno de ellos es la publicación de cinco de sus primeros libros, que datan de la década del 50, en el Tomo 1 de lo que iba a ser la publicación de su obra completa bajo el título de *Canto Quetral*. El otro es la antología *Herejía bermeja*, elaborada por Ediciones en Danza, que incluye material de los libros tanto editados como inéditos a partir de la década del 60. El volumen no constituye una obra reunida, no obstante es el libro más acabado con que contamos hasta la actualidad para tener una noción panorámica acerca de la producción del poeta. Se trata, a la vez, de un caso muy particular, en que textos inéditos ven la luz en una antología del autor antes que en edición del libro al que pertenecen.

El proyecto poético de Bustriazo Ortiz, por otra parte, transcurre por dos cuerdas diferenciadas. Una, definitivamente ligada a lo folklórico, apegada a formas tradicionales de representación del color local, que se vincula, en muchos casos, a la canción. La otra línea de su producción, en cambio, desarrolla un lenguaje experimental que combina recursos tradicionales, como el uso del verso medido y la acentuación rítmica, con una sobrecarga de elementos innovadores como neologismos, combinaciones sintácticas inesperadas, inclusión de formas léxicas propias de las lenguas originarias en contraste con formas tanto léxicas como sintácticas provenientes de la tradición castiza, entre otros. La divisoria de aguas entre estas dos líneas se mantiene, a su vez, en las dos compilaciones. Así, mientras *Canto Quetral* Tomo I reúne libros que ejemplifican la línea de lo folklórico, *Herejía Bermeja* recopila textos de la línea experimental.

Esta segunda línea es la más importante desde el punto de vista literario, y la que más ha concitado la atención de la crítica, por el riesgo estético que asume. Es, también, la que tomaré aquí para mi análisis. Me interesa observar cómo este autor, viviendo toda su vida en provincias, produjo íntegramente allí una obra de características singulares, en tanto que conjuga una compleja y sofisticada búsqueda experimental con elementos específicamente locales. Intentaré indagar en los aspectos temáticos y de producción de sentido de la obra de Bustriazo, en tanto que estos han sido menos atendidos por la crítica, que más bien se ha inclinado por celebrar, con toda legitimidad, la complejidad de la construcción formal de la

misma. Dentro de esos aspectos, focalizaré en los que remiten a las culturas ancestrales originarias.

La profusión de elementos compositivos ha llamado la atención de un crítico como Hernán Bravo Varela, quien incluye el caso de Bustriazo Ortiz en su libro titulado *Los orillados*.³ Allí, define a su obra como “Delirante y telúrica, ritual y exuberante” (Bravo Varela, 2008: 56) y señala como particularidad la distancia entre este autor y los poetas de su generación: “Ni Joaquín Gianuzzi, Hugo Gola, Alfredo Veiravé, Juan Gelman o su coterránea Olga Orozco echa mano de tal cantidad de licencias y recursos con tanta singularidad, rebeldía y desconcierto” (Bravo Varela, 2008: 56). Lo asocia con poetas como Francisco Madariaga y Jorge Leonidas Escudero, en tanto que su obra se desprende del paisaje y del habla coloquial de sus respectivas provincias.⁴ Dora Battiston, en el prólogo a la edición a su cargo de *Libro del Ghenpín*, califica esta poesía de “equidistante entre Góngora y Vallejo” (Bustriazo Ortiz, 2004: 8). En este sentido, si bien pudiera compararse con la poética de Vallejo en cuanto a su búsqueda expresiva experimental, difiere de este, puesto que también incorpora elementos de una lengua castiza que le dan a un tono arcaizante muy peculiar.

Otro aspecto que ha llamado la atención de los críticos en la poesía de Bustriazo Ortiz es la musicalidad de los versos. Según María Teresa Andruetto:

A partir de los años setenta, en que abandona casi por completo los esquemas retóricos y métricos del estilo, la zamba y la milonga, Bustriazo Ortiz asocia el endecasílabo con el libre flujo de una conciencia poética a caballo entre el campo y la urbe, entre el barroco español, el cancionero regional y las vanguardias literarias (Andruetto, 2006).

Este plano es considerado también por María Negroni: “La virtud poética estaría, en este sentido, ligada a la no transparencia, al uso antisintáctico de la sintaxis, al enrarecimiento del sentido y a ese arte de la antirrepresentación que se llama música.” (Negroni, 2012: 5). En el prólogo a *Herejía Bermeja*, titulado “Juan Carlos Bustriazo Ortiz”, Cristian Aliaga habla de un “ritmo encantatorio”, por el que el poeta sería un mediador entre la naturaleza y lo sobrenatural, o bien, entre la vida cotidiana y lo mágico (Bustriazo Ortiz, 2014: 20).

Ahora bien, junto a este plano de lo formal, ¿qué dice la poesía de Bustriazo Ortiz? Es importante completar ese espacio del sentido de los textos, ya que de lo contrario podría interpretarse que su poesía es puramente técnica. La construcción de mundo que presenta esta obra es la de un espacio con capas temporales superpuestas y coexistentes. En este sentido, la geografía de La Pampa adquiriría características de cronotopo, vale decir, de espacio atravesado de tiempo, según lo define y analiza Mijail Bajtín en “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela. (Ensayos de poética histórica)” (Bajtín, 1989: 269). Así, por ese mundo pampeano que se intuye nocturno, deambulan seres tanto vivos como muertos de distintas épocas, pero que aun muertos siguen presentes y errantes en esa inmensidad, en el desamparo y lo inconmensurable de esa intemperie que es la puerta de entrada a la Patagonia, esto quiere decir, a la aridez, los vientos, el frío, la estepa que se extiende rala y siempre igual a sí misma. Puede pensarse que la síntesis de su poética está en la “Primera Palabra” de *Libro del Ghenpín*:

Y aquí estoy yo, penoso y descendiente, / junto a esta luz meralda que se mece,
/ el juan azul, el carlos marilloso, / espiando aquí, dentroacullá, tan tonto. /
Quién me dirá que-buscas-en-lo-huyente?-, / la-cepa-o-ya-la-borra-de-tu-gente?
/ Aquí estoy yo, racimo alabancioso. // Fantasmas más, fantasmas menos,
duermen. (Bustriazo Ortiz, 2004: 17).⁵

Observamos aquí que en tres versos consecutivos aparecen respectivamente tres neologismos, “meralda”, “marilloso” y “dentroacullá”, creando una realidad nueva que desafía al lector a interpretar. En ese territorio y bajo una luz nueva y desconocida el yo lírico busca ya los orígenes, ya los restos de su gente en el devenir de lo que huye; una luz, por otra parte, que no es color “esmeralda”, aunque no solo la forma derivada de esa palabra sino también “azul” y “marilloso” sugieren ese efecto cromático en imagen visual. Es una dimensión del extrañamiento donde los fantasmas cunden, tal como lo sugiere el verso final, “Fantasmas más, fantasmas menos, duermen”; un mundo alucinado donde el yo lírico deambula en busca de aquello/de aquellos que no están pero que sin embargo siguen presentes en el plano de lo fantasmagórico. Es, a la vez, una experiencia que se intuye nocturna, puesto que en el imaginario cultural es la noche el espacio-tiempo natural de los espectros.⁶

En ese espacio lleno de fantasmagorías en el que coexisten diferentes tiempos de manera superpuesta, una de esas capas temporales es la del mundo indígena. Así, en *Los decimientos*, libro en el que es recurrente el motivo del pasar (todos pasan, individuos o seres anónimos o grupos o elementos de la naturaleza), en el poema en prosa “siguen pasando” se lee:

... los cazadores diez mil años pasan guanacas hechas milodontes fuegos
muertos fogones caldedonias dulces salgo y los nombro pero no se entienden
ópalos ciegos porfiritas tristes puntas de hueso pero no me escuchan cáscaras
negras y carbones verdes muslos pintados y rodillas rotas me han olvidado con
mi rostro avanza un bailarín de corazón quemado pasan mordidas andesitas
tibias manos errantes taparrabos últimos... (Bustriazo Ortiz, 2014: 76)

El verbo “pasan” le da movilidad y dinamismo al mundo de los hombres de hace diez mil años, aludido por las sinédoques de sus piedras, puntas de huesos, fuegos, taparrabos, muslos pintados.

Las piedras son en la poesía de Bustriazo Ortiz un elemento que aparece como un nexo entre dos temporalidades, la de los antiguos pobladores y la del presente en tanto traen al momento actual aquel mundo. Así sucede con el poema “Te regalé unas cuentas indias”, de *Elegía de la piedra que canta*, donde dice:

... te di en la tierra qué colores sonorosos magamente / remotas gemas de
collares ascuas de piedras de otras / gentes besos de piedras recobradas entre tus
manos / vieja fiebre alegría vieja o amoríos de aquella aquel que / están sin
frente te regalé gualicheríos piedras de dulces / redondeles. (Bustriazo Ortiz,
2014: 28)

Las otras gentes, los que “están sin frente” son aquellos indios a los que alude el título. De la misma manera, se interroga en “Hija del Luan celeste”: “Hija del Luan celeste joya de piedra indígena sobre qué pechos fuiste sagrada melodía oh! Piedra delicada de qué oscuras pupilas fuiste desde qué manos salió tu magia escrita...” (Bustriazo Ortiz, 2014: 146). Este texto va más lejos que el anterior, puesto que la piedra reviste aquí características sagradas, aspecto propio de la concepción mapuche. Al denominarla “hija del Luan celeste” –“luan” significa “guanaco” en mapudungun– está aludiendo a una cosmogonía en la que se unen órdenes diversos, el cielo y la tierra, lo animal y lo mineral a través del lazo de una experiencia mítica. Es por eso que el poema “amor de piedra rota, descualada maldición” cobra la forma de un angustiado lamento que resacraliza el mundo ante la presencia de una piedra rota:

qué te hicieron los malos el maloso hijodiablo sin madre el / hijonegro qué
dijiste almorir encenizada qué cantaste al / romperte entre los muertos melodía
de puma enamorada cascabel / amarillo centelleo de obsidiana rajada entre los
hombres por / los golpes del hijo del infierno... (Bustriazo Ortiz, 2014: 67).

La piedra adquiere características cósmicas que la identifican con otros seres de la naturaleza, lo cual remite a la cosmovisión mapuche, según la cual los elementos del mundo cobran una identidad diferente a partir de distintos niveles de la percepción, según el sujeto se encuentre en un nivel ordinario o chamánico. (Toki Kurá, 2012: 15). En el texto, el lamento se combina con la maldición ritual contra aquel que profanó el ser ancestral y mítico de la piedra: “...ave piedra rayén lo aplaste el / cielo curalán curalán lancur se ahoguen se le pudran los / hijos en el seno se agusanen sus ojos piedra rota dulce / piedra caída y amén quiero!” (Bustriazo Ortiz, 2014: 67).

Otro aspecto en que emerge la cultura aborígen es el lenguaje. La denominación que Bustriazo Ortiz le da a su obra, *Canto Quetral*, combina un elemento léxico del español con otro en mapudungun: “quetral” cuyo significado es “fuego”. Cabe aclarar que una parcialidad del pueblo mapuche, proveniente de Chile, llega a Argentina hacia 1825 y se asienta en la zona comprendida entre el este de La Pampa y el oeste de la provincia de Buenos Aires. En la actualidad, las comunidades mapuches de La Pampa se ubican sobre el Río Colorado. A su vez el término “puelches”, constitutivo de “Poemas Puelches”, también en mapudungun, alude al pueblo con ese nombre perteneciente a la cultura tehuelche que habitaba sobre la cordillera, vale decir, al oeste de la provincia. Actualmente existe una ciudad con ese nombre, en la que el poeta residió en sus épocas de telegrafista. El poema “Habla Lozana”, pese a su título que parece referir a la tradición castiza, toma la forma de un texto ritual donde van apareciendo expresiones de sonoridad mapudungun: “y la vieja Kamserr de mata negra de varilla canela *oióíém iém* / la de mata nevada la bardosa abuelaira del *mapu oióíém iém* de sus / ojos me viene las tormentas las ovejas paridas *oióíém iém...*” (Bustriazo Ortiz, 2014: 66, la cursiva es mía).

Es, sin embargo, en el *Libro del Ghenpín*, a mi juicio la obra maestra de Bustriazo Ortiz (dentro de lo fragmentario que conocemos), donde más acabadamente aparece la cultura originaria envolviendo y resignificándolo todo y donde se configura una identificación del yo lírico con aquella. El libro cuenta con un epígrafe general que reza

“Palabras: Soy el Ghenpín. Ordénoles hacer la magia!” (Bustriazo Ortiz, 2004: 13). Dora Battiston, quien tiene a su cargo la edición de la obra, señala que la voz *ngen* es la nominalización del verbo tener, el “dueño”, y *pin* es, a su vez, la nominalización del verbo “decir”, ambas en mapudungun: *Ngenpin* alude, entonces, al ‘dueño de la palabra’, al que tiene la palabra y comanda el camaruco, es decir, dirige las rogativas y lleva adelante los sacrificios de animales” (Bustriazo Ortiz, 2004: 14). Añade que la grafía “ghe” adoptada por el poeta correspondería a la de la lengua italiana, a lo que, podemos advertir, se superpone la acentuación ortográfica propia del español. No sabemos por qué opta por esta manera de transcribir el vocablo, pero sí puede advertirse que el autor construye una forma híbrida que conjuga las tres principales influencias culturales en Argentina: lo aborigen, lo hispánico y lo italiano.

El libro se compone de cincuenta y un poemas a los que se les da el título de “Palabras”, con el número ordinal correspondiente. Presentaría, así, una forma ritual en que la palabra tiene la función de conjuro. De allí en más, los tópicos por los que transita son múltiples y variados, desde la autorreferencialidad del yo lírico a la figura del poeta, como puede verse en la “Primera Palabra”, pasando por los amigos, las brujas, los elementos de la naturaleza. Así, se pregunta: “Donde errarás, Antonio tan Bustriazo? / Dónde, fatal espectro, Comisario / de Territorios Nacionales? Calmo / te pienso calmo en tu gran paz, callado, / tu gesto así, de labios apretados. / Y Juan Bautista y su cabalodiablo? / Lo buscarás, se buscarán airados?” (Bustriazo Ortiz, 2004: 20). En este poema nuevamente se explicita el cronotopo de La Pampa como un territorio de fantasmas errantes. Dora Battiston aclara en nota al pie que Antonio Bustriazo fue tío del poeta, comisario que persiguió al famoso delincuente rural Juan Bautista Vairoletto. En el texto ambos aparecen como dos posibles espectros en desvarío que se persiguen en una rueda eterna. Hasta la presencia de Dylan Thomas en Santa Rosa es representada en la Cuadragésima Sexta Palabra:

renacido pasaba con su gaita, era él, era él, la noche ondeaba / ondulaba el
gentío y él pasaba con su rostro rosillo lampagueaba / su pupila terrible celta en
llamas su laringe animal ay insuflada / por la vida y la muerte que sonaban
como el viento de dios en la garganta / el cogote animal que regresaba dylan
thomas bermejo con su gaita / dylan rojo gemido dylan lágrima dylan odre de
alcohol balido panza / loca lengua caliente bofe entraña de los clanes remotos
se asomaba (Bustriazo Ortiz, 2004: 65)⁷

La evocación alucinada del poeta galés también se retrotrae a un mundo primitivo y profundo, donde la aboriginalidad es ocupada no por el mapuche sino por el celta, los clanes remotos de la antigua isla, y la ritualidad se plasma en la alusión a los sacrificios de animales.

Todo en *Libro del Ghenpín* se transforma por la acción encantatoria del lenguaje. Todo lo que ese lenguaje toca se transforma en una especie de aquelarre pagano alucinado. Bravo Varela considera que no estamos ante un místico sino ante un panteísta. Estamos ante un brujo de la lengua, alguien que posee el don verbal gracias a una relación de fervor con lo que lo rodea. De este modo, *Libro del Ghenpín* no necesita remitir temáticamente al mundo aborigen, puesto que todo en él adquiere características de un conjuro ancestral, de

un ritual mágico en que la palabra es dadora de vida y en el que el mismo yo lírico asume su identidad a partir de la lengua y de una función propias de la cultura originaria.

Se observa así que el tratamiento que hace Bustriazo Ortiz de la cultura originaria es constitutivo de su poética, incorporando elementos que gravitan poderosamente dentro de su ella. El yo lírico se apropia de esos elementos y con ellos se configura una identidad cultural propia. Antes que apartar o ignorar la cultura aborígen, su poesía se hunde en lo atávico para incorporarla como parte de la identidad constitutiva del espacio del yo lírico.

Y averigüen del paraíso ese

Jorge Leonidas Escudero también es autor de una obra prolífica de singulares características y circunstancias y un personaje en sí mismo de rasgos particularísimos. Con una educación formal mucho más avanzada que en el caso de Bustriazo Ortiz, Escudero llega a la Universidad pero abandona sus estudios de agronomía para dedicarse por largos años a la actividad minera independiente. Buscador de oro y aficionado al casino, pasó gran parte de su vida entre una búsqueda del precioso metal que adquirió ribetes filosóficos y una no menos filosófica composición de teorías para desafiar y vencer el azar inherente a todo juego de ruleta. Ocupadas sus primeras décadas en esos menesteres, publica su primer libro de poemas en 1970, a la edad de 50 años. En el año 1989 comienza a hacerlo en editoriales de Buenos Aires y a partir del 2001 Ediciones en Danza, editorial independiente especializada en poesía, se hace cargo de su obra. En 2011, se edita la *Poesía Completa*, lo cual no ha impedido que el autor publicara otras obras posteriormente en volúmenes individuales.

Existen dos rasgos que caracterizan la obra de Escudero, uno que atañe a una fuerte definición temática, y otro que implica una singular utilización del lenguaje. En cuanto a lo temático, su poesía se expande, en principio, sobre el motivo de la búsqueda; búsqueda que en los textos toma como objeto aquello que constituyeron las dos pasiones de la vida de Escudero como sujeto empírico, ya sea en la representación de quien busca el oro a través de la actividad de la minería o descifrar los secretos del azar en el juego. Pese al interés que el yo lírico demuestra en estos objetos, la actividad finalmente se presenta como una condición metafísica para la existencia, de modo tal que el sentido está en la búsqueda en sí como fuerza vital más que en aquello que se quiere encontrar. Por otro lado, este tópico remite a una instancia más abstracta, la de la palabra poética. Tal como señala Valeria Melchiorre:

... si hay una característica harto conocida de la obra de Escudero es la asimilación del yo que enuncia con la figura del buscador de oro, asociación que reposa, por cierto, en un hecho concreto de la vida real: como se viera antes, dicho oficio es uno de los rasgos salientes de su (auto) biografía. Pero lo que interesa aquí es que, transpuesta en el texto, dicha experiencia dará lugar a una isotopía frecuente de cuyo desplazamiento se procederá a hablar de otra búsqueda: la del poema. Así, el buscador de oro será también el de la palabra".
(2011)

Este plano de representación de la palabra poética, como objeto constante del deseo que implica la búsqueda y que la equipara con el oro y los secretos del azar, nos conducen a otro aspecto definitorio de la poesía de Escudero, no ya de carácter temático sino estructural: el uso del lenguaje. Se trata de un trabajo sobre la lengua tendiente a reproducir los matices específicos de la oralidad. Este esfuerzo no debe confundirse con el de la poesía conversacional, en tanto que esta generalmente recoge el habla urbana contemporánea; lo singular en la obra de Escudero, en cambio, es su trabajo con la oralidad regional, transcrita hasta en sus modalidades fonéticas. En este sentido, su obra es única en la literatura argentina y quizá habría que remitirse a Nicolás Guillén como un antecedente continental para encontrar una operación semejante en lengua española.⁸ Benjamín Valdivia señala, en este sentido, las particularidades que distinguen la poesía de Escudero de un mero estilo prosaico en el género:

La eficacia de la poesía de Jorge Leonidas Escudero estriba en conducir el poema al modo de un relato sometido a sus elementos más fundamentales: el poema tiene que ver siempre con acontecimientos, cosas, animales recónditos o sueños salvajes, pero traídos a comparecer en una plaza de claridad. Sin embargo, el poema no se reduce al relato como harían los escritores prosaicos, sino que se levanta el universo del ritmo y la sintaxis para obligar al discurso a ceñirse a ese misterio básico de la poesía: la síntesis alusiva. El poema resulta ser en este autor como un paréntesis de interrogación, el cual nos insta a capturar lo que no estaba (lo que no está) dicho en la materia de lenguaje manifiesta en la página. (Valdivia, 2006: 4)

Tampoco se trata de que Escudero ejercite una poesía costumbrista o cultora del color local. La lengua oral regional recoge en su poética interrogaciones de índole filosófica sin salirse de la matriz coloquial. Alejandro Arriaga, en *Poesía que habla. Formas y sentidos de la oralidad en: Le dije y me dijo, Andanzas mineras, Endeveras y Aún ir a unir de Jorge Leonidas Escudero*, da cuenta ampliamente del modo como se compone esta singular poética:

Escudero, indudablemente, es un sujeto letrado que utiliza estrategias que de algún modo son ‘orales’ y para esto creemos que vale la pena abordar explicaciones culturales. No se trata de ubicar a la poesía de Escudero en el planteo dicotómico entre oralidad y escritura, sino más bien, se trata de advertir cómo el poeta propone un modo de leer y de escribir, un modo que rescata muchas de las formas que la cultura letrada desprecia de la oralidad como medio de comunicación y de memoria. (Arriaga, 2014: 10)

El resultado es una poesía que construye muy bien la ilusión de estar frente a la oralidad sanjuanina, a la vez que bucea en interrogantes metafísicos o existenciales (la muerte, el paso del tiempo, el sentido de la vida representado en la búsqueda). Pone en crisis, así, las nociones que diferenciarían una cultura baja de una alta cultura, una cultura popular, a la que corresponde determinado registro de habla, de una cultura letrada, hogar seguro de los más altos problemas filosóficos.

Dentro de esta poética de fusión de lo oral y la escritura, de lo popular y lo letrado, de la representación de lo local, al igual que en Bustriazo Ortiz, como una constante, el problema aborígen no está ausente. La obra presenta un conjunto de poemas sobre la temática explícita, donde lo indígena aparece como vestigio o como un ser lejano en el tiempo. Se presenta, así, una clara visión del aborígen como una alteridad ante la que es evidente, e algunos casos, el extrañamiento. En “Calavera de indio”, el yo lírico oscila entre el arrepentimiento por haber profanado los restos humanos llevándoselos a su casa y el respeto por la sabiduría presente en la calavera, como supervivencia de generaciones y generaciones previas. Se trata de un saber ligado a la naturaleza, frente al hombre moderno confinado a las ciudades: “Mas si ustedes aspiran a interrogarla vengan / a casa y averigüen del paraíso ese; / afinen el oído a no sé cuándo, a siempre / y oirán un murmullo de viento en algarrobo” (Escudero, 2011: 99). La relación entre pueblo originario y naturaleza aparece plasmada en “Leña de indio”, a propósito de un retamal, un bosque de retamos verde grisáceos que se extiende hasta donde abarca la vista. El lugar, donde antes habitó el aborígen, es muestra actual de una soledad sobrecogedora: “Aquí antaño los huarpes tenían con el retamo / un trato respetuoso de saludos y leña, / y como el indio fuera arrancado de cuajo / este otro acusa el rigor de la ausencia” (Escudero, 2011: 108). La ausencia del indio constituye una huella sensible que se percibe en la solidaridad que el entorno natural manifiesta; el aborígen está presente no sólo en su falta sino también en lo que acusa el entorno. Cabe aclarar que, en la dinámica de supervivencia frente a un intento total de exterminio a la que aludíamos en el comienzo del trabajo, la comunidad huarpe sobreviviente actualmente habita en la zona de las Lagunas de Guanacache, lugar limítrofe entre San Juan, Mendoza y San Luis al que se confinó durante la época de la conquista mediante la huida de muchos individuos para escapar del dominio español.⁹

En otros textos, el yo lírico manifiesta su solidaridad con los oprimidos de aquel mundo antiguo. Es el caso de “La momia del cerro El Toro”, donde aquel se conduce por la suerte de la víctima de sacrificio:

Y creo ver en la punta de El Toro / a los que ofrecieron la ceremonia / poniendo esa víctima en posición fetal, / diciéndole que Inti o Viracocha quedaban complacidos; / y dirijo la vista a otra parte, mejor, / porque me entra una gana súbita de llorar. (Escudero, 2011: 112)

Más adelante concluye: “¿Pero qué haremos con los jóvenes obedientes / Que entregaron su vida en aras de una mentira? / Nada” (Escudero, 2011: 108). El lamento es comprensible desde el punto de vista de la distancia de nuestra cultura con la práctica del sacrificio humano, práctica que en el mundo moderno sólo puede percibirse desde el horror y por lo cual el yo lírico muestra compasión con la víctima; no obstante el enunciado se aparta del mundo aborígen en cuanto a sus creencias, más aun, las enjuicia duramente tildándolas de “mentira”. Sin embargo, es necesario reparar en que el poema alude al sacrificio incaico. Los incas, en tanto que imperio, dominaron al pueblo huarpe que habitaba originariamente la región de Cuyo. Por lo tanto, el poema también está enjuiciando un modo de sometimiento previo al de la colonización española y desmitificando, así, el pasado aborígen.

La contraparte de este poema sería “El apir”, dedicado a la explotación del indígena en la extracción de minerales implementada por la colonización española. El apir era el encargado de transportar el mineral extraído desde la mina hasta un espacio denominado cancha, donde se continuaba con otro tipo de tareas. En el poema se acusa duramente al mundo europeo de haber logrado su desarrollo no solo económico sino también estético a costas del sufrimiento del apir:

Los pavos reales, / los leones rampantes y las águilas explayadas / se nutrieron
con el polvo de sus costillas, / con el ahogo de su silicosis, / con el grito, sin
eco, de su amor. // Habría que retirar todo el metal antiguo / y fondearlo en el
mar, lejanamente, / para que se lave el dolor del apir. (Escudero, 2011: 37)

El poema plantea, desde este punto de vista, una perspectiva histórica al igual que el anterior pero en este caso rompe con el eurocentrismo de manera más radical que aquel, denunciando el abuso y el saqueo cometidos en América. El yo lírico aquí adopta una actitud compasiva hacia el otro y hacia aquel mundo de un pasado irrecuperable.

Ahora bien, la cultura aborígen aparece en el obra de Escudero de un modo más actual y vivo a través de un plano más general, y es el modo que adquiere la representación del mundo natural en su poesía. Arriaga señala que la poesía de Escudero está ligada a una visión propia de los pueblos originarios en la concepción de la naturaleza que pone de manifiesto:

¿Cuál es el rasgo elemental que acerca la poesía de Escudero a estas culturas precolombinas que ocuparon la región de Cuyo? La respuesta a esta pregunta está situada en lo que podríamos denominar el corazón filosófico de su poesía. Toda la obra de Escudero puede ser leída como un viaje, en el cual, mientras más profundiza en el conocimiento de la conciencia individual, y la reconstrucción de la historia mediante la memoria personal, más aún refuerza la omnipresencia de un ‘todo’ (materia y espíritu) que, generalmente, es representado bajo el concepto de la naturaleza. (Arriaga, 2014: 89)

Existe en la poesía de Escudero una actitud de empatía con los elementos naturales y un reclamo de respeto hacia las diversas formas de vida, asimilable al aludido respeto que los huarpes tenían al monte de retamos. Verónica Orellano de Marra señala la consustanciación del yo lírico con el paisaje sanjuanino incluyendo todos los elementos que lo componen, desde la piedra inanimada, el agua, el aire, la flora y la fauna: “Hay un intenso diálogo de la vida en la obra de Escudero, que se da en numerosas comparaciones de los impulsos humanos con los animales (...). Y más. El poeta dialoga con los seres de la naturaleza muy fluidamente” (Orellano de Marra, 2012: 3). La autora plantea que existe una relación de iconicidad entre el lenguaje despojado del poeta y el paisaje seco, desértico al que alude, para concluir:

Aquí hemos relevado sucesivamente las palabras que abrazan-envuelven-
protegen el medio ambiente, desde los niveles inferiores de la vida, piedra,
viento, agua, vegetación agreste, fauna nativa, para así llegar al hombre, con sus

dolores y pasiones más espirituales, la búsqueda de lo eterno, la poesía. Una morfología, sintaxis y semántica tan despojada como el paisaje al que remite, nos inscribe en la mirada panteísta del ambiente al que se ama, como a un dios polimorfo que suscita dramatismo, coraje, nostalgia, humor y hasta infantil alegría. (Orellano de Marra, 2012: 3)

Vinculado a esto, Arriaga señala que la montaña constituye un cronotopo en la poesía de Escudero. La montaña es el espacio tiempo de la plenitud del yo lírico en oposición a la opresión o el desinterés vital que le implica la experiencia en la ciudad. Es de este modo como se incorpora una cosmovisión afín a la cultura originaria, de manera indirecta, no explícita, como una subyecencia al lenguaje profundamente regional y a la vez único.

No me prendas la flor del exterminio o porque nos estábamos volviendo invisibles

Se observa así cómo estos autores de la Argentina profunda recogen el acervo de un mundo cultural negado históricamente desde la imposición del proyecto de estado liberal en el siglo XIX. Demuestran que la representación de lo local no está reñida con la experimentación estética y la renovación del lenguaje poético, a la vez que construyen una identidad cultural compleja donde ingresa el mundo aborígen. La poesía de Bustriazo Ortiz se apropia de elementos culturales originarios y traslada rasgos simbólicos a la representación del yo lírico. Se trata, así, de un yo lírico que construye su propia identidad a partir de una afirmación en esos elementos. En Escudero, en cambio, aparece una imagen del aborígen como una alteridad lejana en el tiempo, pero la constituye como un otro con el que el yo lírico se muestra profundamente solidario; este yo lírico, a su vez, manifiesta una concepción de la experiencia en el espacio natural cercana a la de las culturas ancestrales. En ambos casos, se está revelando la presencia de lo aborígen en la constitución de la historia y la cultura local, que hace repensar los elementos constitutivos de la identidad nacionalidad. En la permeabilidad de lo aborígen en esta poesía emerge, por otra parte, una concepción de la naturaleza también diferente de la hegemónica, y se pone de manifiesto una relación específica entre el ser humano y el medio natural. Construyen la memoria del mundo ancestral al que deben gran parte de su identidad diferentes regiones del país y que está siendo revalorizado en el presente.

BIBLIOGRAFÍA

Andruetto, María Teresa (2006) “Entre la amistad y el retorno de los espectros personales.” En Bustriazo Ortiz, Juan Carlos. *Unca bermeja y otros poemas*. Santiago de Chile, Intemperie Ediciones. Disponible en: <http://www.intemperie.cl/umca.htm>. Fecha de consulta: 22 de marzo de 2017.

Arriaga, Alejandro (2014) *Poesía que habla. Formas y sentidos de la oralidad en: Le dije y me dijo, Andanzas mineras, Endeveras y Aún ir a unir de Jorge Leonidas Escudero*. Tesis de Licenciatura inédita. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades.

Bajtín, Mijail (1989) “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.

Bravo Varela, Hernán (2008) *Los orillados*. México DF, Universidad Nacional Autónoma de México.

Bustriazo Ortiz, Juan Carlos (2014) *Herejía Bermeja. Obra Poética 1969-2007*. Ed. Cristian Aliaga. Buenos Aires, Ediciones en Danza.

---. (2004) *Libro del Ghenpín*. Ed. Dora Battistón. Santa Rosa de La Pampa, Cámara de Diputados de la Provincia de La Pampa.

Escudero, Jorge Leonidas (2011) *Poesía Completa*. Ed. Javier Cófreces. Buenos Aires, Ediciones en Danza.

Melchiorre, Valeria (2011) “Jorge Leonidas Escudero: Desajuste y autorrepresentación”. En *Hablar de poesía*. N° 24. Buenos Aires, pp. 3-18. Disponible en <http://hablardepoesia.com.ar/numero-24/jorge-leonidas-escudero-desajuste-y-autorrepresentacion/>. Fecha de consulta: 17 de marzo de 2017.

Minervini, Mariana y Morán, Irina (2015) “Pueblos originarios: el derecho a la restitución de sus restos”. En *Revista Alfilo*, N° 47. UNC, Córdoba. Disponible en <http://www.ffyh.unc.edu.ar/alfilo/pueblos-origenarios-el-derecho-a-la-restitucion-de-sus-restos/>. Fecha de consulta: 2 de marzo de 2017.

Negrón, María. “El poeta que espera quien lo lea” (2012, abril 6). *La Nación. ADN Cultura*, Buenos Aires, pp. 14. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1462008-el-poeta-que-espera-quien-lo-lea>. Fecha de consulta: 3 de marzo de 2017.

Orellano de Marra, Verónica (2012) “La estética de un ambiente extremo: Jorge Leonidas Escudero”. II Jornadas Internacionales Medioambiente y Lenguajes. Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba. Disponible en <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/1418>. Fecha de consulta: 12 de marzo de 2017.

Toki Kurá (Miércoles 25 de junio de 2012) *Medicina y psicología mapuche*. Disponible en <http://tokikura-piedradelrayo.blogspot.com.ar/2012/06/medicina-y-psicologia-mapuche-por.html> Fecha de consulta: 7 de marzo de 2017.

Valdivia, Benjamín (2006) “Imagen del que busca”. En Escudero, Jorge Leonidas. *Le dije y me dijo. Antología Poética*. Guanajuato: Azafrán y Cinabrio Ediciones. Disponible en <http://www.sanjuanalmundo.com/articulo.php?id=17287>. Fecha de consulta: 22 de marzo de 2017.

NOTAS

¹ Un proceso importante en la obtención de derechos y la visibilización social de los pueblos originarios lo constituye el de la restitución de restos a las comunidades de origen. Este proceso se inicia en 1990 cuando el senador por la Unión Cívica Radical Hipólito Solari Yrigoyen presenta un proyecto de ley para la restitución de los restos del Cacique tehuelche Modesto Inacayal. Luego de la Campaña del Desierto, Inacayal con su familia son llevados prisioneros a una isla de El Tigre y luego al Museo de La Plata, donde permanecerán. Inacayal muere en 1888, quedando sus restos como propiedad del museo. La ley propuesta por Solari Yrigoyen fue sancionada como Ley 23.940 en 1991 y la repatriación a Tecka, ciudad de origen del cacique, se produjo el 19 de abril (día del aborigen) de 1994. Esta fue la primera restitución en Argentina, seguida por

otras como la del Cacique ranquel Paghitruz Güor-Mariano Rosas el 22 de julio de 2001 (Minervini, Morán, 2015: 16-19).

² La problemática de la obra y la edición en Bustriazo Ortiz reviste un carácter absolutamente singular, ya que, por razones en las que no abundaremos aquí, permanecen inéditos unos setenta y seis libros.

³ El libro articula un corpus que componen Marosa di Giorgio, Luis Hernández, Raúl Gómez Jattin, Juan Carlos Bustriazo Ortiz y Abigael Bohórquez.

⁴ A propósito de esto, el presente trabajo se inscribe en mi proyecto de investigación “Representación de lo aborigen en la obra de Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Jorge Leonidas Escudero y Romilio Ríbero”. Francisco Madariaga podría haber sido incluido, dado que las características de su poética son compatibles con las de los tres autores propuestos. No obstante, he decidido no considerarlo por el momento ya que su marco de consagración es diferente, por haberse radicado en Buenos Aires desde su juventud, y no comparte la variable sociológica del aislamiento en provincias que me interesa explorar aquí.

⁵ Considero prudente aclarar aquí que todos los neologismos, yuxtaposiciones léxicas, formas apocopadas, entre otros experimentos lingüísticos que aparecen en los fragmentos citados están presentes en los textos originales y forman parte, en cada caso, del estilo de ambos autores

⁶ De hecho, Cristian Aliaga titula el prólogo de *Herejía Bermeja* como “Himnos a la noche”.

⁷ En la antología *Herejía Bermeja* aparece al pie del poema la siguiente nota, que no se incluye en la edición del libro coordinada por Dora Battiston: “(Lo escribí cuando vino a Santa Rosa una delegación escocesa. Tocaron gaitas y yo creí verlo al poeta Dylan Thomas tocando con ellos). Dato incluido en copia manuscrita enviada por BO a C. Aliaga” (133)

⁸ Pese a las diferencias formales entre Escudero y Bustriazo Ortiz, aspecto que podría colocarlos en las antípodas, hay en *Libro del Ghenpín* poemas que ejercitan este trabajo de transcripción fonética de la lengua.

⁹ A su vez, individuos que habitan centros urbanos entre los que se incluye Buenos Aires se reconocen de origen huarpe, según la Encuesta Complementaria de los Pueblos Originarios mencionada al comienzo de este trabajo.